UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

LUCAS DE LACERDA ZAPAROLLI DE AGUSTINI

***Don Juan* de Lord Byron**

Tradução Integral

Comentários

e Notas

Volume 1

São Paulo

2020

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

LUCAS DE LACERDA ZAPAROLLI DE AGUSTINI

***Don Juan* de Lord Byron**

Tradução Integral

Comentários

e Notas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. John Milton

Volume 1

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A282d Agustini, Lucas de Lacerda Zaparolli de
Don Juan de Lord Byron - Tradução Integral,
Comentários e Notas / Lucas de Lacerda Zaparolli de
Agustini ; orientador John Milton. - São Paulo, 2020.
1323 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos da Tradução.

1. Lord Byron. 2. Tradução Poética. 3. Romantismo.
4. Sátira. 5. Don Juan. I. Milton, John, orient. II.
Título.

AGRADECIMENTOS

a John Milton
pela companhia brilhante
de praticamente uma década de tradução

às professoras e professores membros das bancas avaliadoras
pelas sugestões sempre relevantes

a todos os seres
e amigas e amigos
que de algum modo me permitiram ver
em algum momento de treva
uma luz

a Capes
pela bolsa de estudo
durante período parcial do doutorado

vocês possuem parte nessas páginas

são minhas citações nas entrelinhas

RESUMO

AGUSTINI, Lucas de Lacerda Zaparolli de. *Don Juan de Lord Byron – Tradução Integral, Comentários e Notas*. 2020. 1323 p. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Esta tese descreve a experiência da primeira tradução integral poética e anotada de *Don Juan* de Byron à língua portuguesa ocorrida durante o período de 2009 a 2019. Encontram-se aqui, desse modo, original e tradução de cerca de dezesseis mil versos na mesma estrutura estrófica, e grande quantidade de notas enciclopédicas e tradutórias, o que demandou estudos sistemáticos também apresentados como mapeamento do caminho e procedimento adotados pelo tradutor, dando origem ao projeto tradutório, baseado em teorias de Walter Benjamin e Antoine Berman, de certo modo estrangeirizante e em diálogo com as perspectivas da tradução em contexto pós-colonial, sendo expostas em detalhe as nuances de seu processo, produto e função na cultura de chegada. Para serem estabelecidas tais diretrizes, foi necessário analisar as traduções do *corpus* efetuadas por outros dez tradutores, que serviram assim como arquétipos e protótipos, exigindo por sua vez um levantamento prévio dos principais aspectos do *corpus*, do original enquanto obra a ser traduzida, como do mito de Don Juan, das camadas semânticas e formais, da voz narrativa e do gênero da sátira menipeia, porém como o Romantismo testava inclusive os limites entre vida e obra, precisou-se ainda entender exatamente o contexto em que se deu a criação do *corpus*, bem como mapear com precisão a influência, geralmente através da tradução, da obra e mito byronianos na literatura brasileira.

Palavras-chave: Lord Byron; Tradução Poética; Romantismo; Sátira; Don Juan.

ABSTRACT

AGUSTINI, Lucas de Lacerda Zapparolli de. *Don Juan de Lord Byron – Tradução Integral, Comentários e Notas*. 2020. 1323 p. Ph. D. Thesis (Doutorado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

This thesis describes the experience of the first poetic and annotated integral translation of Byron's *Don Juan*, completed from 2009 to 2019 into the Portuguese language. The thesis contains the original English version and the translation of about sixteen thousand verses in the same formal structure, and a great number of encyclopedic and translational notes, which required systematic studies also presented here as a map of the path and procedure adopted by the translator, giving rise to this project of translation, based on the theories of Walter Benjamin and Antoine Berman, using foreignizing techniques and dialoguing with the perspectives of translation in a postcolonial context, and also describing in detail the nuances of its process, product and function in the target-culture. In order to establish these guidelines, it was necessary to analyze the translations of the *corpus* made by ten other translators, who served as archetypes and prototypes to this project, and it was also necessary to make a prior survey of the main aspects of the *corpus*, the original as a work to be translated, as well as the myth of Don Juan, the semantic and formal layers, the narrative voice, and the genre of Menippean satire. And as Romanticism tested the boundaries between life and work, it was also necessary to understand the context of the creation of the *corpus*, as well as accurately map the influence, generally through translation, of both the Byronian work and myth in Brazilian literature.

Keywords: Lord Byron; Poetic Translation; Romanticism; Satire; Don Juan.

SUMÁRIO

Don Juan de Lord Byron: tradução integral anotada e comentários

Volume 1

1. Introdução.....	13
2. Byron: poeta, tradutor e traduzido.....	24
2.1. Anos anteriores à escrita de <i>Don Juan</i> : formação, fama, exílio.....	41
2.2. Compondo uma obra-prima: o autor enquanto produtor do original: contexto, função, recepção.....	99
2.3. Rumos e ramos do Romantismo: a vida é uma obra: traduzindo a vida....	150
2.3.1. Byron: traduções e refrações na construção de um mito.....	154
2.3.2. Panorama do antigo byronismo no Brasil.....	185
2.3.3. Aspectos do recente – ou <i>neobyronismo</i> – brasileiro.....	256
3. <i>Don Juan</i> : a obra enquanto original: descrição do <i>corpus</i> traduzido.....	266
3.1. Nota sobre o mito de Don Juan.....	270
3.1.1. A peregrinação de Don Juan: uma sátira de Byron ao capitalismo.....	276
3.2. Aspectos formais do épico satírico.....	292
3.2.1. Sátira épica (<i>mock epic</i>).....	292
3.2.2. Oitava-rima.....	293
3.2.2.1. O pentâmetro iâmbico.....	296
3.2.2.2. As rimas: femininas, leoninas, <i>split-rhymes</i> ou em mosaico....	300
3.2.2.3. <i>Enjambement</i> ou encavalgamento.....	304
3.3. Camadas semânticas: conteúdo e temas.....	307
3.3.1. Fontes primárias.....	307
3.3.2. Uma enciclopédia de tabus.....	312
3.3.3. Crítica literária em verso.....	323
3.3.4. “Difficile est proprie”: a epígrafe horaciana e demais traduções interpoladas nos versos autorais de <i>Don Juan</i>	329

3.4. Voz narrativa onisciente intrusa, autoconsciente e cética como personagem principal e sua associação com o autor.....	334
3.5. Gênero literário: sátira menipeia.....	342
4. <i>Don Juan</i> de Byron no Brasil: a tradição da tradução de fragmentos de uma obra-prima incompleta.....	348
4.1. Adaptações?.....	350
4.1.1. Estudo de caso de byronismo agudo: “Bertram”, um <i>Don Juan</i> na <i>Noite na Taverna</i> de Álvares de Azevedo.....	352
4.1.2. “Pálida Elvira” e um <i>Don Juan</i> na oitava machadiana.....	360
4.2. Fragmentos de <i>Don Juan</i> traduzidos para a língua portuguesa.....	368
4.2.1. J. Luz.....	369
4.2.2. Francisco Otaviano.....	376
4.2.3. João Vieira.....	385
4.2.4. Péricles Eugênio da Silva Ramos.....	395
4.2.5. Décio Pignatari.....	404
4.2.6. Augusto de Campos.....	414
4.2.7. Roberto Schramm.....	423
5. Proposta e diretrizes para uma tradução poética de <i>Don Juan</i> de Byron.....	433
5.1. Estudo precursor de Zembruski a respeito da tradução de Agustini.....	434
5.2. Projeto de tradução integral de uma sátira épica.....	438
5.2.1. Processo.....	443
5.2.1.1. Pressupostos teóricos.....	443
5.2.1.2. Descrição do processo.....	449
5.2.2. Produto.....	462
5.2.2.1. Estrangeirização, domesticação, anticolonialismo, antropofagia.....	463
5.2.2.2. Breve olhar sobre o produto: indícios de poliglossia e a reinvenção de Babel no festim derradeiro de <i>Don Juan</i> de Byron.....	476
5.2.3. Função.....	488
5.2.3.1. Função 1: debate tradutório com Antonio Cicero.....	490
5.2.3.2. Função 2: o caso da estrofe glosada por Glauco Mattoso.....	495

Volume 2

6. Tradução integral anotada de <i>Don Juan</i> de Byron.....	505
Dedicatória.....	507
Canto I.....	519
Canto II.....	605
Canto III.....	681
Canto IV.....	731
Canto V.....	773
Canto VI.....	831
Canto VII.....	877
Canto VIII.....	909
Canto IX.....	961
Canto X.....	997
Canto XI.....	1035
Canto XII.....	1075
Canto XIII.....	1111
Canto XIV.....	1157
Canto XV.....	1201
Canto XVI.....	1245
Canto XVII.....	1299
7. Conclusões.....	1307
8. Referências bibliográficas.....	1313
9. Anexos.....	1321

**DON JUAN DE LORD BYRON:
TRADUÇÃO INTEGRAL, COMENTÁRIOS E NOTAS**

Lucas de Lacerda Zaparolli de Agustini

1. Introdução

“Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita”.
A Divina Comédia, Inferno, I, Dante

Na metade do caminho da vida apresenta-se essa tese de proporção épica.

“Cuidado, leitor, ao voltar esta página!
Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico.
Vamos entrar num mundo novo, terra fantástica,
verdadeira ilha Baratária de D. Quixote, onde Sancho é rei;
e vivem Panúrgio, sir John Falstaff, Bardolph,
Fígaro e o Sganarello de D. Juan (...)”
Lira dos vinte anos, 2º parte, Álvares de Azevedo

Nas muitas páginas que aqui seguirão, habita especialmente o Don Juan de Byron – ora um rapaz ingênuo e encantador, ora um narrador de sabedoria assombrosa – sempre à espreita, armando um jeito de seduzir você que está lendo.

“Des poètes illustres s’étaient partagé depuis longtemps
les provinces les plus fleuries du domaine poétique.
Il m’a paru plaisant, et d’autant plus agréable que la tâche était plus difficile,
d’extraire la beauté du Mal.
Ce livre, essentiellement inutile et absolument innocent,
n’a pas été fait dans un autre but que de me divertir
et d’exercer mon goût passionné de l’obstacle.
“Projet d’une préface pour les *Fleurs du Mal*”, C. Baudelaire

Guardadas as devidas proporções, e a própria utilidade científica do estudo de uma tese, doravante serão apreciadas algumas belezas oriundas às vezes do bizarro e do grotesco, solos férteis nos quais igualmente vingam flores – exóticas.

Nem há noite que seja só estrelas. Conforme Mario Praz, “para os românticos, a beleza recebe realce mesmo daquelas coisas que parecem contradizê-la: coisas

horrendas” (Praz, 1996, p. 45). Em *Don Juan*, Canto IX, LXXV, o narrador exclama: “Ah mas que sarro / isso tudo de vestir alma em barro!”.

Observe-se, então, um sucinto vislumbre dos bastidores do nascimento das ciências atuais, quando Andreas Vesalius (1514 – 1564), considerado o pai da anatomia moderna, reunia o *corpus* que seria analisado e descrito na primeira obra do gênero publicada com ilustrações, *De Humani Corporis Fabrica* (1543).

O procedimento apresentado a seguir era bastante comum à época, não se isentando de utilizá-lo, dentre outros grandes pesquisadores, também Michelangelo, e em grau menor Leonardo da Vinci, que levava seu *corpus* de estudo para casa indo buscar preferencialmente em hospitais, prática que se tornaria posteriormente comum, e facilitaria a vida dos cientistas.

A história se passou em Leuven, cidade da Bélgica (atualmente um dos principais focos de estudos da tradução no mundo), terra natal de Vesalius, quando este deixou a Escola de Medicina de Paris sem se graduar, após ter passado três anos estudando ali, por conta de uma guerra eclodida nos Países Baixos. De volta então a Leuven, dedicou-se à sua disciplina favorita, a anatomia, com seu companheiro Regnier Gemma (1508 – 1555), também matemático, astrônomo e médico.

Enquanto andava à procura de ossos pelas estradas rurais, onde eventualmente, para grande conveniência dos estudantes, todos os indivíduos executados costumam ser depostos, deparei-me com um cadáver ressecado. (...) Os ossos estavam totalmente expostos, mantendo-se unidos apenas pelos ligamentos, e tinham sido preservadas somente a origem e a inserção dos músculos. (...) Com o auxílio de Gemma, escalei o poste e destaquei o fêmur do osso ilíaco. Quando puxei a peça com força, a omoplata, os braços e as mãos também se destacaram, embora faltassem os dedos de uma das mãos, as duas rótulas e um dos pés. Depois de trazer secretamente para casa as pernas e os braços e após sucessivas idas e vindas (deixei para trás a cabeça e todo o tronco), permaneci durante toda a noite fora dos limites da cidade a fim de conseguir pegar o tórax, que se encontrava firmemente preso por uma corrente. Eu ardia num desejo tão grande (...) que não tive medo de roubar, no meio da noite, aquilo que eu tanto queria. (...) No dia seguinte, transportei pouco a pouco os ossos para casa por outro portão da cidade (...) e montei aquele esqueleto que está preservado em Leuven, na casa de meu mui querido e velho amigo Gisbertus Carbo. (Vesalius, 2003, p. 20).

A manipulação de determinados *corpora*, sua análise sistemática, como esse procedimento descrito por Vesalius de violação de cadáveres, ou mesmo o impulso de Byron a brindar com a famigerada taça feita de crânio humano, são nesses casos para benefício da ciência e da arte, e também servem como os crânios nos festins de Mênfis, no Egito (citados em *Don Juan*, III, LXV) para lembrete do fim comum a todos.

Ressalta-se pois que haverá na presente tese ciência e técnica, se a tanto se lograr engenho e arte, e que com ardor quase vesaliano pelo estímulo da pesquisa este *corpus* foi sendo encontrado ao longo dos anos nos fundos escuros e empoeirados dos sebos ou encomendado pela internet em transações incertas, descobrindo traduções fragmentárias, por vezes pedaços soltos de versos, partes de traduções praticamente anônimas, e desse modo formou-se um esqueleto para pesquisa e a partir daí aos poucos sua bibliografia foi se encorpando.

Não obstante, com carinho e zelo idênticos ao de Vesalius, apresenta-se essa modesta contribuição aos estudos de tradução acerca do Romantismo, além da tradução poética em verso e anotada da obra-prima de Byron, seu *Don Juan*, pela primeira vez publicada na íntegra no Brasil, justamente quando se celebra o bicentenário de publicação dos Cantos I e II, ocorrida em 15 de julho de 1819, sem nome de autor nem de editor. A própria escrita desse capítulo dá-se cerca de meses desta data em 2019. Desde alguns anos após a morte de Byron, iniciou-se o processo de tradução de sua obra no Brasil, por exemplo, com o tradutor açoreano Tibúrcio Craveiro, e ao correr dos anos sua obra e mito foram sendo transmitidos à cultura de chegada de várias formas, como será visto doravante, alcançando depois de quase dois séculos novamente um profícuo interesse por Byron, porém agora, ao contrário do antigo *byronismo* ultrarromântico, o foco recai sobre suas sátiras da maturidade, logrando com isso a primeira tradução integral, anotada e em verso de sua obra-prima para a língua portuguesa.

Pode-se dizer que foi necessário à cultura de chegada todo esse longo processo de assimilação. De igual forma, a partir de 2001 o interesse do autor desta tese pela obra citada desenvolveu-se em um crescente, no começo pela aquisição das traduções fragmentárias nos sebos, pelo primeiro contato com as tantas referências da sátira épica bem como da vida de Byron, muitas vezes relacionada à sua obra; posteriormente, descontando-se diversas outras atividades, pôde-se defender, em 2015, a dissertação¹ de mestrado com alguns apontamentos básicos e um breve esboço da tradução nem de metade da sátira épica byroniana – a dissertação contava com 383 páginas, orientada como esta tese pelo Prof. Dr. John Milton. Algumas peculiaridades, acessórias à compreensão desta tese, entretanto, até mesmo intimidades do tradutor durante os primeiros momentos desta sua tarefa, encontram-se já expostas e atestadas na citada

¹ Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-01032016-161149/pt-br.php>. Acesso em: 15/07/2019.

dissertação e, por este motivo, os estudos que seguem em nada repetem o que ficou dito alhures.

Destarte, a presente tese descreve o processo tradutório ocorrido entre 2009 e 2019 da tradução poética e integral de *Don Juan* de Byron, contando com os estudos fundamentais para a exposição lógica das etapas necessárias para sua execução, a biografia do autor enquanto autor do original, um estudo sobre sua influência na cultura de chegada, o original, a descrição das outras traduções fragmentárias, servindo de protótipos e arquétipos ao próprio procedimento de tradução desta tese, a qual vem acompanhada de extensa gama de notas explicativas, como será comprovado adiante. Deixa-se uma tese, ademais, como a que se gostaria de ter encontrado há quase duas décadas; infelizmente, não foi possível esclarecer todos os aspectos imprescindíveis em menos páginas; ao menos possa servir como um trabalho de referência futuro na área.

Posto que o objeto central desta tese seja a experiência tradutória ocorrida no Brasil, durante o período delimitado acima, de *Don Juan* de Byron para a língua portuguesa, um dos objetivos desta tese, então, é trazer tal obra para o leitor médio brasileiro, em um trabalho disponível gratuitamente na internet, que utiliza a metodologia acadêmica para os mais diversos fins, por exemplo, descrever estudos de tradução, elaborar diretrizes para uma tradução própria, e até mesmo domesticar, trazer a obra à cultura de chegada, no que concerne às notas, enquanto a tradução poética propriamente dita pretende levar o leitor ao original, ou seja, possui uma perspectiva estrangeirizante, a qual será demonstrada a seguir.

Sendo assim, para o desenvolvimento de algumas diretrizes necessárias para o empreendimento da tradução integral constante nesta tese, foi necessário um estudo apurado do original, que em diversos momentos aponta para a vida do próprio autor, quem também era tradutor, diga-se de passagem, e estimulava de várias formas a confusão entre sua vida e obra, formando um mito: muito de sua obra traduzida posteriormente, um fenômeno de tradução no século XIX, foi mais influenciada pelo seu mito que pelo original, e alguns tradutores de sua obra eram também poetas e tinham como costume, por assim dizer, morrer jovem, que é, de certo modo, traduzir com a própria vida o mito admirado – essas são às vezes as construções da identidade do autor e do original na cultura de chegada, que foram e estão sendo estabelecidas há quase dois séculos. Em seguida, foi necessário um estudo atento do original – o texto-fonte e suas características principais a serem traduzidas. Depois, um estudo descritivo das outras traduções fragmentárias, levantando-se aspectos fundamentais que serviriam

como arquétipos para o desenvolvimento de diretrizes para a elaboração do protótipo da tradução integral. Apenas assim foi possível a descrição do processo, do produto e da função do projeto tradutório o qual se constitui como objetivo principal desta tese.

Dito de outro modo, para a tradução integral de uma sátira épica demandou-se um trabalho de pesquisa bastante extenso e ambos encontram-se devidamente apresentados e documentados nas não poucas páginas seguintes, e ainda nas inúmeras notas enciclopédicas, mitológicas, históricas ou tradutórias que acompanham a tradução. Portanto, o percurso que será exposto a seguir na forma de capítulos e subcapítulos e que estrutura esta tese em Estudos da Tradução na USP foi praticamente o mesmo percorrido pelo tradutor para a elaboração e execução de seu projeto tradutório, assim, no mais, reitera-se, o escopo desta tese é embasar a postura adotada durante o processo tradutório de um *corpus* também analisado enquanto produtivo a tal perspectiva tendo-se em vista a tradição de traduções fragmentárias desse original para a cultura de chegada, além de descrever as determinadas etapas do referido processo, ampliando assim as discussões teóricas na área e, na sequência, apresentar o produto devidamente finalizado com comentários que sejam de interesse específico para a tradutologia.

Dessa forma, a presente tese encontra-se estruturada como segue:

O próximo capítulo aborda a vida de Byron focando em sua atividade de tradutor, em seus anos de formação fundamentais para a composição de sua obra-prima e nos aspectos geralmente mais traduzidos de sua obra. Como o capítulo demonstra, Byron buscou mesclar vida e obra, tirando matéria para composição de suas obras de suas próprias aventuras e, no caso de suas sátiras, a ironia dá-se muitas vezes pela alusão a acontecimentos reais de sua vida, por isso e outros motivos uma abordagem biográfica deste autor, científica e cuidadosa, seja praticamente imprescindível para a elaboração de um projeto tradutório minucioso de sua sátira épica. O capítulo apresenta e analisa então uma bibliografia específica sobre a biografia do autor em língua portuguesa, e ainda uma breve lista de filmes, expondo a necessidade de um estudo apurado a tal respeito, depois apresenta uma divisão em três subcapítulos.

O primeiro, 2.1., trata dos antecedentes da composição de *Don Juan*, as primeiras sátiras compostas pelo autor, suas viagens orientais e sua adesão ao que era chamado de Romantismo, em uma palavra: o material que será satirizado e subvertido em sua obra-prima da fase madura. Outro aspecto importante desse capítulo constitui-se no panorama, elaborado nas notas, da febre byroniana representada pela prática massiva de tradução de suas obras para os mais diversos idiomas. O subitem 2.2. aproxima ainda

mais *Don Juan* da biografia do autor, e abarca o período exato da composição do original que esta tese visa traduzir, isto é, seu *corpus* específico, tratando de aspectos básicos da obra e da vida do autor até sua morte na Grécia, motivo pelo qual *Don Juan* acabou ficando uma obra inacabada. Finalmente, em 2.3. esboça-se um mapa da influência da obra e do mito byronianos transmitida em grande medida pela tradução, inicialmente para outras partes da Inglaterra e Reino Unido, depois se espalhando para a Europa e para o mundo, e enfim chegando ao Brasil por intermédio da literatura francesa, descrevendo então sua recepção bastante sombria de início, que ficou conhecida pelo fenômeno dito “byronismo”, e paulatinamente seu processo de recepção na cultura de chegada, descrito de maneira minuciosa quase ano a ano e com exemplos retirados das obras dos escritores brasileiros de maior destaque do período romântico e outros, culminando nesta tese contendo a tradução integral anotada de sua sátira épica à língua portuguesa; este item ainda amplia o estudo, orientado por Antonio Candido, de Onédia Barboza intitulado *Byron no Brasil: traduções*, possivelmente a primeira tese a respeito de traduções defendida na USP, em 1969; outro tópico deste subcapítulo demonstra o interesse crescente atual na cultura de chegada pela obra satírica de Byron, tendo sido *Beppo* traduzido por Paulo Henriques Britto no mesmo ano em que Péricles Eugênio da Silva Ramos traduzia os primeiros fragmentos satíricos de *Don Juan*, que teria posteriormente fragmentos traduzidos por Décio Pignatari e Augusto de Campos, e seria objeto de estudo das teses de Daniel Lacerda, Soeli Zembruski e Roberto Schramm, além da dissertação do presente autor e agora esta tese.

O terceiro capítulo detalha alguns aspectos do *corpus* desta pesquisa, ou seja, do texto cuja elaboração foi relatada no capítulo anterior, não se tratando, entretanto, de realizar um estudo linguístico ou literário, o qual existe satisfatoriamente e será abordado quando houver ocasião, mas de ressaltar determinados aspectos textuais enquanto relevantes ao processo tradutório, muitos dos quais serão retomados de passagem no capítulo quinto, assim, o terceiro faz uma sucinta apresentação do mito de Don Juan e sua apropriação pelo autor para elaborar uma crítica ao capitalismo, na qual o trabalho de Hobsbawm, por exemplo, inclui-se na bibliografia, bem como são apresentados vários excertos da obra que corroboram tal tese – esta questão, vale dizer, reaparecerá no capítulo quinto quando se tratar de tradução em um contexto pós-colonial; na sequência, o foco da pesquisa recai sobre o âmbito formal e analisam-se a estrutura de uma sátira épica (*mock epic*), a oitava-rima, o metro pentâmetro iâmbico e o caráter das rimas, rimas ricas, em mosaico etc, e o uso sistemático do *enjambement* na

obra de Byron e no Romantismo; após isto, as camadas semânticas merecem consideração, isto é, os conteúdos e temas, tais como as fontes primárias que serviram de base aos vários episódios de *Don Juan*, a enorme quantidade de temas controversos, tornando tal obra uma enciclopédia de tabus, subcapítulo no qual se utiliza o trabalho de Freud para explicar determinados fatores relacionados a tabu e exemplificam-se com várias passagens da sátira épica, então passa-se à exposição de certos momentos em que a obra promove crítica literária em verso, subvertendo o cânone geralmente concebido à época, chegando-se enfim a um breve estudo das traduções interpoladas nessa própria obra de Byron, bem como a uma abordagem da voz narrativa onisciente intrusa, autoconsciente e cética como personagem principal desta obra e a associação dessa voz com a biografia do próprio autor, corroborando trechos expostos no capítulo segundo; encerra o capítulo terceiro uma breve análise do gênero ao qual pertence a obra-prima byroniana, a saber, a sátira menipeia.

Reforça-se que as características principais do *corpus* da presente tese descritas acima possuem relevância por serem as mesmas que deverão ser mantidas na tradução como será visto quando for abordado o projeto tradutório no capítulo quinto.

O capítulo quarto debruça-se sobre as traduções e possíveis adaptações, ambas fragmentárias, que *Don Juan* de Byron obteve até o momento para a língua portuguesa e que foram publicadas no Brasil.

No que concerne às possíveis adaptações, um primeiro subcapítulo, 4.1., observará sob uma perspectiva inovadora, apoiada pela pesquisa fundamental de Linda Hutcheon, *Uma Teoria da Adaptação*, as múltiplas relações que possuem com tal obra estrangeira tanto o conto “Bertram”, inserido em *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, quanto o poema em oitava-rima “Pálida Elvira”, inserido na obra *Falenas*, de Machado de Assis.

Já ao subcapítulo 4.2. cabe um estudo minucioso acerca das traduções propriamente ditas, contando com considerações a respeito dos aspectos textuais, com breves comentários acerca de seu autor, ao menos quando se sabe quem seja, realizando uma espécie de historiografia dos tradutores, e ainda com o apoio da tese de Soeli Zembruski, que analisa específica e limitadamente a tradução da ironia em *Don Juan* para a língua portuguesa na maioria das traduções apresentadas a seguir. Estuda-se aqui, portanto, a tradução da canção do fantasma de monge vestido de preto feita por J. Luz, de quem se especula ainda qual seja a verdadeira identidade por trás desse pseudônimo, cuja tradução nem indica ironia ou a forma da oitava-rima; a tradução intitulada “O

Crepúsculo da Tarde”, feita por Francisco Otaviano, que transmite um indício da voz narrativa, o personagem principal dessa sátira épica, e ainda assume ter sido retirada de *Don Juan*, ao contrário de J. Luz; também a única tradução em prosa, lograda por João Vieira, obra rara e nunca antes estudada, até onde se sabe, na qual foram podadas, além da poesia, também a ironia e a digressão, mas que fornece, apesar dos pesares, uma versão dos “amores de D. Juan”.

Comprovando também, por sua vez, o interesse recente no Brasil pela obra-prima satírica de Byron, o subcapítulo 4.2. subdivide-se ainda para estudar os aspectos supracitados também na tradução de cinco oitavas levada a cabo por Péricles Eugênio da Silva Ramos, o primeiro a traduzir estrofes realmente satíricas, representantes do tom geral da obra; na tradução de Décio Pignatari de algumas dezenas de fragmentos e estrofes completas, estas traduzidas enfim na estrutura estrófica padrão da oitava-rima, sendo sua tradução observada à luz da teoria da poesia concreta; na tradução que foi por ao menos uma década a mais completa de *Don Juan*, empreendida por Augusto de Campos, adepto da “re-criação” poundiana, que traduziu – ou “tecnomediunizou” – exatamente cem estrofes, na forma da oitava-rima e ainda dando destaque às estrofes digressivas e satíricas; e finalmente na tradução recentemente publicada na tese de Roberto Schramm, que promoveu uma “re-criação”, isto é, uma tradução satírica, quase paródia, da sátira épica byroniana, sendo que também sua tese merecerá considerações neste ponto. Reitera-se que tais estudos foram realizados levando-se em conta os pressupostos dos próprios tradutores e uma bibliografia específica, quando disponível, além dos comentários acerca da tradução da ironia dispostos na tese de Soeli Zembruski, como dito. Ademais, vale ressaltar que as traduções estudadas neste capítulo serviram de arquétipos para a elaboração de protótipos e para o desenvolvimento dos pressupostos concernentes a algumas características do próprio projeto tradutório que será apresentado no próximo capítulo.

O capítulo 5 possui importância porque esclarece a proposta e as diretrizes utilizadas no empreendimento da tradução integral presente nesta tese. Inicia com algumas páginas discutindo a abordagem conferida a este projeto no aspecto da tradução da ironia pela tese de Zembruski e avança dividindo-se em subcapítulos dedicados ao projeto de tradução integral de *Don Juan* de Byron; esquematiza-se aí a divisão seguindo os preceitos de James Holmes em “processo”, “produto” e “função” da tradução, e demonstram-se em seguida os fatores que aproximam este projeto às teorias tradutórias de Walter Benjamin.

Em 5.2.1. apresentam-se os pressupostos teóricos que envolveram o processo tradutório, retomando o texto de Benjamin e complementando o estudo com a obra de Berman, Blanchot, Barthes, Milton etc, então partindo à descrição detalhada do processo tradutório, intenções, metodologia, procedimentos, preocupações com a forma, o conteúdo e com os aspectos significantes da própria forma, utilizando-se exemplos de estrofes retiradas da tradução para ilustrar dois procedimentos arquetípicos ocorridos durante o processo tradutório.

O subcapítulo 5.2.2. aborda os diversos aspectos do produto resultante do processo descrito anteriormente, para isso, discute as abordagens domesticadoras e estrangeirizantes da tradução propagadas por Schleiermacher, Schlegel e Goethe, depois sua retomada por Benjamin e Berman, alcançando-se as implicações de uma tradução em contexto pós-colonial como analisadas atualmente por Tymoczko, tecendo-se breves considerações a respeito da perspectiva antropofágica; seguem-se então exemplos de tradução estrangeirizante no aspecto da sintaxe retirados de *Don Juan* de Byron, de tradução pela não tradução de termos lexicais como *money*, de tradução de gírias; depois se apresentam ainda outros exemplos de tradução em versos e estrofes nas quais ocorrem mistura de línguas, muitas vezes relacionadas a gêneros alimentícios, nos termos lexicais como “torresmo”, “o prato do Rei do Brasil”, nas rimas entre vocábulos de origem tupi, latim e inglês, no caso da estrofe que menciona a “ipecacuanha”, e nas estrofes dos Cantos derradeiros da obra, que descrevem o banquete de Juan na Abadia Norman e o cardápio específico repleto de pratos da culinária francesa. Observam-se, no mais, nestes exemplos, as estratégias domesticadoras e estrangeirizantes e da tradução pela não tradução como ferramenta irônica e anticolonialista. Encerram este item breves parágrafos destacando o papel das notas como ferramenta domesticadora de tradução.

Enfim, em 5.2.3. a “função” desta tradução na cultura de chegada merece algumas considerações, dentre elas, as expectativas de que possa motivar futuras discussões sobre o Romantismo, Byron, suas obras e suas traduções etc, bem como esclarecer possíveis divergências e inspirar trabalhos artísticos, literários e tradutórios vindouros, deste modo, utilizam-se amostras de discussões retiradas da página eletrônica de Antonio Cicero e de um poema escrito por Glauco Mattoso para corroborar as expectativas específicas acerca da função do presente trabalho na literatura brasileira, ampliando as discussões teóricas na área dos Estudos da Tradução.

O capítulo 6 é aquele para o qual os maiores esforços desta tese foram dedicados: a tradução poética, integral e anotada, pela primeira vez publicada em língua

portuguesa, repete-se, da Dedicatória e dos dezesseis Cantos completos de *Don Juan* de Byron mais o último, o Canto XVII, que o autor deixou incompleto, totalizando pouco mais de dezesseis mil versos, ou seja, mais de duas mil estrofes na estrutura da oitava-rima, acompanhada não apenas das estrofes originais dispostas em caixas de texto mas também de alguns milhares de notas elucidativas dos mais variados assuntos enciclopédicos, históricos, literários, sociais, autobiográficos etc, para não falar das notas inerentes ao processo ou ao produto tradutório, ora exemplos de rimas em mosaico, ora de decassílabos com tônicas nas 2º, 4º, 6º, 8º e 10º sílabas, questões discutidas no capítulo 5 e aqui então ampliadas, outrora algum aspecto específico das traduções fragmentárias efetuadas anteriormente pelos outros autores, complementando assim o estudo cuja jurisdição pertencia ao capítulo 4.

O capítulo 7 tece as considerações finais desta tese, constatando-se como foi imprescindível a passagem por todos os estudos anteriores – a vida do autor enquanto compunha o *corpus*, as relações de sua vida com sua obra e sua postura enquanto tradutor, a sua influência na cultura de chegada (capítulo 2), uma descrição detalhada das diversas características textuais e extratextuais do *corpus* que deverão ser representadas na tradução (capítulo 3), um estudo das demais traduções fragmentárias do mesmo *corpus* efetuadas anteriormente de modo a servirem como modelos para o desenvolvimento de alguns aspectos deste projeto (capítulo 4) e, finalmente, a apresentação das diretrizes que guiaram o presente projeto tradutório e possibilitaram a descrição de seu processo, produto e função (capítulo 5) – para chegar-se à tradução poética, integral e anotada da obra-prima de Byron (capítulo 6).

O capítulo 8 constitui-se exclusivamente das referências bibliográficas utilizadas para o embasamento teórico dessa tese.

No capítulo 9, por fim, encontram-se como Anexo excertos da entrevista concedida pelo presente autor para Soeli Zembruski e publicada na íntegra em sua própria tese, defendida em Estudos da Tradução no PGET da UFSC, no ano de 2013. A pertinência de tal anexo dá-se por encontrarem-se ali as primeiras diretrizes relativamente sólidas deste projeto tradutório, datando de meados de 2012, possibilitando uma observação dos aspectos que foram mantidos e daqueles alterados ao longo de quase uma década, encerrando-se assim este ciclo.

* * *

Destarte, alguns lembretes acessórios e finais precisam ser ressaltados:

Como dito, a cultura de chegada requereu não mais que duzentos anos de assimilação e recepção da obra e mito byronianos até lograr a tradução integral, em verso e anotada de sua obra-prima, que possui traduções em verso, por exemplo, para o italiano, espanhol, japonês, chinês etc. Assim, cada tradução fragmentária, mesmo de um verso, dos tradutores apresentados no capítulo 4, bem como as pesquisas na área de Estudos da Tradução mencionadas anteriormente, tudo contribuiu passo a passo para a estruturação e realização desta tese.

Possivelmente este trabalho de pesquisa, aprimorado ao longo de anos, não chegasse a tal estágio sem a orientação do Prof. Dr. John Milton, por muito tempo o primeiro e único leitor disso tudo, que se aprofundou em cada particularidade e por isso sugeriu infinitas melhorias geralmente acatadas de imediato e com agradecimentos que serão sempre poucos. Melhorias de igual modo foram sugeridas pelas bancas de qualificação e de mestrado, reiterando-se os agradecimentos principalmente aos Profs. Drs. Adriana Zavaglia, Álvaro Faleiros, Cláudio Daniel, Eduardo Navarro, Lawrence Flores, Lenita Rimoli Pisetta, Marcelo Módolo, Maria Sílvia Cintra, Paulo Henriques Britto etc, mesmo que não tenha sido unânime a crença na exequibilidade deste projeto.

Não se mencionam os amigos a quem são devidos agradecimentos porque são os mesmos, eles fazem jus; nem as amigas, para não ser acusado de (na dissertação ocorreu) fazer uma lista de conquistas como a do criado Leporello no mito de Don Juan.

Desnecessário dizer que todas as traduções desta tese, exceto quando explicitado o contrário, são de autoria do presente autor.

Ademais, não foram inseridas imagens, figuras e tabelas nesta tese para evitar que saísse com o dobro de páginas, além de possuírem fácil acesso na internet, quando disponíveis, obviamente, sem contar que como vem sendo escrita há quase uma década nem todas as normas mais recentes da ABNT foram atualizadas, mantendo-se assim a padronização, no entanto, nem por isso deve haver aqui qualquer ambiguidade ou problema seja em sua formatação, seja nas referências, além de a defasagem ser praticamente irrisória.

Agradece-se à bolsa concedida pela Capes em período parcial do doutorado.

In memoriam de Peter Cochran (1944 – 2015), um dos principais pesquisadores de Byron e que se interessou pela presente tradução às portas da eternidade.

2. Byron: poeta, tradutor e traduzido

“(...) é para suprir a vida que não tiveram que se inventaram as biografias dos poetas...”
Emil Cioran, *Breviário da Decomposição*

Como dito de passagem na Introdução, e como será minuciosamente demonstrado doravante, para a compreensão integral do uso da ironia na obra satírica de Byron, principalmente em seu *Don Juan*, compreensão esta que se mostra quesito *sine qua non* à elaboração de uma tradução integral da obra, é imprescindível ao menos um conhecimento básico sobre a biografia do autor.

Não se quer dizer com isso que sua obra dependa de sua vida para ser entendida, outrossim, algum conhecimento a respeito dessa, amplia, aprofunda e enriquece a compreensão daquela, porque parte considerável das digressões que o narrador utiliza como fonte de humor refere-se à própria vida do poeta, a seus contatos pessoais, aos poetas seus contemporâneos aos quais dirige versos laudatórios ou vitupérios, ou ainda a acontecimentos históricos, políticos, econômicos etc, de seu tempo.

Porém, como seria inviável escrever uma biografia detalhada de Byron neste espaço, tendo-se em mente que a presente tese trata de traduções, de diretrizes para a elaboração de tradução e da apresentação de proposta de tradução de uma obra de estatura épica efetuada a partir das mesmas diretrizes, bastará, portanto, um panorama, sucinto, primeiramente, a respeito das biografias disponíveis de Byron, para aquelas pessoas que desejem saber mais sobre o assunto e, posteriormente, mais acurado, nos próximos subcapítulos, a respeito da vida de Byron enquanto escrevia sua obra-prima, e das questões mais importantes de sua biografia pertinentes ao entendimento *pleno* de *Don Juan*.

Outrora fora afirmado, em nossa dissertação, que “biografias mais ou menos apuradas podem ser encontradas sem esforço, até mesmo na maioria das traduções publicadas no Brasil” (Agustini, 2015, p. 23).

No momento, entretanto, essa afirmação categórica parece um pouco genérica e, de modo semelhante, a situação das obras a respeito da vida de Byron disponíveis em língua portuguesa não parece precisa e satisfatória, tendo em vista o ponto em que chegaram os estudos byronianos no país, aspecto este que o presente trabalho espera deixar evidente.

Portanto, os próximos parágrafos tratarão de especificar o que se quis dizer com a expressão “mais ou menos” e, a partir disso, será observado como o caso está mais para menos.

Antes disso, porém, cabe estabelecer um parâmetro do que se julga satisfatório, para que a comparação possa ser feita com certa precisão.

Tome-se por base a obra *Byron – Life and Legend*, de Fiona MacCarthy, publicada em 2002 por John Murray, reimpressa em 2003, pesquisa biográfica mais completa e recente que se teve acesso, a qual complementa importantes trabalhos anteriores como *Byron, a Biography* (1957), de Leslie Alexis Marchand, também editor da vasta epistolografia byroniana, e *Byron, Child of Passion, Fool of Fame*, de Benita Eisler (2000).

Byron – Life and Legend contém quase setecentas páginas em letra miúda e pouco espaçamento, com cerca de vinte páginas coloridas de ilustrações, pinturas, fotografias dos lugares onde Byron viveu etc, sendo, possivelmente, não apenas a mais completa a que se teve acesso, mas uma das mais completas existentes sobre o autor. Não está disponível em língua portuguesa, nem há previsão de quando estará.

A biografia escrita por MacCarthy segue a ordem cronológica, e a divisão dos capítulos inclui também os lugares pelos quais o poeta passou e viveu. Além disso, entremeadas na própria biografia, diversas análises e comentários sobre as obras que Byron escreveu, incluindo algo a respeito de suas traduções, podem ser encontradas.

No que tange especificamente ao período em que Byron compôs o *Don Juan*, entre 1818 e 1823, a autora utiliza quase 166 páginas e no que concerne ao “culto” de Byron que se seguiu à sua morte, a saber, as refrações e traduções que sua obra recebeu e o tornaram célebre por diversos lugares no mundo, chegando ao ponto de existir no Brasil, por exemplo, uma fase do Romantismo conhecida como ultrarromantismo, ou *byronismo*, em outras palavras, influenciando inclusive o sistema literário alheio de modo produtivo, enfim, sobre esse vasto assunto a autora utiliza aproximadamente outras 42 páginas.

Estipulem-se então que 204 páginas constantes na biografia de Fiona sejam pertinentes à obra traduzida nesta tese a qual, por sua vez, se utiliza da mesma como exemplo e fonte de informações para a constituição do presente capítulo, importante por tratar dos bastidores de escrita do original, e que proverá o leitor de aspectos-chave para um melhor entendimento da tradução aqui apresentada, pela primeira vez disponibilizada na íntegra em língua portuguesa.

Parâmetro estabelecido, destarte, é decerto de serventia uma visada pelas biografias sobre o autor disponíveis em língua portuguesa ao leitor brasileiro, principalmente no que diz respeito ao período em que *Don Juan* foi gerado. De modo mais específico, por exemplo, uma serventia será a própria justificativa do presente capítulo em uma tese sobre tradução, levando-se em conta, neste caso, a importância do contexto de produção e das constantes alusões ao mesmo no original aqui traduzido.

A pesquisa atual estabelece que a biografia de Byron mais completa disponível em língua portuguesa foi escrita por Edna O'Brien, traduzida por Mauro Gama, intitulada-se *Byron Apaixonado*, e foi publicada em 2011. Como o título explicita, pelas 288 páginas com letras graúdas, o foco dessas memórias recai acerca dos amores vividos pelo poeta, deixando em segundo plano outros aspectos de sua vida, incluindo aí seu trabalho de tradutor, os períodos de elaboração de sua obra que não condizem com seus intermitentes momentos “apaixonado” e, ainda, estudos sobre sua obra propriamente dita.

No que tange ao período de composição de *Don Juan*, O'Brien utiliza em torno de 50 páginas, entretanto, sobre a obra em si não trata quase nada. Mesmo assim, como dito, é das melhores biografias disponíveis e, ademais, das mais acessíveis, estando à venda em livrarias famosas e sebos por cerca de setenta reais o exemplar novo, que contém oito páginas de ilustrações coloridas; biografia a qual também se utiliza nesta tese, de forma esparsa, para a elaboração dos capítulos subsequentes.

Anteriormente a 2011, quando foi publicada a biografia supracitada, a obra mais difundida a respeito da vida de Byron era *Don Juan ou a Fascinante Vida de Lord Byron*, escrita em francês por André Maurois, publicada em 1930; a edição que se teve acesso foi publicada no Brasil em 1966, traduzida por Maria Clara M. Lacerda e por Tereza B. de Carvalho da Fonseca. Essa biografia não é editada há algum tempo no país, não sendo assim encontrável de forma fácil em livrarias nem em muitas grandes bibliotecas, e os poucos exemplares usados disponíveis à venda em sebos podem chegar a duzentos reais ou mais. Além disso, escrita há aproximadamente cem anos, está longe de contar com as informações atualizadas das biografias mais recentes e participar do debate moderno sobre a vida de Byron em língua inglesa. Interessante notar, enfim, como ainda em 1966 muito da bibliografia disponível em português sobre estudos de literatura inglesa chegavam traduzidos via língua francesa.

Em seguida, um apanhado sobre a vida de Byron bastante acessível se encontra na tradução de *Beppo*, por Paulo Henriques Britto, reimpressa em 2003, que pode ser

achada facilmente a preços módicos em diversos sebos do país. Abrindo a tradução de *Beppo – uma história veneziana*, a qual, juntamente com a tradução de Péricles Eugênio, da qual se falará na sequência, inaugura a fase de recepção da obra satírica da maturidade byroniana no sistema literário brasileiro, o apanhado biográfico escrito por Britto conta com trinta e poucas páginas e se intitula “O Romântico Neoclássico”. Estando incluso na tradução de uma obra satírica composta na fase madura de Byron, é de se esperar que esse período da vida do autor receba destaque no apanhado biográfico elaborado por Britto, o que ocorre, sendo que quase dez páginas do montante do volume são dedicadas à fase final da vida de Byron.

A primeira edição da tradução de *Beppo* foi publicada em 1989, mesmo ano em que Péricles Eugênio da Silva Ramos publicou seu volume de traduções de *Poesias de Lorde Byron*, no qual se encontra pela primeira vez publicado no Brasil um fragmento satírico de cinco oitavas traduzidas de *Don Juan*. À guisa de introdução, igualmente, compõe um apanhado biográfico que totaliza 15 páginas, sendo que dessas, 5 ou 6 são referentes à fase madura do poeta. Este volume, que foi relançado recentemente por outra editora, também pode ser obtido sem dificuldades em sebos e livrarias.

Atualmente, alguns apanhados biográficos sobre Byron podem ser acessados em versão digital. A grande maioria das páginas eletrônicas sobre o poeta traz textos curtos e informações sem base em fontes confiáveis. A própria página na Wikipédia lusófona a respeito do autor, no momento em que se escreve este capítulo, encontra-se rudimentar e desatualizada, não totalizando cinco páginas de informações relevantes. Dessa forma, os três apanhados biográficos de maior credibilidade disponíveis na plataforma digital foram escritos pelos três principais pesquisadores, no presente, da tradução para a língua portuguesa da obra satírica da maturidade de Byron, são eles: Soeli Zembruski, Roberto Mario Schramm Junior e o autor da presente tese.

Soeli Zembruski, cuja tese, defendida em 2013, será cotejada neste trabalho mais adiante, principalmente nos capítulos 4 e 5, defendeu seu mestrado em 2008, no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) da UFSC, orientada pela Prof. Dra. Rosvitha Blume, estudando a tradução que Britto fizera de *Beppo*. Intitulada *Um outro Byron no Brasil: a tradução de Paulo Henriques Britto*, sua dissertação apresenta seis páginas a respeito da vida e da obra de Byron, incluindo alguns parágrafos a respeito da obra da maturidade do autor, e está disponível no banco de teses daquela universidade.

Ainda na mesma biblioteca virtual pode ser encontrada a tese de Roberto Schramm, defendida mais recentemente, em 2016, também na área de Estudos da Tradução da UFSC. Essa tese conta com a tradução dos dois primeiros Cantos de *Don Juan*, e traz um apanhado biográfico no capítulo intitulado “Byron, sua vida breve em um longo único parágrafo”, o qual se resume a não mais que cinco páginas, e trata sucintamente, inclusive, de algumas obras do poeta.

Já no banco digital de teses da USP pode ser acessada a dissertação do presente pesquisador, cuja defesa se deu em fins de 2015, e que possui um capítulo com o título “Byron: vida e obra”. Nesta dissertação, em que se depara com os cinco primeiros Cantos traduzidos de *Don Juan*, sendo então, até a presente tese, o mais longo fragmento traduzido da obra-prima byroniana publicado em língua portuguesa, não há uma página sequer a respeito do período em que Byron compôs *Don Juan*, apenas alusões esparsas.

Além desses apanhados biográficos supracitados, existem outros, que são de acesso mais restrito e nem por isso mais completos ou atualizados. Vejam-se três exemplos.

Muito recentemente a Biblioteca Brasileira digitalizou parte do acervo do bibliófilo Mindlin, portanto, está acessível a qualquer pessoa em versão digital uma obra raríssima: a primeira edição da primeira tradução de Byron publicada no Brasil, em 1837. Está-se falando da tradução da obra *Lara*², empreendida por Tibúrcio António Craveiro (1800 – 1844), nascido nos Açores, exilado em Londres, depois vindo morar no Rio de Janeiro, chegando a lente do Colégio Imperial, período o qual realizou suas traduções. Em 1842 já estava em Lisboa e, em 1844, de regresso aos Açores, morreu a bordo do navio em condições jamais esclarecidas.

Possivelmente Tibúrcio Craveiro não apenas foi o primeiro tradutor de Byron no Brasil, mas deve passar por ter sido também o primeiro a ter publicado um apanhado biográfico sobre o poeta, que se encontra como introdução à sua tradução, possui quase seis páginas e é bastante fidedigno para a época, baseado na biografia de John Galt, a quem Byron conhecera em sua primeira ida à Grécia e Albânia. No entanto, por exemplo, como a recepção de Byron no Brasil estava focada em sua faceta ultrarromântica, *Don Juan* apenas é mencionado na lista de obras do autor; sem contar alguns exageros que lá se observam, como a afirmação que Byron na Grécia chefiou um

² Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7086>. Acesso em: 05/01/2019.

exército de 3000 homens no cerco de Lepanto, quando atualmente se sabe que o cerco não saiu dos planos, que a tropa sob comando de Byron não passou de 600 homens, muitos mercenários e aventureiros, os quais jamais conseguiram manter disciplina, e apenas extorquissem o poeta inglês com reclamações de maus salários.

Outro apanhado biográfico de acesso mais restrito acha-se em um volume que jamais foi estudado no país até a presente tese, o que basta para considerá-lo raríssimo. Publicado no Brasil em 1942, *Obras de Byron* possui, entre outras, uma tradução integral em prosa da narrativa de *Don Juan*, desconsiderando todas as digressões, que são a parte principal do épico satírico, feita por João Vieira, publicada em Portugal anteriormente. No volume ainda estão traduções de *Manfredo*, *Childe Harold*, *O Corsário* e *O Sonho*, por diversos tradutores.

À guisa de prefácio ao volume *Obras de Byron* há um apanhado biográfico composto por José Pérez, o próprio organizador da coleção da qual tal volume faz parte, e possui cerca de 15 páginas, com grandes espaçamentos e margens. É de interesse transcrever alguns trechos da biografia composta por ele aqui, tendo sido exposta a dificuldade de acesso a essa tradução, como exemplo de quão tendencioso, conquanto eloquente, um breve apanhado sobre a vida de Byron possa ser em língua portuguesa, mesmo mais de cem anos após a morte do biografado. Note-se, entretanto, que ao menos as fontes neste prefácio foram mencionadas.

Assim se inicia o prefácio, transcrito com a acentuação da época:

Estroina famoso, poeta em toda a extensão do termo, herói libertador de povos europeus subjugados, responsável, dos maiores, por um dos movimentos literários mais extensos e perduráveis de que se tem notícia – o romantismo – influenciador poderoso de correntes poéticas, imitado e reimitado com verdadeiro delírio (...) (Byron, 1942, p. 5).

Em seguida, sobre a adolescência de Byron, escreve que ele “começa aquela estrambótica vida de bêbedo, boêmio e notâmbulo que a reduziram, por muitos anos, a um repulsivo romance de alcoice e sargeta” e que ainda “iria modelar, monotonamente, o cantochão monocórdico não só (...) dos românticos de todo o mundo, mas também da crapulizada “jeunesse dorée” da burguesia triunfante” (p. 7).

E prossegue alegando que os “bródios asquerosos em que se metia Byron espelham bem as bacanais em que se embota e se esvai, ainda hoje, o jovem recheado de dinheiro que o deriva no álcool, no jogo e no sustento do meretrício”. E, indo do grotesco ao luminoso em sua biografia ao gosto da antítese romântica, Pérez afirma que,

embora nessa calamitosa situação, Byron fora “descrito poeticamente como o fez Goethe, que o concebeu como filho de Fausto e Helena, caído do céu no lodo, (...) conservando suas asas místicas, a sua lira de ouro nas mãos e o resplendor da sua divina beleza no rosto olímpico” (p. 9).

Entretanto, em meio a tanta eloquência, Pérez nota uma coisa que seria sempre atestada a respeito de Byron: a semelhança de sua vida com a das celebridades dos tempos atuais, de acordo com o modo como se deu a sua fama – e dessa forma o biógrafo sustenta, profeticamente, que “A vida de Byron devia servir à maravilha para uma grande película cinematográfica. Essas pavorosas explosões sentimentais que tão aproveitadas são no cinema, teriam em Byron um reflexo real (...)” (idem). Não obstante, Pérez cita *Glenarvon*, a obra escrita por Caroline Lamb que se refere aos tempos de convivência com Byron. Pouco após este ponto, tratando do casamento fracassado de Byron, Pérez cita que “Castelar, numa biografia lírica do poeta, deixa entender que ambos se casaram por vingança”. Aí está citada outra biografia raríssima de se encontrar, cuja apresentação se dará na sequência.

Pérez, além da biografia de Castelar, indica ter tido acesso a mais uma, que foi citada acima, quando esclarece que “Maurois diz que ela (Guiccioli) ficou tão orgulhosa de ser amante de Byron que “o proclamou diante de todas as conversazioni, (...) o que embaraçou um pouco o Conde Guiccioli” (p. 13). Adiante cita tais palavras de Shelley: “Lord Byron fez imensos progressos (...). Sua ligação com a Guiccioli lhe fez um bem imenso. (...) tornou-se o que deveria ser: um homem virtuoso” (p. 14). Byron dissera certa feita que gostava de suas opiniões políticas como um velho gostava das moças, “quanto mais loucas, mais as amo” (apud Martineau, 1987, p. 8). Tais questões possivelmente convergem para o método mais bem-sucedido de Byron, tanto nas traduções que o lorde fez – as quais serão apresentadas e discutidas adiante – quanto no amor, nessa fase de sua vida como *cavalier servente*, ao menos, que foi a hiperfidelidade – conquanto apenas pela mulher do próximo.

Pérez cita Castelar que “diz que Stendhal, tendo-o observado (a Byron) no momento em que escutava, estático, uma melodia, descobriu na expressão do seu rosto, na amplidão da sua fronte, nas cambiâncias dos seus olhos, na elipse dos seus lábios, todos os sinais do gênio” (idem), e na sequência se crê no direito de criticar outros biógrafos, ao afirmar:

Um lance que passa despercebido aos biógrafos, nobilita-o. Das três vezes que, coxeando, claudicando daquele maldito pé, fala na Câmara dos Lords, uma delas foi para defender, contra a pena de morte, os famosos luditas, aqueles operários que estavam sendo jogados à miséria pela introdução da máquina no trabalho industrial inglês e, revoltados contra a substituição, deram de quebrá-las, sendo preciso a decretação da pena capital para sustar a destruição total dos maquinários. Este fato tem uma importância substantiva na história do movimento operário internacional, pois aqui aflora-nos Byron defendendo aqueles primeiros insurretos sociais da nossa idade e deve-lhe, por isso, a história do socialismo, a grata consagração do seu nome, embora as referências do grande chefe Marx não sejam airoas com respeito ao poeta”. (p. 15 - 16).

Ressalta-se, assim, o ano de publicação do volume e a delicada situação política que o país vivia no ano de 1942. O biógrafo ainda afirma que Byron possuía grande admiração por Bolívar e “pretendeu mesmo trasladar-se para a América, a que chamava a “pátria de Bolívar”” (p. 16), porém não lembra que o barco do próprio Byron recebera o nome do líder revolucionário sul-americano.

Finalmente, Pérez, após apenas mencionar “D. Juan”, concluindo seu apanhado biográfico, afirma que “(...) também quase única foi a sua influência de moldes poéticos e pessoais. Admiráveis poetas como Hugo, como Goethe, como Leopardi, como Espronceda, como Castro Alves, se talharam à sua imagem e semelhança”, arrematando com “E influências assim, tão indiscutíveis e perduráveis, só as tiveram essas enigmáticas aguias humanas, impenetráveis como as esfinges, que são os gênios. É que Byron foi uma delas” (p. 18).

A próxima biografia descrita, utilizada por Pérez para compor a sua própria, foi publicada no Porto, em 1876, escrita por Emilio Castelar, o penúltimo Presidente da Primeira República Espanhola, em 1868, intitulada *Vida de Lord Byron*, e traduzida por M. Fernandes Reis. O único exemplar disponível que se encontrou está na seção de obras raras do Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB). O volume possui 185 páginas, diz se basear em biografias anteriores como a de Moore, amigo do poeta, e a de Teresa Guiccioli, com quem Byron teve seu mais longo romance. Castelar, entretanto, critica severamente Guiccioli por ter resolvido falar do poeta em uma biografia “insossa” após se casar com um marquês de França e não haver cultivado sua viuvez e luto à memória do lorde. Apesar disso, o autor diz ter conhecido amigos de amigos do poeta, ampliando a verossimilhança de sua obra biográfica. No mais, possui nuances de originalidade e autoria, conquanto acerca de *Don Juan*, o que aqui importa, apenas se encontrem duas insignificantes alusões.

Encerrando essa listagem biográfica, cita-se uma tradução para a língua espanhola da obra *Lord Byron*, de Gilbert Martineau, publicada com o título de *Lord*

Byron – El genio maldito, em 1987, traduzida por Floreal Mazía, à qual se teve fácil acesso em sebos brasileiros. Essa obra possui 320 páginas, sendo cerca de 100 páginas dedicadas ao período em que Byron compunha seu *Don Juan*, e inclui trechos traduzidos e comentários a respeito desse épico satírico. Ademais, é explicitamente baseada nos volumes editados por Marchand.

Outra fonte biográfica de relativo fácil acesso são os filmes e documentários disponíveis em plataformas virtuais acerca do poeta. Longe de esgotar a longa lista cinematográfica (como profetizara Pérez) a seu respeito, citam-se aqui as mais conhecidas e populares obras do gênero, todas disponíveis na íntegra (salvo explícitas exceções) na rede virtual no momento da elaboração final desta tese.

Em 1948 foi lançado o longa-metragem *The Bad Lord Byron*³, no qual Dennis Price interpreta um Byron vampiresco e sombrio e, já pelo título, pode-se esperar que a releitura será tendenciosa, isto é, apresentará de preferência os aspectos negativos de uma personalidade complexa. E é o que ocorre. Porém antes de prosseguir, cabem mais algumas palavras sobre o caráter tendencioso das releituras biográficas byronianas.

Geoffrey Bond, presidente da Byron Society da Inglaterra, uma das quarenta sociedades dedicadas a Byron pelo mundo, é apenas uma das muitas vozes que sustentam o seguinte: “A vida de Byron às vezes interessa mais às pessoas que sua poesia. (...) Byron tem muitos lados, como os homens modernos, daí o eterno fascínio. Mas ele tinha um lado muito sério. Ele era um homem de muitas faces, mas aspectos de sua vida privada lembram aquela de um pop star moderno”⁴. Do mesmo modo, Paulo Henriques Britto afirma que a “história da carreira de Byron, de sua vida e obra e reputação póstuma, é um dos capítulos mais fascinantes da história da literatura ocidental” (Byron, 2003, p. 9).

Destarte, Byron sendo uma personalidade tão complexa e fascinante, uma biografia não tendenciosa seria aquela que desse conta da complexidade de sua existência, não se deixando seduzir pelo fascínio de alguma fase em detrimento das outras. Mais especificamente, uma película focada na mocidade de Byron, na Abadia de Newstead vestido de monge bebendo em uma taça feita de crânio, inevitavelmente o relacionará com a tão difundida perspectiva ultrarromântica, o tal *byronismo*, o gosto pelo macabro e o horror gótico. Por outro lado, uma releitura focada no atribulado

³ Disponível na íntegra, original, em: <https://www.youtube.com/watch?v=gUsfpo5wkkQ>. Acesso em: 05/01/2019.

⁴ Artigo disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,inglaterra-reacende-mito-de-lord-byron,20021028p2665>. Acesso em: 05/01/2019.

período que vai do seu casamento em 02/01/1815 até início de 1817, em Veneza, passando pela temporada com os Shelley na Suíça, decerto deixará em evidência o Byron “maluco, maligno e perigoso de se conhecer” (“*mad, bad and dangerous to know*”), pelas palavras de Caroline Lamb. Se for focada nos anos seguintes em Veneza, com seus carnavais, seus casos amorosos, seus palácios e passeios de gôndola até o romance com a Guiccioli, que é o período de composição de *Don Juan*, Byron será de imediato identificado com o mito de Don Juan. Por fim, longe de esgotar as possibilidades, se a releitura se focar no último ano de Byron, 1824, defendendo a independência da Grécia, Byron será possivelmente lembrado como herói, e sua memória será como era para aqueles pescadores que Maurois conheceu próximo ao Jardim dos Heróis, na entrada de Missolonghi, onde, entre outros grandes heróis gregos, se encontra uma imponente estátua de mármore de Byron. Maurois conta que os pescadores dali conhecem o nome de Byron, mas não sabem que ele foi um poeta, se lhes perguntam, respondem que “foi um homem corajoso que veio morrer pela Grécia, porque amava a liberdade” (apud Byron, 1942, p. 17). Assim, se a releitura for feita de modo cronológico, como nesse parágrafo extenso, a interpretação dará a entender, conseqüentemente, que Byron superou os erros da mocidade e sua morte, sob certa perspectiva, heroica, trouxe alguma redenção ao poeta.

Observa-se, assim, como é natural que, entre tantos assuntos, e ainda por cima tão polêmicos, que despertam fascínio e empolgam a imaginação, sua obra-prima satírica, que não se ajusta aos preceitos românticos, seja relegada a segundo plano frequentemente. Porém, após quase dois séculos regurgitando e digerindo as diversas facetas da vida de Byron, finalmente a crítica brasileira pode se debruçar sobre sua obra-prima em seu próprio idioma, e o interesse e a necessidade que a mesma possui a respeito de sua obra satírica da maturidade encontra-se patente e justifica a presente pesquisa.

Em *Bad Lord Byron*, o poeta no leito de morte na Grécia delira que está num tribunal de justiça e presencia o inquérito das testemunhas sobre seus erros, começando por Caroline Lamb, depois Lady Byron, Hobhouse e a Guiccioli. Em um primeiro momento o foco recai sobre a conturbada fase de Byron que o levou ao exílio da Inglaterra; posteriormente, o cenário passa a Veneza e seus passeios de gôndola. O final é redentor, e o juiz martela o veredito: Byron será lembrado para a posteridade como o espectador decidir – poeta, guerreiro da liberdade, sedutor ou libertino.

Outras adaptações disponíveis são *Lady Caroline Lamb*, de 1972, com Sarah Miles como Lady Caroline. *Haunted Summer*, de 1988, que trata apenas da tenebrosa temporada de verão de Byron e os Shelley na Suíça, episódio o qual surgiriam os famosos contos de terror de vampiro e Frankenstein, e que Robert Southey apelidaria de “Liga do Incesto”, posto que Byron fora acusado de incesto com sua meia-irmã Augusta e nesse “clube” se encontravam as meias-irmãs Mary Shelley e Claire Clairmont, a quem Thomas Jefferson Hogg chamara jocosamente de “as duas esposas de Shelley”. Um filme que segue essa ótica é *Gothic*⁵, dirigido por Ken Russell, de 1986. Schramm, lembrando que a adaptação cinematográfica é uma prática que “requer e produz traduções” (2016, p. 193), afirma, em nota, que a adaptação de Russell representa Byron “como o teriam imaginado os vampiros byronistas da nossa própria segunda geração do romantismo brasileiro”, ou seja, um “Byron “byronizado”” (idem). Outro filme que vai por essa linha é o recente *Mary Shelley*, de 2017, dirigido por Emma Jensen. Para não ir muito longe acerca desta película, que de certo apresenta a fase “crápula” do lorde, no próprio trailer⁶, quando Mary diz que “todos os homens para mim são monstros”, aparece primeiro Byron, depois Shelley e na sequência sua criação, o Frankenstein.

Por outro lado, *Byron, Ballad for a Daemon*⁷, coprodução greco-russa, de 1992, apresenta um recorte original por delimitá-lo nos últimos meses da vida do poeta, lutando contra seus próprios fantasmas, empenhado em treinamentos bélicos, com febres e delírios sob chuvas torrenciais pelos pântanos pestilentos de Missolonghi, acompanhado de Fletcher, Tita e Lukas Kalandritsanos, este último, considerado atualmente o derradeiro afeto de Byron, quase nunca representado em outras películas. Outro ponto forte aqui são os diálogos mais elaborados que as demais produções. Além disso, ao contrário de outros filmes, este, focado nos últimos dias, não explora dramática ou heroicamente a morte do poeta, mas trata dos conflitos psicológicos e pessoais que lhe antecederam, que se encontram realçados, por exemplo, no poema escrito por Byron no dia em que completou 36 anos. A dramaticidade se restringe à última cena, quando Lukas corre em meio à tempestade para que se dobrem os sinos.

⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=N8qH_3qk_dY. Acesso em: 05/12/2018.

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xZyn-3mD8kY>. Acesso em: 05/01/2019.

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=thWmP45YC0M>. Acesso em: 25/01/2019.

Como se nota, a lista cinematográfica é extensa; no entanto, mais extensa seria a lista de documentários, pela qual não se poderá adentrar, para que esta introdução não se estenda demasiado⁸.

Assim, termina-se este ponto⁹ com menção a apenas mais uma película, *Byron*¹⁰, produzida pela BBC, em 2003, que Schramm parece confundir com *Byron: exile on fame street* (a qual não se encontrou), quando o pesquisador afirma que tem como protagonista Johnny Lee Miller e apresenta um “tom bem humorado e desmistificador na sua abordagem do poeta; o que contrasta diretamente com *Gothic* (...)” (p. 193). Esse “contraste” se deve especificamente por *Gothic* retratar apenas a desgastada temporada na Suíça, enquanto *Byron*, que possui o dobro de duração, trata de outras questões e, curiosamente, nada mostra acerca da vivência macabra de Byron com os Shelley na Villa Diodati.

Assim, *Byron* inicia retratando as primeiras viagens do poeta, por volta dos 18 anos, seu sucesso espantoso com a publicação de *Childe Harold*, seu casamento fracassado, sua estadia na Itália e sua posterior morte na Grécia. Uma relação que merece destaque nesse filme é a amizade entre o poeta Shelley e Byron, principalmente no que diz respeito a Allegra, filha de Byron e Claire, e ao que concerne a *Don Juan*, como a cena em que Shelley lê a estrofe CCXIII do Canto I, e afirma em seguida que ninguém nunca escrevera algo assim. Harold Bloom, sobre esse assunto, afirma que uma vez Shelley considerara *Don Juan* o melhor poema de seu tempo, acima de Goethe e Wordsworth, e Bloom prossegue, dizendo que outrora não teria concordado com isso, porém, chegando aos “79 anos e tendo relido o *Don Juan*”, dá-se por convencido (apud Schramm, 2016, p. 206).

⁸ No que tange a este assunto, indica-se *The Scandalous Adventures of Lord Byron* (2009), o qual expõe como estão atualmente os lugares pelos quais B. passou em suas viagens de duzentos e dez anos atrás, em 1809, de um modo descontraído, com o apresentador dizendo que seguirá os passos e os exemplos de B. com “sexo, drogas e revolução”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D2rA4Ej8GS4>. Acesso em: 11/01/2019. E um documentário menos descontraído, e mais completo, foi realizado pelo History Channel, em 2004, e está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UYIM424YnWM>. Acesso em: 25/01/2019.

⁹ A exemplo da tese de Schramm (p. 193), remete-se aqui também quem se interessar pelo assunto à crítica que Peter Cochran fez da obra de Atara Stein, *The Byronic Hero in Film, Fiction and Television*, na qual discute a clara referência aos corsários byronianos em personagens como o Capitão Jack Sparrow de *Piratas do Caribe*, interpretado por Johnny Depp, mas pouco estuda o próprio *Don Juan de Marco*, interpretado pelo mesmo ator, que em uma cena aparece lendo exatamente o *Don Juan* de Byron. Diga-se de passagem, a própria vida do ator Johnny Depp tem um pouco desse “byronismo” dito genericamente (para além da vida de outro famoso ator, James Byron Dean). Ademais, a obra de Stein discute as representações das “heroínas byronianas” na cultura popular. A crítica está disponível em: <https://petercochran.files.wordpress.com/2012/07/stein-green-lapinski-ii.pdf>. Acesso em: 03/03/2018.

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1t3xHPn2JH0>. Acesso em: 09/10/2018.

Quem inclusive concorda com Bloom é Augusto de Campos, fazendo sua “revisão” de Byron e traduzindo cem estrofes de *Don Juan*. Além disso, no posfácio à sua tradução, busca meios de mostrar como Pound havia sido severo demais em sua crítica a Byron, não apenas alegando e justificando que há muitas “coincidências conceituais” entre os “Cantos byronianos” e os “Cantos poundianos”, como também narrando a anedota de que Pound, enclausurado no manicômio de Washington, ao notar que seu correspondente, Louis Dudek, expressava “particular entusiasmo por *D. Juan*, a resposta lacônica de EP foi: “*The Byron is much better than fashion been willing to admit recently*”¹¹ (Campos, 2009, p. 176).

Deste modo, adentrando até certo ponto o que é jurisdição do capítulo 2.3., quando se tratará sucintamente das refrações da obra e mito byronianos, não é incomum que outros escritores componham homenagens ao poeta em forma de poema, e entre esses versos captam-se nuances concernentes à biografia dele.

Álvares de Azevedo (1831 – 1852) é um dos byronianos brasileiros mais destacados e declara expressamente sua admiração, por exemplo, em seu poema “Ideias Íntimas”, nos versos que abrem a seção XI: “Junto do leito meus poetas dormem / – O Dante, a Bíblia, Shakespeare e Byron –”. Por conta do papel de tradutor, adaptador e difusor da obra e do mito byronianos, esse jovem poeta brasileiro será retomado em outros pontos desta pesquisa, porquanto seu interesse no momento chegue por intermédio do poema “Invocação”, presente na segunda parte de *Conde Lopo* (1866), no qual não obstante tange suas “Variações em todas as cordas” em pouco mais de cem versos divididos em diversas partes e estrofes, sendo predominantemente constituído por decassílabos brancos, variáveis entre heroicos e sáficos, estando também representados os versos hexassilábicos. A partir de determinado momento, porém, passa a apresentar alguns recursos rímicos.

Ademais, a produção de Álvares de Azevedo, de publicação póstuma, logrou notória repercussão no cenário literário nacional e cooperou eficazmente para a formatação do imaginário brasileiro a respeito dos estereótipos sobre Byron, além da divulgação de parte bastante específica da obra deste através de uma leitura influenciada por vários fatores, entre eles o suicídio de Werther, na obra de Goethe, e enviesada pela fantasia de Lamartine, Musset, Gautier e Hugo.

¹¹ “Byron é muito melhor do que a moda atualmente está disposta a admitir”.

O poema abre com uma dedicatória a Byron, “a ti portanto / errante trovador d’alma sombria, / do meu poema os delirantes versos”, caracterizado como “Alma de fogo, coração de lavas, / misterioso Bretão de ardentes sonhos” e alguém que “rouba o coração” de quem o ler, pois como não seria, se “Foste Ariosto no correr dos versos”, e aqui se tem uma alusão às obras satíricas da maturidade de Byron, escritas em oitava-rima, como *Beppo* e *Don Juan*, ao molde de *Orlando Furioso*, de Ariosto, mas também de Pulci e outros.

Adiante, novamente Álvares dará a entender a ironia e a sátira de parte da obra byroniana, entremeando-a com vieses sombrios, como nos versos, “Leste no seio, ao coração, o inferno, / como teu Manfred desfraldando à noite / o escurecido véu. – E riste, Byron, / que do mundo o fingir merece apenas / negro sarcasmo em lábios de poeta”. Porém a impressão que se subtrai do extrato não é de uma sátira descontraída e ousada, e o riso não deixa entrever trocadilhos ingênuos e zombarias pueris como as que também há em *Don Juan*, como quando o narrador afirma que os alfinetes que as mulheres usam em suas roupas as fazem parecer um “porco-espinho” (Canto VI, LXII), ou mesmo a “Dedicatória” que inicia com uma paródia simplória a uma cantiga infantil; pelo contrário, o riso expresso por Álvares denota dramaticidade, chegando mesmo a ser macabro, mesclando Byron e Manfred, semelhante ao *Fausto* de Goethe, um riso magoado, como se nota no verso pouco mais a frente, “O mundo não te amou e riste dele”, aludindo aos versos de *Childe Harold* (Canto III, CXIII), o épico juvenil byroniano, curiosamente traduzidos por Augusto de Campos como “O mundo eu não o amei, nem ele a mim; / Não bajulei seu ar vicioso, nem dobrei / Aos seus idólatras o joelho do sim.”¹² (Campos, 2009, p. 189). Por outro lado, expostas essas divergências, um ponto de contato entre essas figurações díspares é o desprezo – pelo mundo, pela vida, pelos costumes etc.

Logo mais se depara com uma estrofe em que Byron está representado com a *persona* de Don Juan:

As volúpias da noite descoraram-te
A fronte enfebrecida
Em vinho e beijos — afogaste em gozo
Os teus sonhos da vida.

¹² No original: “I have not loved the world, nor the world me; / I have not flatter’d its rank breath, nor bow’d / To its idolatries a patient knee”. Outra tradução foi feita por Pinheiro Guimarães: “O mundo não amei, nem ele amou-me, / Nunca adulei seu hálito corrupto, / Nem a seus ídolos ajoelhei submisso” (Byron, 1942, p. 131).

E sempre sem amor, vagaste sempre
Pálido Dom João!
Sem alma que entendesse a dor que o peito
Te fizera em vulcão!

Encerrando o poema, entretanto, Álvares ressalta as diversas facetas de Byron, “Se o grego litoral e o mar que o banha / por ti beberam prantos?”, ou “Se do levante as virações correndo / nos mares orientais / deram-te nêcias”, ou (lembrando o que Goethe dissera, citado acima por Pérez) “se o nome teu lembra um espírito / das glórias decaído” e, citando outra obra do poeta (aquela traduzida por Tibúrcio), “Vem, pois, (...) meu Lara vagabundo”, e conclui com “E co’a taça na mão e o fel nos lábios / zombaremos do mundo!”. Assim, novamente se verifica que a ironia que Álvares de Azevedo invoca de forma derradeira no poema não é a das obras da maturidade, com a sátira de sua obra-prima *Don Juan* (que, a seu modo, claro, não deixa de zombar do mundo), mas sim o sarcasmo dos “Versos Inscritos numa Taça Feita de um Crânio”, um dos poucos poemas de Byron com um tom algo tétrico, no qual, todavia, não deixa de haver um humor simplório, embora negro, quando afirma que se a cabeça não teve qualquer serventia em vida, que ao menos tenha alguma utilidade na morte.

Finalmente, veja-se um poema publicado exatos 110 anos após o de Álvares de Azevedo, escrito por Marcus Accioly (1943 – 2017), que se encontra em seu épico *Sísifo* (1976, época de ditadura), considerado sua obra-prima, intitulando-se “A peregrinação de lorde Byron”, e contendo quatro estrofes, cada uma com cerca de dezesseis versos sem métrica.

O poema de Accioly se inicia aludindo à passagem relâmpago de Byron pelo mundo, juntamente de suas últimas palavras, que foram “agora vou descansar”; o poema diz “eu gastarei / a minha mocidade / rápida / Byron agradavelmente / e depois boa-noite / para os vivos / que eu vou dormir”.

Em seguida, o eu-lírico, por sua vez, passa a aludir à imagem da taça feita de crânio, porém, utilizando-se da sugestão anatômica, toma de empréstimo o crânio do próprio lorde, “depois de morto / basta encher meu crânio / de vinho e álcool / e incendiar o mundo / (onde estava o meu cérebro / doente / pode o espírito fluido / da bebida / entorpecer os lábios / de paixões (...))”.

Na terceira estrofe, confundindo-se já com Byron, o eu-lírico parte de referências à cabra e ao Demo e sustenta, em menção direta à guerrilha que havia no país, que armado de seu poema vai se matar com ele ou lutar, como um corsário,

aludindo à obra assim intitulada do poeta inglês, em prol dos direitos desse “hotel humano”; no poema, se lê: “meu lorde Byron / nunca fiz um crime / e tenho um pé de cabra / como o Demo / porém minha figura / é atraente / e os meus versos são punhos / que são armas- / brancas / (meu lorde)”, e prossegue alegando que com tais armas lutará “em outra guerra / pelos direitos deste hotel / humano / onde escrevi na ficha a minha idade: / cem anos / (de poeta / e de corsário)”.

Na seção final do poema, o eu-lírico, retomando certo distanciamento do homenageado, vê-se, entretanto, lado a lado dele, constatando nele sina idêntica à sua, “como corsários / indo para a morte / poetas somos / à vida condenados / (não há outra opção / senão a luta / que prolonga a existência após o risco)” e fecha com os seguintes versos, que denotam desprezo à vida, e desprezo à glória – tema recorrente em *Don Juan*, no entanto, indicando outra vez estarem mais próximos da taça feita de crânio, da qual se falará mais no próximo subcapítulo, que da obra-prima byroniana:

eu e você
meu lorde
(eu o de ontem
você o de amanhã)
somos os mesmos
que importa a glória das canções
que importam
nossos nomes na vala
dos sem nomes?

Desta forma, buscou-se traçar aqui um sucinto panorama das biografias e apanhados biográficos disponíveis atualmente ao leitor brasileiro acerca de Byron e, assim, espera-se ter ficado evidente como, em um primeiro relance, pode-se inferir que haja relativamente material mais ou menos satisfatório acerca do assunto, mas como, aprofundando-se somente um pouco, se observa como o que há ainda é monotonamente consoante a uma determinada faceta, enquanto outras facetas, muito mais relevantes, por exemplo, à recepção de *Don Juan*, encontram-se nimamente desenvolvidas, se não defasadas de todo, contando praticamente com meras alusões, quando muito.

Portanto, com a intenção de munir o leitor interessado à obra-prima byroniana com arcabouço acessível e prático concernente às questões biográficas relevantes ao entendimento *pleno* da ironia recorrente na obra, arquitetou-se a subdivisão desse capítulo em três partes, como segue.

A primeira diz respeito aos antecedentes à escrita de *Don Juan*, período que abrange o nascimento do poeta, em 1788, até 1818, ano em que o autor inicia a composição da obra original. Como ficou demonstrado, este é o período que conta com mais informações disponíveis em língua portuguesa, por conta disso, será abordado aqui de forma orientada à sua pertinência no tema ou conteúdo tratado na obra de modo geral, não significando que as famosas questões polêmicas da vida do autor ou outras obras suas não serão ao menos mencionadas, caso não sejam produtivas para uma melhor compreensão sobre a obra-prima. Outrossim, a elaboração dessa listagem bibliográfica das obras de Byron importa porque são geralmente desse período as obras mais traduzidas e difundidas em outras culturas, assunto do subcapítulo 2.3., e que ajudaram a formar o estereótipo ultrarromântico demasiadamente caricatural acerca do autor, postura a qual o próprio renegará e satirizará em seu épico inacabado, como será observado a frente.

Posteriormente a esse, chega-se ao 2.2., a espinha dorsal do capítulo, que abarca uma descrição pormenorizada dos quase sete últimos anos da vida do poeta, de 1818 a 1824, período o qual se desenrolou a composição de *Don Juan*, cuja tradução é o foco principal dessa pesquisa, e que para o melhor entendimento do leitor lusófono, como já dito, é necessário um conhecimento ao menos básico a respeito de sua idealização, seu projeto, caso haja, sua construção, o contexto político e o modo como o autor vivia enquanto o compunha, entre outros fatores, muitos deles, em contrapartida, representados direta ou indiretamente em seus próprios versos épicos e satíricos, alguns dos quais serão transcritos aqui, juntamente com as referências às outras obras ou traduções que Byron escrevia no período, além da função dessa sátira naquele momento e algumas das recepções que suas obras obtiveram à época. Encerram este tópico os comentários concernentes à morte do autor na Grécia, acarretando na incompletude de sua obra-prima, tornando-a, desta forma, ainda mais irônica e intrigante.

Por fim, o último subitem será um compêndio bibliográfico com indicações e referências sobre um assunto inesgotável, que é a influência exercida por Byron nas mais diversas culturas, sendo este um ponto fulcral à pesquisa em tradução, uma vez que grande parte dessa influência deu-se exatamente a partir de traduções de suas obras e de refrações da sua figura tornada mito após sua morte. Longe de esgotar tal tópica, à presente tese bastará reunir e estabelecer coordenadas, apontar lacunas e funcionar como um trabalho de referência e direcionamento a pesquisas futuras.

2.1. Anos anteriores à escrita de *Don Juan*: formação, fama, exílio

Um inverno cruel assolava Londres em janeiro de 1788, ano anterior ao início da Revolução Francesa, e se atribuía nevasca tão rigorosa à erupção de um vulcão na Islândia. Em um cômodo alugado sobre uma loja à rua Holles, no dia 22 de janeiro, Catherine Gordon, com pouco mais de vinte e dois anos, dava à luz George Gordon, com o auxílio de um parteiro, uma enfermeira e um médico. Seu pai, conhecido como “Jack doidão” (“*Mad Jack*”), não estava presente porque se voltasse à Inglaterra seria preso por conta de dívidas.

Dessa forma, a Revolução Francesa, com seu ideal de liberdade apregoados pelos revolucionários liderados por Napoleão Bonaparte, permearia definitivamente desde a mais tenra infância o imaginário de Byron, que dedicaria poemas e versos ao imperador francês, sendo das poucas pessoas na Inglaterra que o tratavam como herói. A própria existência do futuro poeta crescia e se desenvolvia paralelamente à Revolução. Um momento crítico, após a derrota de Napoleão, no Congresso de Viena (1815) e a pretensão de restauração das monarquias decaídas pela Santa Aliança, coincidiria com um momento crítico na vida de Byron e seu exílio da Inglaterra. Diga-se de passagem, Byron fez a jornada do exílio, de Bruxelas a Genebra e Itália, em uma monumental carruagem idêntica a de Napoleão. E exultou de alegria quando a sogra morreu, porque assim sua ex-esposa Anne Isabella Milbanke, para os íntimos Annabella, recebeu o título de Lady Noel, e o poeta pôde passar a assinar Noel Byron, NB, as mesmas iniciais do imperador. Em outra situação, para definir a si mesmo, usou as mesmas palavras de Napoleão, de “estar a um passo entre o sublime e o ridículo”. Como ilustração da relevância dessa questão, em *Don Juan*, o narrador, metalinguisticamente como quem escreve o poema, afirma ter sido considerado “um tempo considerável, estima- / -se, o grande Napoleão dos reinos da rima” (Canto XI, LV).

O bebê nasceu com parte da bolsa amniótica envolvendo sua cabeça, algo que os supersticiosos ainda hoje creem ser sinônimo de bem-aventurança e, à época, que daria poderes mágicos contra afogamento. Poucos dias após, porém, constatou-se que seu pé e a parte inferior de sua perna eram deformados. Qual era a deformidade, de fato, não há unanimidade entre os diagnósticos. Há controvérsias até sobre qual seria a perna afetada. De início se julgou que seu pé era torto para dentro (“club-foot”), porém hoje se suspeita de displasia, uma má formação do tecido, que surtira efeito semelhante. A irmã de Byron, Augusta, e sua mãe, afirmaram que a perna afetada foi a direita. Outras

peessoas, como Mary Shelley e um dos médicos que tiraram sangue em demasia de Byron, levando-o a morte, disseram que foi a esquerda. Trelawny, o corsário em pessoa amigo do poeta, dissera, após sua visita ao “corpo embalsamado do peregrino”, que ambas as pernas seriam deformadas. Certa foi apenas a angústia e aflição do pequeno Gordon, que culpava sua mãe de ter usado espartilhos muito apertados durante sua gestação, e via a deformidade como um estigma. “Que coisa estranha é a propagação da vida”, já adulto afirmaria, “uma gota de sêmen que cai num regaço de uma puta (*whore’s lap*) – ou no orgasmo de um sonho voluptuoso – pode ter formado um César ou um Bonaparte – há nada notável que se recorde de seus progenitores (*Sires*)” (apud MacCarthy, 2003, p. 5).

Seu pai, capitão John Byron, que ganhou o apelido de “Jack doidão” após suas façanhas bélicas na América do Norte, nascera em 1756, filho do honorável almirante John Byron, conhecido como “Jack tempo ruim” (“Foul-weather Jack”) do qual também se contavam façanhas na América do Norte, inclusive ter encarado um grande furacão no Atlântico, além de naufrágios e uma circunavegação do globo. De volta à Inglaterra, com vinte e dois anos, Jack doidão desposa Lady Carmarthen (que se divorciara por conta dele do Marquês de Carmarthen) e, uma vez tendo levado-a à falência, partem para Chantilly, na França, onde têm três filhos, tendo sobrevivido apenas Augusta, nascida em 1783. Após a morte de sua esposa no parto, Jack retorna à Inglaterra em busca de outra herdeira rica para usurpar, conhecendo assim Catherine Gordon em Bath, desposando-a em maio de 1785, levando-a a falência em seguida e, novamente, fugindo para a França para escapar de seus credores. Catherine pouco tempo depois volta sozinha para a Inglaterra, grávida, e Jack fica na França extorquindo dinheiro da esposa. Em meio a essa situação, se dá o nascimento do poeta.

Catherine Gordon, sua mãe, era descendente de Sir William Gordon e Annabella Stuart, filha do rei Jaime I. Os Gordon de Gight não possuíam melhores antecedentes que os Byron, e contavam-se de estupros e pilhagens que levaram muitos ao cadafalso ou assassinados, sendo que seu avô se suicidara no rio Ythan, e o corpo do seu pai apareceu boiando no canal de Bath. Sua mãe morrera jovem, como suas duas irmãs, e Catherine se viu herdeira única de uma renda anual de cerca de 30 mil libras, uma fortuna à época, que seriam dissipadas rapidamente pelo belo e sedutor Jack doidão, que a mesma conheceria em Bath. Após breve vida de luxo e ostentação com jogos e cavalos de caça, falida, vai à França e regressa grávida, privada de condições e do respeito de seus poucos e distantes familiares. Jack não poderia voltar, como dito,

porque seria preso novamente. Byron, apesar de tudo, veria com certo respeito seus antepassados de parte paterna, inspirando-se no relato vivido de fato por seu avô, “Jack tempo ruim”, para compor a cena do naufrágio de Don Juan, na qual se come um cachorro para matar a fome, renunciando a dramática cena de canibalismo (Canto II, LXXI). Por outro lado, em relação à família materna, afirmava que todo o sangue ruim de suas veias provinha daquela estirpe bastarda dos Banquo.

Em julho, verão de 1789 no hemisfério norte, quando da Tomada da Bastilha que dá início à Revolução Francesa, Catherine e George Byron Gordon migram para Aberdeen, cidade portuária ao norte da Escócia, onde passam por diversas residências temporárias. Apesar de sua infância turbulenta e pobre, além de coxear, ainda que sob as expectativas de herdar propriedades e título, Byron, cuja vida é idêntica a da própria voz narrativa-digressiva de *Don Juan*, entoa nessa obra, saudosamente, a famosa cantiga tradicional escocesa *Auld Lang Syne*, e acresce ainda “Sou meio escocês nato, e totalmente / de criação, e o coração sobe à mente, / Quando os Velhos Tempos trazem a Escócia” (Canto X, estrofe XVII).

Após uma mísera e claustrofóbica temporada escocesa à espera de Jack, eis que ele torna em busca de mais verbas, passa ali uns dias, e retorna à França, onde morre na miséria – de tuberculose ou se envenenando – em 1791, em meio a Revolução Francesa, possivelmente sem compreendê-la, especula Maurois (apud Martineau), deixando suas dívidas de herança ao filho, além do bom nome na praça. Como Fiona MacCarthy indica, pai e filho não estavam ligados apenas pela boa aparência, elegância e instabilidade emocional: a tendência ao incesto também foi transmitida, uma vez que atualmente se encontra bem documentada, por meio de cartas, a relação entre Jack e sua irmã Frances Leigh. Parece que Byron não sabia disso antes das aventuras com sua irmã por parte de pai, Augusta Leigh, casada com o filho de sua tia, coronel George Leigh. Mas ambos tinham um forte senso de destino e dinastia (MacCarthy, p. 7). Não obstante, a causa principal da morte de Jack lembra a de Don José, pai de Juan, em seu épico satírico: só tendo como opção, após longa sucessão de desventuras, o Foro Cível ou a morte, a segunda opção lhe parece mais atraente e acaba por acatá-la (Canto I, XXXVI).

Assim, Byron cresceu sob os cuidados de sua mãe, agora com obesidade mórbida, aos moldes de Don Juan, “E filho único com mãe solteira cresce / Muito mais sagaz que outro jamais fez-se” (Canto I, XXXVII). Além dos cuidados de sua babá, Agnes, e da irmã dela, May Gray. Juan, entretanto, não usava calçados especiais e

indiscretos para corrigir sua perna, embora ambos, durante a infância, tivessem logrado o título de “diabinhos”.

Em 1794, a sorte de George Gordon começa a mudar, quando um jovem primo de segundo grau, neto de William, o 5º Lord Byron, morre repentinamente atingido por uma bala de canhão na Córsega, e a herança ao título e estados passa assim ao futuro poeta. Nos anos seguintes, o garoto teria lições de latim – iniciando suas traduções de Horácio, além de montaria e natação, despertando em águas escocesas sua futura paixão pelos mares. Suas paixões por garotas também essa época despertam: aos sete anos adora uma prima distante, Mary Duff; uns anos depois, em Nottingham, faz poemas para uma Margaret Parker; nesse ínterim, May Gray parece ter iniciado o garoto no calvinismo e em outras atividades menos religiosas.

Em maio de 1798, finalmente¹³ morre seu tio-avô, irmão de “Jack tempo ruim”, o 5º Lord Byron, conhecido na vizinhança como “lorde do mal”, e o garoto George, então com dez anos, torna-se 6º Lord Byron, herdando, entre outras propriedades, a Abadia de Newstead. Dessa abadia, lembre-se desde então, sairia o jovem Childe Harold para correr mundo; enfim, indo a essa abadia, iria Don Juan encarar sua última aventura no épico inacabado, como uma volta do vivido peregrino, pouco antes da morte do poeta que nunca mais a veria desde seu exílio da Inglaterra, em 1816.

Na floresta de Sherwood, local das famosas façanhas de Robin Hood, em Nottingham, o rei Henrique II, ameaçado de excomunhão pelo Papa após matar Thomas Becket, construíra uma de várias abadias e monastérios como forma de penitência. Em 1539, entretanto, Henrique VIII rompe com a igreja católica na sucessão de eventos conhecidos como Reforma Anglicana, e confisca as terras da igreja, expulsando os monges agostinhos que lá viviam¹⁴. Em 1573, certo John Byron de Colwyke, descendente de uma família normanda vagamente aparentada com o marquês de Biron, adquirira a abadia por 810 libras e remodelara-a, adaptando-a a seus gostos seculares, aproveitando-se da pequena cascata que fica à esquerda da mansão e desembocaria no lago criado posteriormente, como é descrito nos Cantos derradeiros de *Don Juan*.

Na época do nascimento do poeta, na abadia vivia retirado o “lorde do mal” (“*the wicked Lord*”), que para não deixar herança dissipava seus bens e destruía suas

¹³ Ver *Don Juan*, Canto I, estrofe CXXV; “Doce é uma herança, e extremamente doce / A senhora que morre de repente, / Ou senhor de setenta anos que fosse”.

¹⁴ Reza a lenda, porém, que um desses monges não sairia, e ficaria assombrando o lugar, como está narrado na cantiga interpolada ao Canto XVI após a estrofe XL de *Don Juan*, na qual o monastério aparece com o título de “Abadia Norman”. Ademais, essa cantiga foi o primeiro fragmento da obra traduzido para o português, tradução feita por J. Luz, e será discutida no capítulo 4.

posses, negligenciando o restante. É sabido que algum tempo antes, em 1765, em uma discussão em uma taverna de Pall Mall entre ele e um parente, William Chaworth, acerca da melhor forma de se pendurar carne de caça, o lorde varou o primo com uma espada, ficando um tempo preso na Torre de Londres, regressando a Newstead após pagar pequena fiança. Amargurado, sua esposa o abandonara, e seu filho, destinado a casar com uma herdeira, fugira com uma prima, aumentando-lhe o desgosto. Lorde do mal, irado, portanto, mandava derrubar os carvalhos soberbos e abater os dois mil veados dos bosques, dissipando o mais com o passar dos anos. Conta-se que sua última ocupação era adestrar grilos para os mais diversos fins, inclusive para prosequirem com ele, já que até o fantasma do monge que diziam assombrar a abadia, ironizavam as más línguas, visitava menos aqueles aposentos.

Em agosto de 1798, alguns dias após Napoleão ter ocupado Cairo, o jovem lorde Byron, sua mãe e May Gray, substituindo no ofício de babá a irmã, agora casada, dirigem-se a Newstead de diligência pública, isto é, alugada nas casas de postas da época, com escalas em humildes hospedarias do percurso, maravilhados pelas montanhas escocesas, espetáculo o qual nem o poeta nem sua mãe presenciariam novamente. Chegando à abadia, deparam-se com uma vasta ruína, e o que o abandono não possuía era tomado pelos credores. Ainda assim, Catherine precisou vender parte da mobília restante para pagar o funeral de lorde do mal, cujo corpo prosseguiria insepulto na mansão por semanas, conquanto não se afirme que fora carpido. Parte da herança que restava era o servente Joe Murray e, no quarto principal, a espada com que lorde do mal dera fim à vida de seu parente, mais algumas armas velhas, e o emblema de armas com uma sereia cercada por dois cavalos em conjunto com o convincente lema “Crede Byron”, isto é, “confie nos Byron”.

Esse retiro gótico em ruínas prenderia de imediato a imaginação do jovem lorde que, lembrando-se dos amores pueris deixados na Escócia, começaria ali a escrevinhar seus primeiros versos, não obstante tais cenários e climas permearem muitos de seus trabalhos posteriores. O embaraço sentimental do primeiro amor de Juan, narrado com alguma ironia, se deu de modo parecido, perdido também em “cismas inefáveis”, dando azo à filosofia, como se observa nas estrofes XC a XCVI do Canto I. Divagações à parte, dada a precariedade da estrutura na qual a imponente construção se encontrava, a falta de recursos para o financiamento de uma reforma, e a proximidade do inverno, os três pouco tempo lá ficaram. Na verdade, Catherine jamais chegaria a morar permanentemente ali, e Byron passaria somente temporadas, a mais marcante no

inverno de 1812 para 1813. Apesar disso, ao menos três poemas em seu primeiro livro *Hours of Idleness (Horas de Ócio)*, de 1807, remetem a essa sua querida e arruinada herança. Também há um poema para uma bolota que ele ali plantara.

Após oito meses em Nottingham com May Gray, a qual se embebedava com os postilhões (rapazes que cuidavam dos cavalos que serviam as diligências públicas e o correio da época e dos cavalos que se alugavam para passeios ou serviços gerais), cometia pequenos furtos e já fazia a cama de Byron não só pelas manhãs, sendo logo dispensada do serviço, muito pelo instar do próprio, Catherine conseguiu – por meio dos tutores – uma pensão anual do rei em favor do jovem lorde, e então se mudaram para Londres, onde começou a peregrinação do aspirante a poeta com diversos e doloridos tratamentos para seu pé deformado, não obstante sua própria mãe embebedar-se de whisky e olvidar sua procedência régia fazendo-lhe passar vergonha (incluindo o caso vexatório com um professor de dança francês, sem contar seu forte acento escocês), sendo vãos os esforços do jovem em tentar manter alguma respeitabilidade consoante a sua índole altiva. Porém, quando algum colega zombava-lhe, “sua mãe é uma tola!”, ele respondia com o mesmo estoicismo com que suportava os tratamentos para sua perna: “eu sei”. Nessa época, sua segunda paixão pueril, outra prima distante, agora próxima, Margaret Parker, morre, desenvolvendo-se destarte certa tendência elegíaca e algo melancólica no estro do mancebo.

Em seguida, Byron, tomando as rédeas do próprio destino e ansiando se libertar desse estranho cativo, antes que sua mãe pensasse em fugir com o professor de dança para a França, arrastando-o junto, inicia os estudos em Harrow, a vinte quilômetros de Londres, um colégio interno tradicionalíssimo da Inglaterra, para futuros duques, marqueses etc. Era o ano de 1801. Nesse colégio, os garotos tomavam banho juntos e aqueles que não podiam pagar por acomodações individuais, que eram mais caras, compartilhavam a cama com outros colegas de turma, coisa absolutamente normal à época. Ali Byron faria diversas amizades, algumas das quais para a vida inteira, como com o duque John Clare, última pessoa a quem o poeta enviaria uma carta de Missolonghi, cidade grega onde morreria em 1824. Pode-se imaginar, além disso, como um pequeno busto de Napoleão pertencente a Byron trouxera discórdia ao lugar.

Nas férias, entretanto, ia a Southwell, onde sua mãe alugara uma mansão, ou voltava à abadia, agora alugada a um lorde Grey de vinte e três anos (com quem Byron teria um caso controverso), onde conhecera outra prima, Mary Chaworth (sobrinha do parente morto pelo lorde do mal, havendo nessa aventura, portanto, algo a mais como a

rixa familiar entre os Montecchios e os Capuletos, da obra *Romeu e Julieta*, de Shakespeare), a quem já desejava ardentemente. Seria Catherine quem, anos depois, daria a notícia ao filho de que seu antigo amor escocês, Mary Duff, havia casado com outro, abalo apenas inferior a ouvir da própria boca de Mary Chaworth, dizendo certa feita à sua criada, “acha que eu dou a mínima a esse manco?”. Byron regressou, assim, a Harrow, turbulento, desordeiro, mais interessado nas amizades com garotos, e foi suspenso até a intercessão de um de seus tutores, Lord Carlisle. Nessa época conhecera sua meia-irmã Augusta, que ia pelos vinte anos, a quem escreveria diversas cartas afetuosas contando sua situação dramática e a “feliz mistura de desorientação com tolice” de sua mãe (apud O’Brien, 2011, p. 39). Suas elegias amorosas e cantigas de amigo desenvolviam-se nesse ínterim; seu discurso de formatura (sem ter se formado) destacou-se, declamando a fala dirigida à tempestade de *Rei Lear*, obra de Shakespeare. O poeta contava então com quinze anos. A bolota já era uma pequena árvore, e como ela crescia e prosperava, também ele, assim dizia. Quanto ao latim, Byron o dominava, compunha mesmo hexâmetros datílicos, porém, de modo idêntico à digressão do narrador de *Don Juan* no período em que Juan possui exatamente quinze anos, acabaria perdendo o grego pela estrada da vida e aprendendo sobre outros assuntos com seus colegas: “Pois lá se aprende sim – modéstia à parte, / Ainda adquirir – enfim, omitirei, / como o grego ido embora (...) eu alcancei, / como tantos, sapiência numa arte – / mas não importa qual” (Canto I, LIII).

Além dos poemas gregos estudados em Harrow, nos quais elementos do universo homoerótico se encontram presentes, aspecto que influenciaria o poeta inclusive em traduções de odes de Anacreonte, em 1806; além do termo “Horácio” ser, nesse colégio, uma gíria para homossexualidade que, seja lembrado aqui, era prática criminosa passível de pena capital na Inglaterra do período; Byron lia muito, de Heródoto a Gibbon, de Hume a Hobbes e Rousseau, além de Cervantes, Sterne, Rabelais, John Milton, e os contemporâneos Moore, Scott, entre outros. A busca por conhecimento na prática da leitura quando adolescente fica evidente em sua obra-prima, dada a volumosa quantidade de citações existente nela, na maior parte das vezes usadas de modo irônico, citações principalmente de Shakespeare, mas também de Pope, influência central nos poemas satíricos de Byron, que começavam a ganhar contorno nessa fase de sua vida, com versos de ocasião e epigramas.

No mais, Byron estava no time de críquete quando ocorreu a fácil derrota de Harrow para Eton. Então outras férias em Southwell vieram, onde o poeta entraria para

o teatro e representaria comédias e tragédias, despertando comentários pela cidade graças à sua atuação na vida real, sendo acusado de ter seduzido 14 “donzelas”, a maior parte atrizes amadoras dessa pequena cidade rural. Há rumores de que Byron tivera um filho ilegítimo com uma moça da classe trabalhadora nessa temporada, como sugere o poema “To My Son!”, datado de 1807. A cria, porém, não vingou, vindo a óbito pouco após vir à luz. Esse filho, de todo modo, não é um caso isolado das misteriosas crianças que se sugerem terem sido geradas pelo poeta com mulheres não pertencentes à nobreza.

Por esse período Byron começou a publicar livros de poemas, primeiramente em exemplares distribuídos de modo privado, dos quais poucos restam, como *Fugitive Pieces*, de 1806, e *Poems on Various Occasions*, do início de 1807. Seu primeiro livro posto à venda pública apareceu em seguida, em junho de 1807, e intitula-se *Hours of Idleness*: encontram-se ali alguns poemas sobre Newstead, alguns dedicados a amigas e amigos, um poema intitulado “Stanzas to a Lady with the Poems of Camoens”, e “Oscar of Alva” e “Lachin y Gair”¹⁵, além de alguns poemas irônicos que caracterizariam sua obra da maturidade; também se incluem nesse volume algumas traduções e imitações, por exemplo, de epitáfios, de odes de Anacreonte, de Catulo, de Virgílio, de Ossian, da *Medeia* de Eurípides (símbolo da mulher vingativa, das quais Byron conheceria algumas) e uma “paráfrase” (como o poeta explicita) do livro 9 da *Eneida*, do episódio de Nisus e Euríalo, a respeito do amor grego entre homens. No geral, era uma obra com a mesma qualidade dos livros de estreia de todo poeta adolescente, por isso não era justificável o “sarcasmo azedo da crítica” (Byron, 2003, p. 19) publicada em *Edinburgh*

¹⁵ Algumas traduções para o português de poemas soltos dessa obra foram publicadas no século XIX. “Oscar d’Alva”, por exemplo, balada inspirada na história de “Jerônimo e Lorenzo”, de Schiller, e que lembra o Ato 3 de *Macbeth*, narra a história de um fratricídio seguido do aparecimento do fantasma em momento oportuno, praticamente o único poema com estética algo mórbida de *Hours of Idleness*. Esse poema, que dá início à vasta produção de narrativas metrificadas do autor (entre as quais tal capacidade será levada à maestria em *Don Juan*), ganhou três traduções para a língua portuguesa durante o século XIX: uma das primeiras traduções de Byron publicadas no Brasil foi justamente desse poema, em 1859, tendo sido composta provavelmente em 1845, traduz os tetrâmetros iâmbicos rimados em decassílabos brancos, e foi feita pelo Barão de Paranapiacaba. A segunda, publicada em 1877, denominada “paráfrase” pelo tradutor, Teófilo Dias, também em decassílabos brancos, usando 355 versos para traduzir os 320 do original, possui algumas semelhanças com a tradução do Barão de Paranapiacaba por conta de ambas terem sido feitas apoiadas pela tradução francesa de Amédée Pichot. A tradução de Dias se encontra em um volume contendo traduções de Baudelaire, Heine, Moore etc. A terceira tradução, publicada em 1885, por Carolina Von Koseritz, é expressamente realizada através da tradução francesa de Louis Barré com apoio de uma tradução alemã a qual não especifica, uma vez que a tradutora desconhecia a língua inglesa. Já o poema “Lachin y Gair”, que trata das reminiscências escocesas do poeta, e possui cinco estrofes de oito versos, foi traduzido por cinco estrofes de vinte versos cada, por José Inácio Gomes Ferreira dos Santos que, sem ter visto o texto inglês, baseou-se na tradução francesa de Benjamin Laroche e, apesar de possuir bons amigos entre os críticos brasileiros, como será visto em 2.3., apresenta “aos leitores brasileiros” uma “tradução de Byron de um ridículo inominável” (Barboza, 1975, p. 203).

Review, em janeiro de 1808, escrita anonimamente por Henry Brougham (que receberá dura crítica em *Don Juan*, após a estrofe CLXXXIX, do Canto I), mas que Byron julgaria sempre ter sido feita por Francis Jeffrey (também memorado em *Don Juan*, Canto X, XVI-XIX). Brougham critica ainda as traduções feitas por Byron, que podem passar como o que eram originalmente, meros “exercícios escolares”, mas “para que publicá-las?”, o crítico indaga-se com ironia¹⁶.

Em outubro de 1805, Byron ingressa em Trinity College, Cambridge, onde fará amizades que lhe serão fiéis a vida toda, como John Cam Hobhouse (que à época escrevia sátiras, traduzia Juvenal e também admirava Napoleão), e onde fará dívidas que o atormentarão a maior parte de sua existência futura, graças aos costumes extravagantes e excessivos, incluindo roupas finas, estadias de primeira, baixelas de prata, jantares, bebidas, livros, diversões, fetiches, mulheres, cães, ursos¹⁷ etc. Também fazia planos de viagens, pelo menos dois anos no exterior. As dívidas dessa época só seriam pagas muito tempo depois, quando Byron vendesse a abadia de Newstead. Hobhouse relata, por sua vez, que o poeta entrou em Cambridge sabendo tudo, porém sua fama fora adquirida ali paulatinamente.

Passando por algumas iniciações em Cambridge, estando, assim, em condições de instruir e apadrinhar, Byron se encantou por John Edleston, então com quinze anos, cantor do coro, de origem humilde e órfão, com quem se ligaria por um “encadeamento místico” (O’Brien, 2011, p. 47). Quando a voz de Edleston mudou, enfim, o corista precisou deixar Cambridge e Byron; e este, pretextando escapar da tristeza, buscava novas diversões, adquirira carruagem e cavalos, fazia empréstimos com os judeus, se envolveria com prostitutas, teria de tratar de uma gonorreia virulenta, iniciando o hábito de ingerir láudano (tintura extraída do ópio em 46° de álcool) para não sentir dor e de suas dietas rigorosas que excluem carnes de ave e de caça, baseada em pescados, legumes e sopas. Media 1,73 m e, antes da dieta, pesava 92,5 kg. Também praticava

¹⁶ Veja-se um trecho da crítica original, como ilustração: “Only, why print them after they have had their day and served their turn? And why call the thing in p. 79. a translation, where two words (θελω λεγειν) of the original are expanded into four lines, and the other thing in p. 81, where μεσονυκτιοις ποθ’ ὥραις, is rendered by means of six hobbling verses?” Livro e crítica encontram-se disponíveis em: https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/hours_of_idleness.pdf. Acesso em: 07/09/2018.

¹⁷ Como não há retrato do urso companheiro de Byron nestes tempos em Cambridge, especula-se que Bruin seja um urso pequeno, e era muito bem tratado junto aos cavalos do lugar. Há um elemento de protesto social em afirmar que um urso poderia receber uma bolsa naquela universidade, posto ser mais dócil que algumas pessoas dali. Hewson Clarke, em um poema mordaz publicado em *The Satirist*, sugere que a relação de Byron com o urso possui conotações sexuais. Clarke seria satirizado no poema *English Bards...*; Bruin, por sua vez, morreria em Newstead em 1810. Mrs Pigot em carta para Mrs Byron afirma que “gostaria que o urso entendesse que está imortalizado, pois se ursos de quatro patas têm qualquer vaidade essas questões todas o teriam deleitado” (apud MacCarthy, p. 69).

esgrima e boxe, relegando os estudos a plano secundário, posto os membros da nobreza não precisarem passar por avaliações naquela academia. As relações com sua mãe, por fim, eram distantes e ainda assim conflituosas, como um filho pródigo que nem regressa e prodigaliza à distância.

Em carta datada de 16 de abril de 1807, remetida a um de seus primeiros grandes amigos de Cambridge, Ned Long, que já o conhecia de Harrow, Byron afirma: “Para ser franco a meu respeito – a natureza me forjou na Indiferença – estou destinado a não ser jamais feliz. Sou um ser isolado na terra, sem laços que me unam à vida, à parte alguns amigos do colégio e algumas mulheres... Nada sei de religião, pelo menos nada que fale a seu favor... Por que havia de crer em sistemas, em sua maioria incompreensíveis, sob pretexto de que foram elaborados por seres que confundem *Loucura* com *Inspiração*? (...)” (apud Martineau, 1987, p. 31). “Já é o Byron dos anos turbulentos, e seus gostos estão estabelecidos: o que o atrai é um corpo jovem, de rapaz ou de mulher, e uma alma virgem” (p. 34).

Em julho de 1808, Byron obtém sem o mínimo esforço seu título de *Master of Arts* e deixa Cambridge com uma dívida de cerca de 10.000 libras à época, que equivaleria a aproximadamente 877.100 libras em 2018. Ainda um último legado da universidade a Byron foi um relativo gosto e admiração pela ciência: astronomia, frenologia, as especulações sobre o sexo das plantas de Erasmus Darwin, a eletricidade animal dos experimentos de Alfonso Galvani (que inspiraria *Frankenstein* e é citada em *Don Juan*) etc. Sua obra-prima *Don Juan* é “construída sobre uma análise quase-científica da condição humana, rejeitando as meias-verdades e a hipocrisia” (MacCarthy, p. 70). Em 1822, em Pisa, Byron afirmaria, profeticamente, “Em breve viajaremos em naves-aéreas; pelo ar ao invés de pelo mar; e enfim alcançaremos a lua (...). Estamos no presente na infância da ciência” (idem, p. 70). Vale lembrar que a Condessa Ada Lovelace, filha de Byron, desenvolveria, em 1840, o primeiro algoritmo para ser processado pela máquina analítica de Charles Babbage, tornando-se assim madrinha da tecnologia da computação.

De 1808 a 1809, Byron, rixado com sua mãe, com sua Newstead no fim do prazo de aluguel a Lord Grey, desgarrado e ainda menor de idade, acabou por viciar-se nos grandes hotéis de Londres, de onde tiraria material para as aventuras do Canto XI de *Don Juan*, principalmente da região de Piccadilly, “Lugar que desconhece *pecadillos*” (XIII, XXVII), pela qual Juan “Passou uns hotéis seguindo seu caminho, / St James Palace e St James inferninho” (XI, XXIX) e em seguida encontrando calorosa recepção

“Ante a dianteira porta, / Maré de garçons bem-vestidos juntam- / -se à ralé em pé e em volta despontam / essas pedestres pafianas, / que abundam na decente Londres” (XI, XXX). MacCarthy afirma que há livros inteiros só a respeito dos hábitos consumistas do poeta (p. 71), que se satisfazia nos cafés e clubes de St James Street, patrocinava de atores e pugilistas (incluindo seu instrutor John Jackson, citado em nota em *Don Juan* (XI, XIX)) a livreiros e prostitutas, dava altas gorjetas, sendo cliente preferencial de boticários e droguistas, deixando-se agora também levar às mesas de jogo, desse modo aprofundando as dívidas, estando inclinado também a conciliar as questões mal resolvidas em duelos. Não obstante, Byron escreveu a Hobhouse que estava planejando recheiar um harém com as pupilas de D’Egville, o professor de balé, no que aquele respondeu que a “transação tinha pouca credibilidade”. Nesse ambiente também surgia por vezes algumas propostas especiais oferecidas a jovens endinheirados, que MacCarthy não sabe dizer quais, se “homem, mulher, hermafrodita, adulto ou criança” (p. 73), mas a verdade é que o poeta seguia experimental, mais na vida que na arte. Não se menciona Sade, mas talvez fosse ocasião propícia. Os números das pessoas presentes nessas festas foram crescendo de três e quatro a dez e avante.

Os termômetros ingleses atingiram 37° C (99° F) no verão daquele 1808 e o “*wicked* George Ld. B.” (“George Ld. B. do mal”), como assinava à época, desceu para Brighton, cidade litorânea da moda, e ali ante o mar ampliou seus sonhos de fazer uma viagem ao oriente. Estava acompanhado de Hobhouse e Scrope Davies e, quando em uma tempestade Hon. Lincoln Stanhope passava dificuldades na água, Byron nadou até ele e o apoiou ante uma multidão estarrecida parada na praia. Estava acompanhado, em Brighton, de uma bela prostituta de dezesseis anos, Caroline Cameron, que o levaria ao médico devido à fadiga e exaustão. O poeta via apenas duas falhas nela: “sabia ler e escrever” (carta a Hobhouse, 26 de março de 1808; apud MacCarthy, p. 75). Como Caroline vivia trajada de homem, passando pelo irmão do poeta, o disfarce não levantava suspeitas, nem mesmo quando voltou a Londres e sofreu um aborto espontâneo. Problema maior haveria se ambos fossem pegos em flagrante durante uma relação ela estando em trajes masculinos. A relação durou pouco e apenas se sabe de Caroline que, regressando à antiga profissão, em certa ocasião atacou Hobhouse na saída do teatro, como sendo ele o culpado pelo rompimento entre os dois. Em seguida, Byron conheceria um rapazola de treze anos, John Cowell, que apadrinharia e financiaria os estudos em Eton e posteriormente em Trinity. Quando Moore encontrou Cowell, enquanto escrevia a biografia de Byron após sua morte, sentiu certa imitação

dos trejeitos do lorde nos de Cowell: o “byronismo” viraria uma moda febril, um estilo desregrado de vida entre jovens e poetas, e marcaria aquela geração.

No outono de 1808, Byron regressa a Newstead, dando início a várias reformas em sua abadia, trocando a mobília, decorando-a a gosto etc. Seu valete, William Fletcher, acompanharia e serviria o poeta de 1804 até a morte do mesmo, em 1824. Também contrata um pajem, Robert Rushton, que educaria e seria seu protegido; poeta e pajem foram pintados a óleo por George Sanders, no famoso retrato antecedente à sua ida a Grécia, então sob domínio otomano.

Hobhouse reside alguns meses na abadia de seu amigo e, durante as reformas, encontram um crânio de tamanho avantajado que Byron envia a Londres para ser polido e transformado em taça. Enquanto a taça não chega, Lucinda, a criada, aparece grávida, e Robert Rushton se recupera de “varíola bovina” (“cowpox”) aplicada por seu lorde, pra imunizá-lo da varíola comum. No futuro, já na Itália, Byron teria comentado à sua esposa em carta que tinha dois filhos naturais: possivelmente Allegra, de Claire Clairmont, e a criança de Lucinda, de quem não se sabe nem o nome. Suspeita-se, entretanto, que Lucinda também se transvestisse de pajem. MacCarthy ressalta as relações, inclusive sexuais, com os serventes nessa época, e faz analogia com a estrofe LXI, do Canto XVI, de *Don Juan*:

E uma filha do campo em véu e mantilha
Escarlate (desde – de – de – a adolescência
Odeio isso, quando segui em triste trilha,
Mas pagado a paróquia não mais tem-se). A
Capa escarlate, ai, aberta com rigor,
Com o problema de um ser duplo a expor.

No dia 22 de janeiro de 1809, completando 21 anos, Byron alcança a maioridade e dá-se uma grande festa em Newstead, na qual o aniversariante inclui-se fora, tendo ficado bebendo solitária e excessivamente no Reddish Hotel, refletindo sobre seus passos tortos. Alguns dias depois lhe chega a fatídica notícia de que Ned Long, seu antigo parceiro de Harrow e Cambridge, se afogara indo a Lisboa se juntar às forças britânicas contra Napoleão, quem nesse período dominava o maior império europeu desde os dias de Roma. As dívidas do poeta já chegavam ao montante de 12.000 libras e só poderiam ser pagas com a venda da abadia, ato recusado com vigor, identificando-se a si mesmo com sua propriedade decaída mas adorável. Apenas uma coisa espantava-o mais que isso, casar com uma rica herdeira, como Catherine sugerira, posto só bastasse,

nas palavras da própria, agir do “velho jeito usual” (carta a John Hanson, 30 de janeiro de 1809; apud MacCarthy, p. 82).

Em 13 de março, Lord Byron toma seu assento na Câmara dos Lordes, recusando o cumprimento caloroso do Lord Chancellor, espécie de presidente da Câmara, que era do partido conservador Tory, apenas curvando-se ligeiramente e sentando-se alguns minutos nas poltronas vazias à esquerda do trono, destinadas aos lordes em oposição. Antes de suas viagens, Byron apareceria sete vezes na Câmara e, por mais que rejeitasse o partido conservador, não se filiara ao partido da oposição Whig, outrossim, mantivera sua independência e uma visão ampla e internacionalista, deste modo “falando pela humanidade” (MacCarthy, p. 83).

Puderam-se entrever, por meio dos parágrafos anteriores, algumas questões referentes à vida e obra de Byron. A perspectiva ultrarromântica, gótica e sombria se desenvolve a partir da taça feita em um crânio e de alguma melancolia que se desprende de parte de seus poemas; a perspectiva de herói da liberdade, como ficaria conhecido na Grécia, por exemplo, se desenvolve a partir de suas posturas políticas, que influenciariam, obviamente, seus poemas. Por outro lado, o mito byroniano vai se desenvolvendo paralelamente à sua obra e, muitas vezes, a refração do mito e sua tradução em uma cultura alheia atingem outro sistema literário antes da tradução da própria obra. Portanto, resta ver outra das posturas principais das quais se estereotipam Byron, e a que mais interessa a presente tese, a partir de onde se desenvolve a perspectiva do poeta satírico, crítico da crítica, demolidor da hipocrisia e das veleidades dos sistemas, que culminaria nos versos magistrais da obra magna *Don Juan*, preferida pela crítica atualmente, obra sua com maior número de fragmentos traduzidos nas últimas décadas para a língua portuguesa.

Byron escrevera a seu tutor, Lord Carlisle, informando-lhe de sua entrada na Câmara dos Lordes, na expectativa que ele lhe introduzisse pessoalmente, porém recebeu apenas algumas breves instruções, gesto interpretado de imediato pelo neófito como insulto. Portanto, reunindo seus desafetos crescentes com aqueles os quais criticaram impiedosamente seu livro de estreia com versos juvenis, resolveu criticar praticamente seu sistema literário inteiro através de um longo poema satírico *English Bards and Scotch Reviewers*¹⁸ (*Bardos Ingleses e Críticos Escoceses*), cuja composição

¹⁸ Disponível em versão anotada por Cochran, com anotações feitas também pelo poeta Shelley, em: <https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/english-bards-and-scotch-reviewers1.pdf>. Acesso em: 13/03/2019.

ocorrera nestes últimos meses. No poema, publicado anonimamente em março de 1809, a Carlisle, que também era poeta, Byron ironiza de paralítico (vv. 726 - 734), tendo aquele sofrido de fato uma paralisia recentemente; porquanto alegasse “não querer provar que escreve bem, mas, se possível, fazer os outros escreverem melhor” (prefácio da segunda edição). Com esse poema, Byron cultivaria desafetos para a vida toda, principalmente com os expoentes românticos da geração diretamente anterior a sua: Robert Southey, o alvo principal, e Wordsworth e Coleridge, vítimas frequentes de suas críticas, caricaturados com constância ainda maior em *Don Juan*, contrapostos em detrimento à estética de poetas como Pope, Dryden, e os contemporâneos Thomas Campbell e Samuel Rogers. *English Bards* possui pouco mais de mil versos, e uma porção de estratégias produtoras de humor e de ironia presente nessa obra será repetida e desenvolvida em *Don Juan*, além do metro, o próprio pentâmetro iâmbico que seria usado em sua obra-prima, e as vítimas, como dito, das quais parte será satirizada novamente ali; apesar disso, esse poema jamais foi traduzido para a língua portuguesa¹⁹.

Contando com a severidade da sátira, o poema vendeu mil exemplares em algumas semanas, foi bem recebido por alguns críticos e o poeta já era considerado um herói em Harrow, porém, planejando fazer a segunda edição identificada, Byron julgou melhor estar distante, e encetou concretamente sair em viagem, ao mediterrâneo, ao Caribe (para onde também planejava fugir alguns anos antes o poeta escocês Robert Burns) ou “ao diabo” (idem, p. 86) que, diga-se de passagem, é o lugar onde *Don Juan* termina na versão tradicional do mito, que Byron subverteria em sua versão. Claro que há outros motivos secretos que apressaram a jornada e continuam em segredo, alguns

¹⁹ Como não haverá espaço para delongas concernentes a essa sátira nesta tese, aponta-se aqui apenas o seguinte: algo que surpreendeu Augusto de Campos em *Don Juan*, e que o levou a traduzir cem oitavas dessa obra de Byron, foi porque o lorde “não era um versejador qualquer. Era um artista do verso. (...) e suas rimas, para nem falar das paranomásias e assonâncias, são riquíssimas”. (Campos, 2009, p. 11). E Campos cita em seguida alguns exemplos de “rimas” que usa para “fazer jus às suas jocosas e pouco ortodoxas sobre-rimas, que riem dos cânones e costumes”. (p. 12). Está elencada a rima de “Montaigne” com “ganhe” e com “vão e”, da estrofe XVII do Canto IX, a qual se discute aqui em nota a essa mesma estrofe; e, entre outras, inclui-se a rima de “arrh!” com “expressar”, da primeira estrofe do Canto XV: “Ou um “ha, ha!” ou “bah!” um “ufa!” ou “arrh!” / Que a última é a melhor para expressar.” (p. 99). O que há de excepcional nesses versos byronianos é a engenhosidade em produzir sentidos apenas usando interjeições. Pois bem, esse tipo de recurso que impressionou Augusto de Campos levando-o a sustentar que os versos de Byron são “fluentes e perfeitos” e suas rimas “riquíssimas” (p. 11), encontra-se já em sua primeira obra satírica, *English Bards and Scotch Reviewers*, por exemplo, nos versos 568 e 569, nos quais se critica o autor Frederick Reynolds (1780 – 1849) por empregar um estilo demasiado conversacional em suas peças: “While Reynolds vents his “dammes!” “poohs!” and “zounds!” / And commom place and commom sense confounds?”, que podem ser traduzidos livremente por “Já Reynolds solta seus “affs!” “poohs!” e “zás!” / E ao senso comum lugar-comum traz?”. A inspiração de Byron no uso dessas rimas é em boa parte do *Hudibras*, de Samuel Butler, e também das obras satíricas de Pope. *English Bards* possui tradução para o francês, alemão e japonês, essa última feita por Itsuyo Higashinaka (1989), que traduziria *Don Juan* para o japonês em 2003.

biógrafos sugerem um eminente escândalo acerca de sua relação com Edleston; MacCarthy fala de um divertido erro ortográfico e de leitura em que confundiram “collection” com “Edleston”, sendo que a “coleção” de “traduções” de Hobhouse havia sido acusada de indecência, e não “Edleston”, como se interpretara anteriormente; entretanto, decerto Byron escolhera as regiões gregas porque nesses países as relações homossexuais não possuíam o estigma que havia no ocidente, não seriam por conta disso mal interpretadas e ele poderia manter assim a consciência tranquila. Como se tais motivos não fossem suficientes, todavia, o poeta visitara Mary Chaworth dias antes, achara-a casada, seu antigo amor, com filhos e feliz, e a Inglaterra passou a lhe parecer um país muito pequeno.

Antes de zarpar, não obstante, aproveitando o verão de 1809, careciam-lhe festas de despedida em sua abadia reformada. Byron adquirira vestimentas de monge para todo seu seleto grupo de amigos, a quem chamava de “abades”, e conduzia a cruz, enquanto bebiam vinho em excesso na fatídica e aclamada taça feita de crânio humano. A lenda posteriormente iria ampliar indefinidamente esse festim, com orgias intermináveis e cenas grotescas das mais diversas, repletas de esqueletos e todo tipo de profanação imaginável, inflação no mito que a própria postura do poeta de certa forma estimularia. Um exemplo da repercussão deste festim é a já citada biografia composta por Pérez, que relata:

(...) inventavam requintes e esfarelavam os sentimentos naquelas esbórnias sensacionais que, em Cambridge fundaram a “Ordem do crânio”, cenáculo orgiástico, onde o macabro dava mão ao sórdido e, sob a presidência de Byron, obrigavam-se rameiras e desclassificadas a beber de um crânio pousado em pé de ouro, crânio que propalavam ter pertencido a uma jovem de beleza peregrina, e, em São Paulo, fecundavam aqueles “delirium tremens” em que pontificava o poeta Fagundes Varela e que de uma feita foi até à nefanda violação – sexual? quem sabe – de cadáveres recém-sepultos (sic). Byron presidia o deboche vestido de monge. (Byron, 1942, p. 8).

Hobhouse, que estava presente nessa ocasião, com sua franqueza costumeira, assumiu que havia bebida à farta, e parca libertinagem, no entanto, negou que houvesse devassidão.

Observa-se, ato-contínuo, como da excentricidade de sua vida Byron retira material para seus poemas, imiscuindo vida e obra, aquela alimentando, dando matéria a esta; esta, ampliando as realizações daquela, repercutindo-a, representando-a, transformando-a em mito. Por isso, as relações feitas neste sucinto apanhado biográfico

com *Don Juan* são meramente ilustrativas, as conexões entre sua vida e tal obra são, essas sim, intermináveis.

Celebrando a ocasião, portanto, é composto “Lines inscribed upon a Cup formed from a Skull” (“Versos inscritos em uma Taça feita de um Crânio”)²⁰. Como Onédia Barboza ressalta, a “ideia de mandar fazer uma taça de um crânio humano é um tanto lúgubre; mas, em si, o poema nada tem de macabro; é chistoso, brincalhão” (1975, p. 25). Porém, como dito, a lenda dessas orgias na abadia “permaneceu e incendiou a imaginação dos jovens românticos do mundo inteiro”, embora na Inglaterra o poema denote meramente “vida dissoluta”, sem “nenhuma conotação macabra”²¹ (p. 26). Apesar das inúmeras questões que esse poema aponta para a recepção da obra byroniana no Brasil, MacCarthy é bastante sucinta ao tratar dele, e o próprio Byron, que revolverá tantas coisas em *Don Juan*, não o menciona em momento algum ali, embora haja momentos análogos de humor negro, por exemplo, no naufrágio do segundo Canto. Assim, conclui-se que o poema é praticamente insignificante perante a obra do poeta, porém é central na formação e refração do mito e do *byronismo* que foi traduzido, algumas vezes, com maior velocidade que suas obras a outras culturas.

Vivi, amei, bebi, igual você;

²⁰ Constam três traduções desses versos para a língua portuguesa, denotando a relevância que teve para o sistema literário brasileiro a recepção desse estereótipo byroniano. Vale lembrar como de uma vasta obra não traduzida esse poema não apenas foi traduzido algumas vezes, como ainda assim foi aclimatizado ao gosto ultrarromântico do país à época. A primeira tradução, feita por Castro Alves, importante influência literária no Brasil, publicada em 1869, traduz as seis estrofes de quatro versos pelo mesmo número de estrofes e versos, porém transforma os tetrâmetros iâmbicos com rimas alternadas em decassílabos, sendo o último verso um hexassílabo, rimando apenas o segundo verso com o quarto. Como afirma Barboza, o “tom de Byron é mais de pilhéria” e o de Castro Alves “muito mais sério” (Barboza, 1975, p. 215), mesmo tendo se baseado na tradução francesa de Louis Barré. A segunda tradução foi feita por Luiz Delfino, sem data de publicação, intitula-se “Versos gravados numa taça feita de um crânio humano” e “traduz do francês (Benjamin Laroche) quase que literalmente” (p. 252). Tradução mais recente foi feita por Péricles da Silva Ramos, publicada em 1989, que se utiliza de alexandrinos intercalados a decassílabos para verter os tetrâmetros do original.

²¹ Nenhum outro trabalho consultado atentou para o seguinte: o Grande Guru Padma-Sambhava, “ilustre mestre das Ciências Ocultas Tântricas”, a quem é atribuído “O Livro Tibetano da Grande Libertação”, é representado num desenho segurando uma taça feita de crânio humano. No que o especialista acadêmico que organiza, edita e aparentemente traduz este livro, W.Y. Evans-Wentz, diz que esta taça de crânio simboliza a “renúncia ao mundo” (Evans-Wentz, 1995, p. XVI). Sem afirmar que Byron conhecia a representação do grande mestre tibetano (o que parece difícil, porquanto B. soubesse alguma coisa do budismo, como afirma em carta de 3 de setembro de 1811 a Francis Hodgson, utilizando a arcaica palavra “portuguesa” “Talapoin” para se referir aos monges budistas da antiga Taprobana ou Ceilão, atual Sri Lanka. Especula-se que aprendera o termo em Voltaire, *André des Couches à Siam*), essa “renúncia ao mundo”, frequente no budismo, no qual a iluminação é alcançada após se conseguir cessar o ciclo de reencarnações impregnadas de coisas humanas representado como Samsara, e que condiz curiosamente aqui com a ideia de “crítica” e de “fuga da realidade” subjacente ao Romantismo, ambos em contextos totalmente diversos e sem ligações comuns evidentes, seria, em todo caso, descontando a parcela de deboche e juventude, uma interpretação mais condizente e até apropriada com a situação relativamente excêntrica arranjada por Lord Byron nesse festim.

E morri: à terra a ossada exclua;
Enche – eu não me importo, porque
A boca do verme é pior que a sua. (...)

E não? se a cabeça dá todo
Tom triste à vida, curto dia;
Redimida ao verme e ao lodo
Enfim terá uma serventia.

Chega, finalmente, a hora da partida, o destino está previsto para algum lugar por Grécia e Turquia, quiçá Egito, sem previsão de regresso. Um suntuoso jantar de despedida é oferecido aos peregrinos, Byron e Hobhouse, da parte de Charles Skinner Matthews, em Londres. Por intermédio de Scrope Davies, concedem-se novos empréstimos no valor, à época, de 6000 libras a Byron, quem, seguindo os passos de seu pai, Jack doidão, para fugir dos credores, se permite tirar umas férias. Não de modo dessemelhante sucederia com Juan, na versão do mito byroniana, que após se envolver em adultério com Júlia, recebe de sua mãe um conselho “e dispôs que ele fosse viajar todos / os climas europeus, por terra ou mar, / e tomar novos e emendar seus modos, / na Itália e na França em particular” (Canto I, CXCI).

Como se pode observar, o Byron das obras satíricas da maturidade, entre as quais se situa especialmente o *Don Juan*, é crítico do Romantismo exacerbado que ele mesmo ajudou a construir, podendo dizer, desse modo, que um dos focos de ironia desse Byron é o próprio *byronismo*. Em outras palavras, no ultrarromantismo era costume acreditar que um jovem, a maior parte poeta, desiludido de amor, boa parte também, quer definhasse na tuberculose, quer fosse direto ao suicídio, só acharia repouso onde já o achara Werther. Assim, por exemplo, no Brasil, muitos poetas morreriam precocemente em meados do século XIX, tendo o Romantismo se tornado credo e estilo de vida. Por outro lado, o Byron da maturidade satiriza essa melancolia amorosa, e opta por diversas vias mais divertidas como fuga àquela, “Juan chorou (...) / mas sem musa chorona, / tais leves dores de matar não são; / jovem deve viajar, pra alegrá-lo na / viagem” (Canto II, XVI).

Após zarparem, alcançam Falmouth, cidade portuária inglesa na Cornualha, em 26 de junho de 1809. A partir daí, outra obra do poeta se desenvolve e tomara grande relevância dentro de sua vasta produção: suas cartas apresentam um Byron humano, físico, real, com suas questões cotidianas, seus sucessos e anseios, acima de tudo descontraído, jovial, ambíguo, em ritmo de festa. Além disso, fora os discursos e outros poucos apontamentos, sua obra epistolar é dos escassos trabalhos seus escritos em

prosa. Infelizmente, descontando a tradução de uma carta aqui e outra acolá, a epistolografia byroniana, das melhores obras no gênero, encontra-se sem nenhuma tradução para a língua portuguesa. Em carta a Henry Drury, Byron afirma que incluirá um capítulo no relato de viagens que Hobhouse pretende escrever (levando para isso cem penas e dez litros de tinta), o capítulo vai se chamar “Sodomia simplificada ou pederastia provada digna de elogio dos autores antigos à prática moderna”²², e em outra carta, esta a Matthews, cita “coitum plenum et optabilem” do *Satyricon* de Petrônio, além de se dizer cercado por “Jacintos”, em alusão ao jovem da mitologia grega amado por Apolo. Matthews responde estar muito interessado nessa linhagem botânica e pretende compor uma antologia, porém seria melhor se especificassem classe e nome da amostra. Conclui, Matthews, autointitulando-se “arque-patriarca do Método” e abençoando “Byron of Byzantium” e “Cam of Constantinople”, para que realizem suas fantasias “metodistas” (“methodistical”).

Além dos dois peregrinos, incluíam-se na excursão o velho Joe Murray, servente da abadia que veio junto na herança do lorde do mal; Friese, um servente alemão que dizia falar persa, e poderia ser útil como intérprete naquelas bandas do oriente; William Fletcher, que se tornaria um fiel servente; e Robert Rushton, pajem.

O plano original era um navio direto para Malta, no entanto, devido a atraso de várias semanas, resolveram fazer a baldeação pelo continente, passando por Portugal e Espanha, embarcando em 2 de julho de 1809.

Vale lembrar que há pouco mais de um ano as tropas napoleônicas haviam invadido Portugal, forçando assim a retirada da família real e cerca de mais quinze mil pessoas para o Brasil, o que contribuiria para o desenvolvimento do país, sendo criados, até 1810, o Banco do Brasil, a Biblioteca Real e o Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Enquanto isso, Portugal seguia sob uma “junta provisória” e a proteção militar da Inglaterra. Com os tratados assinados entre esses dois países em 1810, estabelecia-se que os produtos importados para o Brasil da Inglaterra teriam uma tarifa de 15%, enquanto os oriundos de Portugal pagariam a alíquota de 16%, significando, assim, o fim do pacto colonial entre Brasil e Portugal, acelerando o processo de independência do país, que se daria em setembro de 1822, quase ao mesmo tempo em que Byron pararia de escrever *Don Juan* e iria ele mesmo favorecer a independência da Grécia.

²² “Sodomy simplified or Paederasty proved to be praiseworthy from ancient authors and modern practice”, 25 de junho de 1809.

Esse amor à Grécia, pelo qual o poeta daria a vida, em 1824, floresceu nessa sua primeira viagem, sobre a qual se tratará na sequência.

Logo a bordo do “brutal” pacote compõe o poema cômico “Written on Board the Lisbon Packet”²³. Na quarta estrofe, das cinco, ocorre um episódio semelhante ao do Canto II de *Don Juan*, estrofe XX, quando Juan, suspirando de amor e de saudades por Júlia, acaba vomitando por conta do enjoo causado pelo balanço do navio. Aqui, quem vomita é seu amigo, “Hobhouse terríveis pragas vai rogando / ao rolar escotilha abaixo: / ou desjejum ou versos vomitando, / condena as nossas almas a demônio e tacho. / “Eis uma estança / sobre Bragança” (Byron, 1989, p. 121). Dessa forma, Byron termina essa estrofe mencionando, em uma situação irônica, a dinastia de Bragança que reinava em Portugal e que fugira para o Brasil. Não obstante, o poeta também se lembraria do Brasil em *Don Juan*, na digressão em que cita a bandeja de prata que D. João VI dera ao duque de Wellington, comandante das forças inglesas que auxiliaram o traslado da família real, dizendo de passagem que, no Brasil, “fome o povo tem” e, se referindo a D. João, que “você, claro, merece sua ração, / mas, por favor, dá um pouquinho à nação” (Canto IX, VI).

Em 16 de julho de 1809, de Lisboa, Byron escreve a Francis Hodgson²⁴: “estou muito feliz, porque amo laranjas e arrisco algum latim com os monges, (...) xingo em português, tive diarreia e levei mordidas de mosquitos. Mas e daí? Conforto não deve ser esperado por quem viaja a prazer” e, adiante, “quando os portugueses são chatos digo *carracho!*”, e explica ser próximo do “*damme*” inglês (exclamação que usará algumas vezes em sua obra-prima). Já quando desgostoso com seu próximo, Byron aprendeu a dizer “*ambra di merdo*” e “*avra bouro*” (esse último, mais difícil de entender e menos chulo, “arre burro”); e assim o lorde se passava por um “master of languages”, como relata empolgadamente.

A ameaça de conflito em Portugal era constante, e o clima de tensão fazia parte da aventura. O duque de Wellington, citado logo acima, passara por Lisboa apenas três meses antes e desafiava as tropas francesas na Espanha. Lisboa estava devastada, cercada por centenas de navios britânicos, e corpos mortos aguardando sepultamento

²³ Traduzido por Péricles da Silva Ramos (1989), esse poema possui esquema métrico e rímico bastante variado, sua base sendo tetrâmetros e rimas alternadas. Ramos varia entre uma base de alexandrinos e decassílabos em sua tradução, conferindo um tom mais grave ao poema cuja graça jaz em parte nos seus versos ligeiros.

²⁴ As cartas de Byron são das mais deliciosas do gênero, além de ser dos poucos trabalhos dele em prosa, como dito. Sua tradução é de suma importância para a língua portuguesa. O trabalho épico de compilação empreendido por Peter Cochran das milhares de cartas acha-se disponível gratuitamente em: <https://petercochran.wordpress.com/byron-2/byron/>. Acesso em: 11/11/2018.

pelas ruas; os horrores da guerra seriam lembrados tanto em *Childe Harold*, o primeiro épico do poeta, quanto em *Don Juan*, sua sátira épica. A trupe de lorde Byron passeou, então, em Sintra, cidade portuguesa onde o romancista e renomado pederasta inglês, William Beckford, havia se exilado anos antes. Byron atravessou a nado o Tejo, em duas horas, e contra a corrente, em uma demonstração de proeza a qual Hobhouse afirmara ter sido maior que a travessia do Helesponto (apud MacCarthy, 2003, p. 95).

Após duas semanas, vestidos com o uniforme do regimento inglês, que possuía livre passagem por aquela área, rumaram para Sevilha e Cádiz (respectivamente, onde nasceu Juan, e de onde também partira em jornada). No percurso, cruzaram com prisioneiros franceses a caminho da forca. Nas acomodações em Sevilha, a pensionista gostou “mucho” de Byron, ofertando-lhe, além da própria cama, uma longa trança de seu cabelo, atualmente preservada na coleção de John Murray (idem). Em Cádiz, uma Signorita Cordova fazia questão da presença do lorde em seu camarote no teatro, onde os dramas e as intrigas rivalizavam com a própria peça encenada. Ainda assistiriam ali a uma tourada, indo em seguida ao bordel. Nessa mesma semana, desembarcaria naquela cidade o irmão de Wellington, apontado embaixador britânico à junta espanhola. Enfim, graças a outros tipos de contatos, desembarcam em Gibraltar em 4 de agosto, tendo sido enviados de volta a Inglaterra o velho Joe Murray e o pajem, aquele por conta da idade, este por conta dos perigos que a região reservava aos mais jovens. Parece que Friese, o prussiano falante de persa, também partira desse ponto.

Após curta passagem por Sardenha, em 20 de agosto embarcaram em sentido a Malta. Ao longo da costa da Sicília, avistaram as colunas do antigo templo de Agrigento. Viajavam em companhia de John Galt, escritor escocês que conheceram a caminho, que depois reencontrariam na Grécia. Para Galt, avistando o poeta, solitário, introspectivo, fitando o mar imenso ao longe, escorado aos ovéns dos mastros à luz do luar, pareceu-lhe vislumbrar uma cena fantasmagórica de *O conto do antigo marinheiro* (1798), de Coleridge, como relata em sua versão de *Life of Lord Byron*, publicada por Galt em 1830. Não deixaria de notar, entretanto, como seu humor se alteraria em cerca de três dias, Byron já saltitante, promovendo competições de tiro às garrafas de champanhe que esvaziava com “ferocidade”, como dizia; e saía vencedor.

No dia 31 alcançam terra firme, frequentam a ópera de Malta, e Byron adquire uma gramática de árabe, preparando-se para a próxima etapa do percurso. Porém seus estudos dessa língua, como de armênio, seriam interrompidos pela “espécie absurda das mulheres”, como dizia Hobhouse (apud MacCarthy, p. 99). Nesse caso, sua “Calipso”

foi Mrs Constance Spencer Smith, cuja excêntrica e aventureira vida de vinte e quatro anos seria improvável se estivesse em um romance, como o poeta alegara. Ainda em 1821, Byron recordaria desse seu “amor”; Galt, entretanto, explicaria que fora uma “paixão afetada”, na realidade, “platônica”. Como se pode prever, o filósofo grego e esse tipo de “amor platônico”, febre entre os poetas românticos, seriam satirizados algumas vezes em *Don Juan* (Canto I, CXVI; Canto XV, LXXXVI). Para Hobhouse, por sua vez, tudo não passou de um “sonho” (p. 100).

Finalmente, avistam a Grécia Antiga da sua imaginação, ao longe surge Cefalônia e depois Zante, à aurora do 23 de setembro. Estavam ancoradas ali embarcações de várias nações, francesas, inglesas, turcas, gregas, e quando um brigue turco abriu fogo a um dos navios da frota inglesa que aproximava, possivelmente crendo se tratar de franceses, foram perseguidos e capturados por Byron e outros marinheiros. Uma bala passou raspando a orelha de Hobhouse que, todavia, em seu diário, anotaria que a ocorrência não passou de aventuras juvenis. Passam algumas horas em solo grego, na cidade de Patras, em 26 de setembro. A caminho de Preveza, Byron nota ao longe a cidade de Missolonghi, onde terminaria seus dias, quinze anos após essa primeira vista. Vê também Ítaca e Albânia.

Grande parte desse território se achava sob o domínio de Ali Paxá (1750 – 1822), da Albânia, que fizera acordo com Napoleão e com a Inglaterra. Curiosamente, seria contra o regime cruel desse próprio Ali Paxá que se ergueria, vinte anos depois, a guerra pela independência da Grécia, à qual Byron tomaria parte e imortalizaria, tornando-se herói. Em sua obra-prima, além de contar com um hino especificamente à libertação da Grécia, pode-se dizer que metade das aventuras de Juan se passa nos territórios visitados por Byron nesses dias (do Canto II ao VIII). O Paxá providenciou estadias luxuosas aos peregrinos em Janina, embora não pudesse estar ali pois tinha uma “pequena guerra” para abafar. Hobhouse observou na cidade que todas as mulheres estavam casadas, e o noivo conhecia a noiva apenas após pôr o anel, assim, se a pederastia era praticada em segredo entre os gregos, entre os turcos otomanos era praticada escancaradamente.

Após nove dias de cavalgada pesada sob tempestades entre montanhas que lhes lembravam as da Escócia, os peregrinos chegam ao palácio do Paxá, dia 19 de outubro, e para sua surpresa os albaneses vestiam *kilts* como os escoceses. Na manhã do dia seguinte, Hobhouse e Byron desfilavam suas vestes albanesas pelos carpetes ingleses do palácio, com suas fontes e salões semelhantes aos que Juan encontraria, após ser

vendido como escravo, no Canto V, e seriam tratados como filhos ainda garotos, recebendo doces e sorvetes “vinte vezes ao dia” do paxá, além de banquetes e atrações diversas, incluindo dervixes giratórios. O poeta relata essas coisas e mais em carta à sua mãe, datada de 12 de novembro de 1809, e as cartas se escasseiam durante os próximos meses de peregrinação. MacCarthy afirma que embora Byron não fosse suscetível a homens mais velhos, lisonjeava a figura poderosa do tirano, além de certa “horrída fascinação” por sua crueldade, exemplo, a prática de empalar e depois assar os inimigos (p. 104).

Enfim zarpam da Albânia e, após tempestades no mar, nas quais quase naufragam, chegam em Parga, de onde cavalam cem quilômetros a Missolonghi, com suas chuvas torrenciais que Byron conheceria perfeitamente dentro de alguns anos. Seguindo para Patras, avistam ao longe o Monte Parnaso, em 5 de dezembro. No 15, visitam Delfos, onde o poeta assiste a uma revoada de águias (Hobhouse viu abutres), e interpreta como um sinal de que Apolo o aceitou, podendo utilizar desse modo o nome e a fama de poeta. Passando por Tebas, no Natal, logo alcançam Atenas, onde encontram outros ingleses, porque havia um interesse crescente na Europa pela cultura grega no período, inclusive depredando e espoliando antigos monumentos.

Durante essas viagens, Byron escrevia *Childe Harold's Pilgrimage* (*A Peregrinação de Childe Harold*), cujo nome anterior do personagem era Childe Burun, que deixaria evidente já no título a relação intrínseca entre o “herói” dessa narrativa épica e a própria biografia do autor (“Outrora em Albion vivia um jovem, / que jamais na virtude achara encantos (...); / Oh! que devasso, / dado às ímpias canções, dado às orgias!” (apud, Byron, 1942, p. 31)). Seu primeiro Canto foi concluído juntamente com o ano de 1809. Harold, aborrecido, apenas “fugir de suas bacanais deseja” (p. 32) e parte também de sua abadia herdada, “desse vasto edifício venerando (...) / monástica mansão votada à infâmia (...) / aonde agora as ninfas pafianas / vêm sorrir e cantar”, quase fazendo, ironicamente, os “frades crer que os seus tempos voltaram” (p. 33). Curioso notar como nos primeiros versos dessa primeira grande obra byroniana, Harold parte da abadia herdada para viver e conhecer o mundo, enquanto em sua última grande obra, Juan, que pelas vicissitudes do destino havia conhecido muitos lugares e tido várias experiências, é convidado para um jantar em uma abadia herdada, indo ali presenciar uma aparição fantasmagórica, cena cujo desfecho de certo modo encontra-se inacabado pela morte do poeta.

A versão original do poema até o ponto em que o autor o compusera, acrescentando partes até 1818, possui quatro Cantos, quase cinco mil versos escritos na estrofe spenseriana, formada por oito pentâmetros iâmbicos e encerrada por um hexâmetro iâmbico, com esquema rímico ABABBCBCC. Com esse poema, Byron “lançava” um personagem “que viria a ter impacto sobre toda a cultural ocidental – o herói byroniano” (Byron, 2003, p. 22). Esse “herói byroniano” seria um dos primeiros e mais propagados estereótipos das diversas facetas do poeta, é a “caracterização máxima do herói romântico, um ser demoníaco e fatal, de aspecto sombrio e misterioso (...)”, como explica Onédia Barboza (1975, p. 17). Esse é o próprio Byron byroniano, em contraponto com o *Don Juan*, mais “inteligente, perspicaz, engraçado, irreverente”. E, em seguida, a pesquisadora acrescenta: “*Don Juan* é essencialmente o anti-Childe (...)”. É a negação do byronismo pelo próprio Byron (...)” (p. 19).

A *Peregrinação de Childe Harold* teve uma tradução integral em versos feita por Pinheiro Guimarães, com o mesmo número de estrofes, mas com números variados de versos decassílabos brancos, traduzindo os nove versos originais por dez, onze, doze versos por estrofe. Pires de Almeida, fonte pouco confiável, atestou que Guimarães traduzira também *Don Juan*, tradução jamais encontrada. Fragmentos de *Childe Harold*, esse épico da mocidade, foram traduzidos outras vezes para o português, inclusive por Augusto de Campos, vejam-se breves exemplos, do Canto III, CXIV-CXV, nas traduções de Pinheiro Guimarães e Augusto de Campos, respectivamente: “O mundo não ameí, nem ele amou-me, / nunca adulei seu hálito corrupto, / nem a seus ídolos ajoelhei submisso (...) / O mundo não ameí, nem ele amou-me; / mas leais inimigos separamo-nos, / creio, bem que o contrário tenha achado, / q’inda há palavras que denotam coisas” (apud Byron, 1942, p. 131); “O mundo eu não o ameí, nem ele a mim; / não bajulei seu ar vicioso, nem dobrei / aos seus idólatras o joelho do sim. (...) / O mundo, eu não o ameí, nem ele a mim, – / Bons inimigos, vamos sem rancor. / Não as achei, mas creio que há, enfim, / palavras que são coisas, vi a cor (...)” (Campos, 2009, p. 23).

Os peregrinos alugaram quartos na pensão de Madame Tasia, viúva de um grego que fora vice-cônsul em Atenas, onde ficariam por quase três meses, e se tornariam verdadeiros turistas da cidade, visitando vários pontos, tomando notas, rabiscando seus nomes nos mármore milenares, depredando monumentos para salvarem um *souvenir*, prática que era quase uma indústria à época, quando blocos inteiros de monumentos gregos estavam à venda em “museus” de Londres. Tasia possuía três filhas de idade

entre quinze e doze anos, Katinka, Mariana e Teresa (Katinka é o nome de uma das três odaliscas que recebem Juan, travestido de Juanna, nas suas aventuras no harém como escravo sexual da sultana (Canto VI)). Logo no início do contato com a cultura grega de perto, Byron notava a tensão que havia pela causa da independência, travando contato com Andreas Londos, que se tornaria um dos líderes da guerra pela independência daquele país. Dois dias após completar 22 anos, Byron visitou Maratona, cuja lembrança registraria na canção interpolada no Canto III de *Don Juan*: “As montanhas veem Maratona, / e Maratona à tona o mar ali vê; / meditei só há uma hora, e sonho na / ideia que a Grécia pode ser livre; / pois em pé na cova do persa bravo, / não me achava um escravo” (Canto III, 3).

O Carnaval de 1810, Byron pulou vestido de grega acompanhado de uma moça vestida com as roupas albanesas de Hobhouse, o qual se entretinha dançando com um empregado travestido. Madame Makri sugeriu vender a virgindade de sua filha Teresa²⁵, ou a própria filha, em “casamento”, ao poeta, por trinta mil piastras, o que ele dispensou de pronto, talvez, nota MacCarthy, por estar com pouco dinheiro vivo no momento (p. 114). Em 5 de março zarparam de Atenas em direção à Esmirna, na época capital comercial do Império Turco Otomano na costa do mar Egeu, curiosos com os famosos banhos. A bordo conheceram o botânico Francis Darwin, tio de Charles, esse um recém-nascido. Após alguns dias na Turquia, Byron relata, em carta de 3 de maio, que achara pouca diferença entre ingleses e turcos otomanos: mais que os primeiros preferem beber e mulher, os outros, “fumar e receber” (“pipe and pathic”, com *pathic* denotando uma relação sexual homossexual). Rumo a Éfeso, Hobhouse passa mal e tem diarreia, e essa cena grotesca inspirará o conto macabro de Byron, mais tarde, na famosa competição de histórias de terror com os Shelley, na qual nasceria o Frankenstein e o vampiro. Porém, como afirma MacCarthy, esse personagem (como os outros) tem menos de Hobhouse que do “próprio Byron” (p. 116). Outro desapontamento relatado na sequência pela biógrafa foi não terem encontrado seus imaginados “palácios de sodomia e sorvete”.

Então partiram para Troia. Lá chegando, em busca da tumba de Homero, tomam um enquadro dos turcos que julgaram que eles fossem russos, e morreriam uns dois ao menos, não fosse a desenvoltura do poeta em provar que eram amigáveis (a rivalidade russo-turca aparecerá em *Don Juan* nos episódios da tomada de Ismail, Cantos VI-VIII).

²⁵ Para ela, Byron compôs o poema “Maid of Athens” (“Moça de Atenas”), que possui uma tradução feita por Péricles Eugênio da Silva Ramos, na qual novamente transforma alguns tetrâmetros em alexandrinos, decassílabos etc, “Moça de Atenas, já parti, ó minha vida! / Sozinha, pensa em mim, querida! / Embora eu vá para Istambul, / Atenas prende-me a alma ao sul.” (1989, p. 55).

Em 3 de maio, Byron completa o que consideraria um dos grande feitos de sua vida²⁶, a travessia a nado do Helesponto, atual Dardanelos, de Sesto sentido Abidos. Na mitologia grega, Leandro fazia diariamente a travessia para encontrar sua amada, Hero, sacerdotisa de Afrodite.

Em 13 de maio alcançam Constantinopla, hoje Istambul. Passeando pelos arredores do harém, avistam dois cães dilacerando um condenado. Apesar disso, conseguiram, no Chifre de Ouro, aposentos bastante decentes e a melhor refeição desde que deixaram Londres. Visitaram mesquitas esplêndidas e aprenderam as distinções dentre os vários tipos de dervixes (*DJ*, III, XXIX). Byron ficou horrorizado ao ver as cabeças de criminosos presas nas estacas do harém e cães avançando sobre os restos dos condenados. Em outro passeio, o poeta subiu as Simplégades, par de rochedos que esmagavam os navios, na mitologia grega, e foram vencidas por Jasão e os argonautas. No topo do precipício, Byron, num ímpeto, traduziu de cabeça aqueles versos da *Medeia*, de Eurípides: “Oh como eu quisera que algum embargo / mantivesse no porto a boa nau Argo” (carta de 17 de junho a Henry Drury; apud MacCarthy, p. 121). Em 10 de julho, ambos foram recebidos pelo sultão Mamude II em seu palácio luxuoso, o qual não dirigiu o olhar diretamente a ninguém, porém depois afirmou que o lorde inglês que esteve em sua presença aquele dia era uma mulher com trajes masculinos (estratagema análogo seria usado por Baba para inserir Juan no harém, transvestindo-o de Juanna, no Canto V).

Embora fizesse planos para Jerusalém e Egito, esse foi o ponto mais distante que o poeta avançou nessa viagem. Vale lembrar, entretanto, que longas jornadas assim eram raras à época, sendo praticamente o início da concepção do que hoje se popularizou como “turismo”, e a maior parte das terras e culturas que visitou nessa última fase de sua peregrinação era do conhecimento de poucos ingleses, existindo ainda uma aura de mistério, exotismo e descobrimento subjacente, incrementada pela onda de “orientalismo” então crescente na Europa.

No dia 14 de julho se inicia o regresso à Inglaterra, e logo Hobhouse e Byron se separam, aquele retornando via Malta, este via Atenas, onde seguiria seus instintos mais um tempo, dessa vez sem testemunha inglesa, e aproveitaria o verão mais quente como jamais presenciara na Inglaterra. Ele ficaria marcado profundamente pela Turquia e, pelos seus cálculos, poderia viver ali como um príncipe com o valor que em Londres só

²⁶ Byron também escreveu uns versos para essa ocasião. Péricles Eugênio traduziu esse famoso poema em sua coletânea (1989, p. 65), outra vez traduzindo alguns tetrâmetros por alexandrinos.

lhe proporcionaria um mero conforto. Em Atenas novamente, passearia de Corinto até Trípoli com um jovem grego que conheceria quando passara lá meses antes. Dias depois, estaria vivendo em um monastério capuchinho junto de seis pupilos, três gregos, três turcos, tendo lições de italiano com outro jovem de quinze anos a respeito do qual, escreve a Matthews, avisaria quando obtivesse o “pl & opt C”. Seis semanas depois, não obstante, avisa que tivera mais de duzentos “pl & opt C”s, e os rumores relatam de um jovem sendo tratado no hospital de uma “ruptura” (“rupture”) anal, e Byron preocupado buscando com os médicos maiores informações sobre o caso. Em segunda excursão ao Peloponeso, no mês de setembro, o poeta e o jovem Nicolo contraíram uma febre tão forte que achavam que morreriam, não tendo, relata-o impressionado, as suas faculdades sexuais sido afetadas, todavia.

Após completar 23 anos, Byron já havia concluído o Canto II de *Childe Harold*, que contém as rumações filosóficas de Harold sobre as ruínas da Grécia, tópicas e lugares-comuns que serão retomados na canção “Hino à Grécia”, do Canto III, de *Don Juan*; mais os setecentos versos de uma nova sátira, “seu gênero favorito”, dando prosseguimento a *English Bards*, chamada *Hints of Horace*²⁷ (*Dicas de Horácio*), “imitação” da *Arte Poética* horaciana; e ainda outra obra satírica, *Curse of Minerva*²⁸ (*A Maldição de Minerva*), homenagem à cidade de Atenas e crítica aos ingleses que a estavam depredando e dilapidavam monumentos históricos. Seus *souvenirs* constituíam-se de quatro crânios, ditos saídos dos antigos sarcófagos, quatro tartarugas vivas, um frasco de cicuta ática, para John Murray, e dois criados gregos. Quando o navio chegou a Malta, em 30 de abril de 1811, Byron sofria de febre, possível malária, e da gonorreia

²⁷ *Hints of Horace* e *Curse of Minerva* são outras duas obras satíricas que não possuem traduções publicadas no país. A primeira, que só seria publicada a primeira vez postumamente, em 1832, é uma “imitação”, “rimada, claro”, da *Arte Poética* de Horácio, com 844 versos, pentâmetros iâmbicos rimados em parilha. B. afirma que “adaptou-a inteiramente a nossa nova escola de poesia, embora sempre se mantendo próximo ao original”. A intenção de B. era uma publicação bilíngue, original em latim e “imitação” lado a lado. A epígrafe rejeitada de *Don Juan*, “Difficile est proprie communia dicere”, retirada de Horácio, foi traduzida por B. nos versos 183-184 (v. também *DJ*, XV, VII). Novamente nessa “imitação” satírica, o poeta Robert Southey possui um papel de destaque na recepção da ironia. Uma versão anotada e detalhadamente comentada por Cochran encontra-se disponível em: https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/hints_from_horace.pdf. Acesso em: 29/01/2019. Segundo Cochran, essa obra foi traduzida apenas para o japonês.

²⁸ A primeira edição mais rara de B. é dessa obra, da qual foram publicados apenas oito exemplares, conquanto houvesse a pirataria. Nessa obra, em 312 pentâmetros rimados em parilha, a deusa grega Atenas, Minerva para os romanos, lança uma maldição em Lord Elgin, que estava dilapidando as colunas dos antigos templos e levando-as à Inglaterra. É também uma sátira antiescocesa, embora B. depois se ufane de ser “meio-escocês” em *DJ*, X, XIX. Cochran especula se a crítica a Elgin possa ter sido estimulada também por um sentimento de culpa do próprio B., buscando escamotear algo que fizera na Grécia, como seu caso com Nicolo. A edição anotada e com comentários de Peter Cochran encontra-se disponível em: https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/the_curse_of_minerva1.pdf. Acesso em: 29/06/2018.

que contraíra em Atenas (MacCarthy, p. 134), há quem adicione às desgraças “hemorroidas e sífilis” (O’Brien, p. 79). Não bastando tais extravagâncias, abster-se ao menos de outro tipo de carne, tornando-se vegetariano²⁹. Retornava sozinho para a Inglaterra, posto antes haver despedido Fletcher para Londres, e voltava “sem esperança e quase sem vontade” (carta a Francis Hodgson, de 29 de junho de 1811).

Enfim, desembarca em solo pátrio e, com tanto problema para resolver e conta para pagar, prefere não ser visto por ninguém, alojando-se nos hotéis londrinos da rua St James, de onde começa a sondar editores com seus manuscritos, *Childe Harold* chamando a atenção de John Murray, escocês de trinta anos que se destacava no mercado editorial com publicações do partido conservador. Alguns dias depois descobre que dois antigos conhecidos de Harrow faleceram nesse ínterim. Daí, Byron recebeu a notícia de que sua mãe estava doente no dia 1º de agosto. No dia seguinte, chega-lhe a notícia de que Catherine, obesa e preocupada, aos quarenta e seis anos, morrera repentinamente, alguns boatos sugerindo ataque apoplético logo em seguida a receber uma conta de mais de mil libras de tapeçaria adquirida por Byron antes de sua viagem, ou “edema, bebedeira” (O’Brien, p. 84). Enquanto o poeta busca se recuperar desse abalo, que o prostrou e empalideceu, outro se lhe apresenta dias depois, Charles Skinner Matthews, seu amigo íntimo de Cambridge, com quem partilhava a linguagem cifrada dos “metodistas”, se afoga no rio Cam, preso por plantas aquáticas. Após algumas semanas, mais uma notícia fatal: o ex-corista, John Edleston, não sobreviviera à tuberculose. Desse modo, Byron apelava ao álcool para prantear mãe e amigos idos aos vinte e poucos anos.

Dessa maré funesta com a qual foi recepcionado no retorno, o poeta compôs, em uma espécie de fluxo, em delírio pela dor do luto, os poemas “to Thyrsa”³⁰ (“a

²⁹ Em carta de 25 de junho, a sua mãe, B. afirma que: “I must only inform you that for a long time I have been restricted to an entire vegetable diet, neither fish nor flesh coming within my regimen; so I expect a powerful stock of potatoes, greens, and biscuit”.

³⁰ Alguns desses poemas repletos do funéreo *byronismo* foram traduzidos em verso no ultrarromantismo brasileiro. Como aponta Barboza, José Antônio Oliveira Silva traduziu o poema “Bright Be the Place of thy Soul”, o Barão de Paranapiacaba traduziu “To Thyrsa” etc (1975, p. 39-44). Péricles Ramos traduziu “And Thou Art Dead, as Young as Fair” por “E morreste tão Jovem e Formosa” (buscando seguir o esquema rímico do original, enquanto o métrico fique por sua conta), “Bright Be the Place of Thy Soul” por “Brilhante seja o Pouso da Tua Alma”, e ainda “To Thyrsa”, que Ramos intitula pelo verso inicial, “One Struggle More, and I Am Free”, e traduziu por “Mais um Esforço, e Livre Estou Depois” (1989, p. 109), no qual, como exemplo, se encontram os seguintes versos pungentes na quarta estrofe: “And oft I thought at Cynthia’s noon, / When sailing o’er the Aegean wave, / ‘Now Thyrsa gazes on that moon’ – / Alas, it gleamed upon her grave!”, traduzidos por “E acreditava – Cíntia no auge do clarão –, / Quando na onda do Egeu a velejar: / “Agora Tirza olha aquela lua” – Ai, ela fulgurava sobre a tumba tua!”. A edição anotada por Peter Cochran dos “Poemas a Thyrsa”, juntamente dos poemas a Augusta e a Caroline Lamb,

Thyrza”), os quais seriam adicionados à edição de *Childe Harold*, e a crítica e recepção tomariam como versos de amor inalcançável direcionados, ironicamente, a uma mulher, o que caiu bem, uma vez recrudescida a caça à pederastia em solo britânico àqueles anos, envolvendo exposição pública e recorrendo a processos de execução.

Convidado para encontros e jantares literários, Byron conheceria Southey e Wordsworth, além de haver frequentado ao menos duas palestras sobre Shakespeare e Milton ministradas por Coleridge. Saraus faustosos eram promovidos pelo poeta banqueiro Samuel Rogers, nos quais o lorde seria apresentado a Thomas Campbell e a Thomas Moore, este que fora atacado em *English Bards*, porém se tornariam a partir de então bons amigos. Em um desses jantares, ainda levando o luto, tendo recusado todos os pratos e o vinho, Byron afirmara que apenas comia biscoito e água de soda. Sua dieta se tornava cada vez mais austera após ter conhecido a culinária do oriente médio. Vendo Moore devorar um bife, perguntou-lhe se não achava que a carne punha-o feroz, “desconfiando do efeito da carne sobre a mente” (MacCarthy, p. 152). Assim, em uma das não poucas contradições que permearam seus périplos e peripécias, Byron foi adentrando com entusiasmo a “sociedade” que afetava desprezar.

Ao completar 24 anos, passou alguns dias ausente de Newstead e seus empregados deram-lhe uma grande festa à sua custa e sem autorização. A principal culpada, Susan Vaughan, loira escocesa que completava 21, contratada junto a outras moças para renovar o quadro de empregadas do lorde, com as quais obviamente ele se envolvera, foi demitida por justa causa logo após o tal festim.

Em 27 de fevereiro de 1812, Byron faz seu discurso³¹ de abertura na Câmara dos Lordes, no qual se posiciona contra a repressão aos “ludistas”, os empregados quebradores das máquinas de tear as quais estavam aumentando o desemprego e a decorrente carestia da classe trabalhadora. Vale lembrar a incerteza dessa época pós-Revolução Industrial, na qual Napoleão ainda não havia sido derrotado, e a intensa exploração da mão de obra pelo capitalismo nascente. Julgava-se haver um líder do movimento, Ned Ludd, personagem meio lendária como Robin Hood, sendo que ambos viveram na citada floresta de Sherwood, onde se escondiam as pessoas que estavam fora da lei, e que se situa a algumas milhas da abadia de Newstead. Propunha-se à época pena capital para esses primeiros insurgentes, que já haviam sido reprimidos sem

encontra-se em https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/love_poems_1811_to_18151.pdf. Acesso em: 02/01/2019.

³¹ Disponível em: https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/house_of_lords_speeches.pdf. Acesso em: 05/05/2018.

clémência. Assim, dentro da maior instituição de poder inglesa, esses pobres trabalhadores tiveram voz através do discurso de lorde Byron, então com 24 anos, conquanto pouco efeito tenha ajuntado à causa.

É de certa forma paradoxal um lorde, em meio ao gozo e usufruto de todas as vantagens de sua condição, da qual não abre mão, falar em nome daqueles os quais também explora, ainda mais em tais termos: “atravessei um campo de guerra na península, estive nas províncias mais oprimidas da Turquia, mas nunca sob o mais despótico dos governos infieis presenciei penúria tão esqualida como desde meu retorno tenho visto no próprio âmago da cristandade”. A intriga da oposição alegaria que havia conhecidos dele dentre os desordeiros, inclusive próximos de Mary Chaworth. Interessa de fato que, aparentemente, ideias opostas estavam postas em jogo, e Byron estaria fadado à incompreensão que ele próprio cooperou para estabelecer com sua existência ímpar, fazendo dela uma espécie de obra de arte. Daí, reitera-se, sua biografia interessar muitas vezes mais que sua obra, e seu mito ser difundido a outras culturas muitas vezes antes da tradução daquela.

Assim, beirando o que se pode dizer, anacronicamente, uma quase esquizofrenia, sua obra se mistura à sua vida e possibilita que as interpretações mais díspares coabitem em relativa harmonia dentro da mesma imagem ou da mesma “instituição”, que é Byron hoje em dia, usando a expressão de Augusto de Campos (2009, p. 14). Portanto, como exemplo, Byron pode ser interpretado como um “romântico neoclássico”, uma vez que sua obra satírica da juventude retoma os clássicos, e sua postura se assemelha a de Sade, o libertino aristocrático que depende de sua posição social, mais do que um “vanguardista que prenuncia a liberdade sexual contemporânea”, como diz Britto (Byron, 2003, p. 44). Por outro lado, Pérez, embora constata a classe do “jovem recheado de dinheiro (...) que se embota e se esvai em bacanais” (1942, p. 7), depois reconhece que o discurso de Byron “tem uma importância substantiva na história do movimento operário internacional, pois aqui aflora-nos Byron defendendo aqueles primeiros insurretos sociais da nossa idade e deve-lhe, por isso, a história do socialismo, a grata consagração do seu nome” (p. 16).

Childe Harold's Pilgrimage ou, como dizia Murray, *Childe of Harrow's Pilgrimage*, finalmente foi publicado em 3 de março de 1812, quinhentos exemplares da primeira edição esgotados em três dias, louvor unânime, pelos próximos seis anos seriam vendidas mais de vinte mil cópias dos dois primeiros Cantos somando oito edições, tornara-se o assunto da vez; tomava-se a obra por autobiográfica, colocando

Byron, nas palavras de Walter Scott, “entre os nossos poetas principais” (apud MacCarthy, p. 158). Expressando desilusão e rebelião, essa obra situou seu autor, como afirma Moore, “em um representante da Revolução na poesia, como outro grande homem da época, Napoleão, foi na política e na arte da guerra”. Embora Byron muitas vezes negasse a associação com Childe Harold, a “combinação de talento e satanismo era irresistível” (O’Brien, p. 93).

Desse modo, se não obteve sucesso político com seu discurso, alcançou imensa repercussão e sucesso de vendas, principalmente entre a aristocracia, com *Childe Harold*, seu primeiro épico, cujo tom não possui nada da sátira de seu segundo épico, considerado atualmente sua obra-prima, *Don Juan*, sucesso também entre as camadas sociais mais baixas. Ademais, foi sua poesia, não seu título, que lhe flanqueou as portas da elite, chegando a conhecer, em um dos jantares, o príncipe regente. Como alegara a duquesa de Devonshire, “os homens sentiam ciúmes dele, as mulheres umas das outras” (apud. MacCarthy, p. 159). Byron aparecia em público calado, tímido, cheio de um “*noli me tangere*” (“não me toque”) (p. 161) e recebia várias cartas (disponíveis atualmente nos arquivos de Murray) de mulheres apaixonadas, que se consideravam a própria Thyrza. Teresa Guiccioli, sua última amante, por exemplo, mantinha um baú cheio de cartas das admiradoras dele depois do poeta morrer.

Esses anos que seguem o sucesso da publicação de *Childe Harold* são os mais bem documentados e ocupam a maior parte das biografias sobre Byron, principalmente por conta de sua celebridade, seu convívio com a *high society*, do envolvimento com sua meia-irmã Augusta Leigh e do malsucedido casamento com Annabella Milbanke, seguido do posterior autoexílio na Suíça, em companhia dos Shelley. Além da disponibilidade nas biografias, e das diversas cartas do período, outro fator importante dessa fase que se inicia é ser pouco relevante para a compreensão de *Don Juan*, cuja tradução e comentários são o escopo da presente tese. Tendo isso em vista, a partir de agora serão apenas apontadas algumas breves questões, finalizando assim este subcapítulo introdutório. Não obstante, embora as relações com *Don Juan* estejam mais escamoteadas, isto é, não possam ser feitas de modo direto e sistemático como até então, MacCarthy ressalta que esse convívio de certa forma hipócrita com a aristocracia, escritores, especialistas (“connoisseurs”) etc, “começam a provê-lo com a amplitude de observações sociais que é a base de *Don Juan*”³².

³² “(...) began providing him with the breadth of social observation that is the basis of *Don Juan*” (MacCarthy, p. 166).

Uma das notáveis admiradoras que brotam é Lady Caroline Lamb, 27, três anos mais velha que Byron, de uma das mais tradicionais famílias do reino, embora só aprendesse a escrever aos dez anos, mãe de Augustus, 5, diagnosticado com o que hoje seria autismo, casada com William Lamb (que se tornaria o primeiro ministro da rainha Vitória), “inteligente (“clever”) e bastante neurótica” (p. 164), quem definiria B. como “mad – bad – and dangerous to know”. Caroline habitava a esplendorosa mansão dos Melbourne, onde o poeta seria um comensal durante o verão e boa parte de 1812, onde também travaria contato com sua futura esposa, Annabella Milbanke, prima do marido de Lady Caroline, sobrinha de Lady Melbourne. As cartas do período atestam um Byron animado, gracioso e afetuosamente apaixonado, a tradução dessas cartas constitui-se tarefa de relevo para as letras do país.

Nesse primeiro contato, Annabella vendo o assédio, recíproco, contudo, que Byron sofria do sexo feminino e mais de Caroline, comenta, profeticamente, que “todas as mulheres estão absurdamente cortejando-o e tentando *merecer* o sarcasmo da sua Sátira”³³. Enquanto isso, o caso entre o poeta e Caroline virava um escândalo, eram vistos juntos quase como casados, passavam muito tempo a sós, ela ia visitá-lo à noite travestida de pajem, fantasiando homem e mulher, mestre e servo, e aí um importante elemento da lenda byroniana aparece, a capacidade de “incitar mulheres a excessos físicos” (p. 169). As querelas explodiram após a mascarada inicial, os ânimos iam à flor da pele, além das fugas e sumiços; Caroline chegava a qualquer momento e dizia que não ia embora nunca mais, a intriga sobre o adultério corria lépida, até que numa feita, na presença de Hobhouse, ela ficou “totalmente selvagem” (“quite wild”) (p. 174) e ameaçou pegar a espada. O caso virara um caos e Lady Caroline, o marido e a mãe se viram forçados a passar uma temporada indefinida em suas propriedades na Irlanda. Em seguida, o foco de Byron passou para sua confidente de sessenta anos, a própria sogra de Caroline, Lady Melbourne, quem lhe alcovitaria o casamento com Annabella.

No mesmo mês que Napoleão entra em Moscou, setembro de 1812, Byron adentra a estância termal inglesa de Cheltenham, a qual visitara com sua mãe em 1801, quando uma vidente lhe dissera que se casaria aos 26 e morreria aos 37 anos. O processo de venda de Newstead se iniciara, não havendo outra solução para quitar as dívidas, tendo sido aceito o valor de 140.000 libras à época, o equivalente a cerca de 10 milhões de libras, algo em torno de 50 milhões de reais em janeiro de 2019, lembrando

³³ “all the women were absurdly courting him and trying to *deserve* the lash of his Satire” (apud MacCarthy, p. 167).

que o valor da abadia da forma que se encontra atualmente, reformada, vai muito além. Entretanto, se ele desposasse uma rica herdeira, fazendo um casamento vantajoso, talvez ainda pudesse salvar o lar de seus antepassados, essa era a ideia que o perscrutaria e com a qual encasquetaria pelos próximos meses. Aproveitando então a boa fase, pede Annabella em casamento, e é recusado sem circunlóquios, no entanto, como estava nos braços voluptuosos de Lady Oxford, 40, casada com o 5º duque de Oxford, acostumado às peripécias da esposa, não houve abalo. Dias depois lhe visita seu velho amigo de Cambridge, William Bankes, lastimoso por ter sido também recusado em casamento por Annabella.

Em Cheltenham, o poeta começaria a compor *The Giaour*³⁴, a primeira de uma série de longas narrativas em verso inspiradas em suas viagens exóticas, ainda frescas na memória, também chamadas “Eastern tales”, que seria publicada em junho de 1813, dedicada a Samuel Rogers, e um sucesso de vendas, alcançando no final do mesmo ano a oitava edição. Ainda nessa cidade, Byron se envolve mais profundamente com o teatro, conhecendo o famoso clown Joseph Grimaldi, em uma cena descrita por Charles Dickens nas memórias do pantomimo.

Depois vai para Eywood, onde passa uns meses com a politizada, da ala radical dos Whigs, e velha amiga de Caroline Lamb, Lady Oxford, brincando com ela e seus seis filhos, um de cada pai, principalmente com Lady Charlotte, 11, a “Ianthé” da dedicatória que seria adicionada à sétima edição de *Childe Harold*. Ficam por ali até que os Oxford precisem fugir para o continente por conta de dívidas. A correspondência de Caroline chegaria mesmo até lá, e as cartas desse período entre ambos são repletas de subentendidos e, com uma dessas cartas, Caroline colapsa e precisa ser “sangrada”, a cura da época. Pouco após, ela se vinga levando algumas camponesas vestidas de branco para, entoando poemas, queimarem uma efígie e cartas, anéis, flores, penas, relíquias e bibelôs que Byron lhe dera, em uma fogueira improvisada no terraço da casa dos

³⁴ A primeira edição desse poema saiu com 700 versos e, ao longo das outras edições, quase duplicou, alcançando sua forma final de cerca de 1300 versos. “Giaour” é como os turcos otomanos chamavam pejorativamente os infiéis, ou seja, quem não aceitava o islamismo como religião. Fiona MacCarthy nota que o mistério da correta pronúncia da palavra “giaour” é parte do atrativo da obra, e adentrou a própria ficção em *Persuasion*, de Jane Austen, escrita entre 1815-1816, na qual Anne Elliot e o Captain Benwick discutem a pronúncia e o próprio poema de Byron (p. 199). Na tese de Onédia Barboza encontram-se referências a traduções dessa obra: Francisco Otaviano traduziu os versos 68 – 91; João Manoel Pereira da Silva traduziu quatro versos; e o Barão de Paranapiacaba traduziu a obra na íntegra (1904), utilizando-se de hendecassílabos, nesse caso, para verter os breves tetrâmetros iâmbicos originais. As seis narrativas orientais de Byron, acrescidas de uma introdução composta por Peter Cochran, e indicações de outras fontes bibliográficas a respeito dessas obras, e das diversas traduções que receberam ainda no século XIX, encontram-se disponíveis, no original em inglês, em: <https://petercochran.wordpress.com/byron-2/byrons-works/turkish-tales/>. Acesso em: 02/02/2019.

Melbourne em Hertfordshire, invocando as Erínias, ou Fúrias, representações da vingança e remorso na mitologia greco-romana. Os primeiros meses de 1813 passaram-se em companhia da nobreza inglesa, credores cobrando dívidas, o dinheiro de venda de Newstead atrasando, e Caroline ameaçando contar pra todos sobre os casos homossexuais dele no oriente, o que faz Byron pensar em outra viagem. Também fez seu último discurso na Câmara dos Lordes e publicou, no meio do ano, como dito, *The Giaour*.

O *Giaour* é já o protótipo do *herói byroniano* definido e em ação, um desenvolvimento de Chile Harold, quem apenas existe, observa e divaga em digressões. Como o criador admite a Lady Melbourne, sua criatura possui relação próxima ao seu próprio estado de mente no momento em que escrevia a obra, um pouco mal, “mas não perigoso” (MacCarthy, p. 184), não obstante os rumores de a obra ser autobiográfica e de a situação da narrativa haver ocorrido com o próprio Byron durante as viagens. O enredo trata de uma moça pertencente ao harém de Hassan, Leila (há outra Leila em *Don Juan*, salva por Juan no massacre de Ismail, talvez pra compensar essa) que é jogada no mar amarrada dentro de um saco por amar o *Giaour*, quem depois se vingará matando Hassan. Boatos afirmam que o próprio poeta salvara uma moça que seria jogada ao mar, em Atenas, e outros acrescentam que ele mesmo seria a causa da desgraça dela. Seja como for, ecos desse procedimento serão ouvidos várias vezes em *Don Juan* (V, XCII; VI, CIV).

A narrativa é fragmentada, experimento estético jamais repetido na obra byroniana, passando ao menos por três narradores, e envolve também pirataria e orientalismo (satirizado em *Beppo*, LI), esse até então pouco ou quase nada visto na literatura europeia daqueles séculos; o herói é “belo, intrépido” e seu objeto de amor está fadado à destruição, o típico “homem fatal”, constructo romanesco e sentimental propício para o mercado de classe média, que iria ser visto em seguida, por exemplo, em Emily e Charlotte Brontë, e se difundiria de modo extraordinário no gênero “água-com-açúcar”, nas “aventuras de capa e espada”, chegando à era do cinema e, como afirma Britto, “se hoje essas narrativas formam talvez a parte mais ilegível da obra de Byron, um dos motivos é sem dúvida o fato de que sua temática foi diluída à exaustão”, portanto, com Walter Scott, autor do *Ivanhoé* (1820), também manco, Byron foi “o criador de toda uma literatura de entretenimento” (Byron, 2003, p. 25), fazendo, destaca-se, “de sua vida e obra (...) um dos capítulos mais fascinantes da literatura ocidental” (p. 9). Em 1815, por exemplo, a obra de Byron já havia sido traduzida para o

francês, sendo então a partir dessa língua traduzida imediatamente para outros idiomas, influenciando rapidamente outras literaturas. Nunca antes a literatura inglesa fora tão influente com tamanha velocidade. Delacroix, ademais, pintou a tela *O combate de Giaour e Hassan* (1826). Byron também incluiu e popularizou o tema do “vampirismo” na literatura, que a partir daí seria desenvolvido em obras posteriores: entre os versos 757-768 se relata que a punição para o giaour seria vagar pela terra como um vampiro e nutrir-se de sangue (“on earth as vampire sent (...) and suck the blood of all thy race”).

Em *Don Juan* algumas das concepções presentes nos *tales* serão revistas e ironizadas. O Canto II retrata, por exemplo, a pirataria; a relação, por vezes conflituosa, entre cristãos e muçulmanos acha relevo nas personagens Júlia e Haidée, dos primeiros Cantos, e na odalisca Dudù, dos Cantos passados no harém do sultão; além da guerra entre russos, tidos como cristãos, e turcos na batalha pela tomada de Ismail. O próprio termo “giaour” aparece ao menos três vezes em sua obra-prima, de modo irônico, decerto.

Nem para Napoleão as coisas estavam fáceis nessa época, tendo sua tropa sido dizimada na retirada de Moscou e em sucessivas derrotas na Espanha. A Inglaterra estava em festa e Byron desiludido e suscetível, quando sua meia-irmã, Augusta Leigh, foi passar algumas semanas em Londres, tornando-se inseparáveis, sendo vistos juntos nos nobres salões, despertando ciúmes de Caroline Lamb, que no dia 5 de julho forjou uma dessas tentativas de suicídio em público, saindo correndo do salão com uma faca murmurando “Byron” e aparecendo depois suja de sangue com escarificações. Essa situação acirraria o vínculo entre o irmão e a irmã que, nas palavras de MacCarthy, “sabia se comportar” (“She knew how to behave”) (p. 203). Em um desses saraus, conhecem Madame de Staël, e aí o poeta vai passar um tempo com Augusta, seu marido e filhos, em Six Mile Bottom. Quando o marido estava ausente, pelos mais variados motivos, os irmãos criaram o hábito de dormir juntos (p. 204). Curiosamente, incesto na Inglaterra não era crime como homossexualismo, embora a mera suspeita acarretasse escândalo e ostracismo, entretanto, o tema era romântico, Schiller e Shelley, por exemplo, tratariam dele em suas obras. Assim, quando o marido dela voltou, o poeta, generoso, lhe ofertou mil libras, a mesma quantia que emprestaria pouco após a James Webster, marido de Lady Frances, de quem se falará a seguir.

No outono de 1813, ao se agravar a paixão pela própria meia-irmã, Byron buscou desviar suas atenções pondo-as em Lady Frances Wedderburn Webster, 20, recém-casada com um antigo amigo (em sutis insinuações, ela aparece algumas vezes

em *Don Juan*: IX, II; XI, LXXX; XIV, C). Após uns dias em Aston, Yorkshire, Byron levou a família toda, incluindo a irmã mais nova de Frances, para seus domínios, em uma temporada na abadia, cuja venda seguia a passos lentos. Escreviam-se à noite, desciam “como fantasmas” para o café da manhã no dia seguinte e tudo indica que quando ia acontecer o adultério, acharam melhor não. Separaram-se com lágrimas, mas a afetuosa correspondência epistolar prosseguiu e o contato foi mantido.

Em dezembro, Byron publica *The Bride of Abydos*³⁵. MacCarthy sustenta que a “arte de Byron se nutre da própria vida”, enquanto “a vida gera arte”, ao discutir a afirmação de Macaulay de que o poeta era “o começo, o meio e o fim de sua própria poesia – o herói de cada conto (...)” (p. 211). Zuleika, a noiva da cidade de Abidos, mistura de Augusta com Lady Frances, era de início irmã de Selim, esse um personagem pouco masculino; depois seriam adaptados para primos, pois “incesto havia se tornado um tabu na Inglaterra” (p. 212). Zuleika e Selim não podem viver seu amor proibido, impedidos por Giaffir, o paxá, quem termina solitário na narrativa, após matar Selim, acarretando a própria morte de Zuleika de depressão. Delacroix possui uma tela homônima baseada nessa obra (1857). Byron escreve em seu diário, em meados de dezembro de 1813, às vésperas do Natal: “Ir para a cama e ter um sono sem sonhos e sem refrigérios. Acordar e levantar uma hora antes de ser despertado; mas desperdiçar três horas para se vestir. Quando se subtrai da vida a infância (que é crescimento), dormir, comer e beber, abotoar e desabotoar, quanto sobra da existência de fato? O verão de um arganaz”³⁶.

Na nevasca de janeiro de 1814, completa vinte e seis anos acompanhado, em Newstead, da meia-irmã. Relata seus dias em cartas a John Murray, que de editor passara a confidente, fala de ternura e amor puro, das “semanas mais felizes de sua vida” (O’Brien, p. 125). Em abril, Augusta dá à luz a Medora, nome retirado da personagem de *The Corsair*, que Byron compunha à época. Se ela era uma filha de

³⁵ Devido a seu enredo simplório, o poeta foi experimental com a métrica e ritmo nessa sua narrativa, incluindo heroicos e anapestos na composição. O poema, de cerca de 1220 versos, que foi traduzido a primeira vez ao francês logo em 1816, ao polonês em 1818, ao alemão em 1820, ao russo em 1821, ao italiano em 1823, ao holandês em 1826, recebeu traduções para o português por Joaquim Dias da Rocha Júnior (1881), publicada na “Revista Brasileira”, não consta publicação em livro, e o tradutor tinha 17 anos quando empreendeu essa tarefa; e a estrofe I do Canto I foi traduzida por Flávio Reimar, pseudônimo de Gentil Homem de Almeida Braga, considerado “exímio tradutor” por Silvio Romero, e encontra-se em sua antologia de *Versos* (1872). Como exemplo, Braga verteu 19 versos do original por 36 versos em português.

³⁶ “Went to bed, and slept dreamlessly, but not refreshingly. Awoke, and up an hour before being called; but dawdled three hours in dressing. When one subtracts from life infancy (which is vegetation),—sleep, eating, and swilling — buttoning and unbuttoning — how much remains of downright existence? The summer of a dormouse”.

Byron, não se descobriu ainda, mas o poeta a apadrinhou e, influenciada pelas histórias que ouviria, a própria Medora, mais tarde, se consideraria filha dele e renegaria a mãe. Era o tempo que Napoleão perdia a guerra.

*The Corsair*³⁷ venderia dez mil cópias no dia de publicação, aos 3 de fevereiro, *best-seller* sem precedentes na seção de poesias, sem contar as outras dezenas de milhares de cópias piratas que circulavam pelas mãos de diversos estratos sociais ingleses, demanda mais espantosa ainda em se tratando de poemas longos. Outra vez, o personagem, agora um másculo corsário, Conrad, seria identificado com o criador quem, apesar de negar qualquer associação, comissionou o famoso pintor Thomas Phillips, também retratista de Napoleão e Caroline Lamb, a pintar o famoso retrato no qual, em tese, está vestido de corsário, *Portrait of a Nobleman in the Dress of an Albanian* (1814). Dedicada a Moore, a obra narra, em resumo, a história de Conrad que ataca o Paxá com a ajuda da favorita desse, Gulnare, heroína byroniana, agora fiel aliada, para não ser atacado. Depois dessa vingança, Conrad volta para sua ilha onde encontra morta sua amada Medora e daí desaparece.

Em pleno verão, o lorde alugara aposentos na mansão Albany e voltara ao ritmo de bailes e mascaradas. “Byron é considerado corretamente um dos maiores poetas líricos amorosos de língua inglesa” (p. 220), e nessa época ele compôs o famoso poema “She Walks in Beauty” para a esposa de um primo que viu em uma dessas festas. O que

³⁷ Decorrente do fenômeno de vendas que foi *The Corsair*, não se espanta a velocidade e diversidade das línguas para as quais os cerca de 1864 versos da obra foram traduzidos pela primeira vez: alemão em 1816, francês em 1817, italiano em 1819, polonês em 1820, russo em 1825, sueco em 1826, espanhol em 1827, holandês em 1843, dinamarquês em 1855, tcheco em 1885, húngaro em 1892, armênio em 1911, chinês em 1924, japonês em 1952 etc. Para o português foi traduzida por Antônio Cláudio Soído (1856), milico capixaba com “veleidades literárias” (Barboza, 1975, p. 177), intitulada *O Pirata*, que usou 2610 decassílabos brancos para traduzir os 1864 pentâmetros iâmbicos com rimas em parelha originais, “uma verdadeira orgia de acréscimos e alterações de toda espécie” (p. 182); por Francisco de Assis Vieira Bueno (1856), cuja tradução “se assemelha” a de Soído “no destempero verbal e na má qualidade dos versos” (p. 186) e que retraduziria em 1890, em uma versão “mais moderada, mais fluente” (p. 240); por Teófilo Dias de Mesquita (1877), que traduziu apenas a peça lírica intercalada no Canto I da obra, com o título de “Uma lágrima só”: “reprodução inteiramente livre do original”, usando trinta e oito versos para verter os dezesseis originais, transformando, com o uso de vocábulos fúnebres, “a triste canção de Medora em um poema realmente sepulcral (...)” (p. 237). E pelo Barão de Paranapiacaba (1906), cuja tradução “foi uma solução muito feliz do tradutor transformar os dísticos heroicos do original em versos alexandrinos com rimas paralelas” (p. 244), porém “talvez por simples acaso” (p. 246), já que a maior parte das traduções do Barão utiliza esse metro, e que se possa ver, através do exemplo que segue, o método de seu processo tradutório: “Not thou, vain lord of wantonness and ease! / Whom slumber soothes not – pleasure cannot please”, vertido por “Não tu, vaidoso lord, que os teus inuteis dias / Esbanjando em moleza e lúbricas orgias (sic)” (Byron, 1942, p. 195). A cantiga entoada por Medora também foi traduzida pelo Barão de Paranapiacaba, os últimos dois versos “Then give me all I ever asked – a tear, / The first – last – sole reward of so much love!”, foram traduzidos por seis versos: “Dá-me aquilo, que te pede / Minha boca, a vez primeira / Uma lágrima concede / A única, a derradeira / O prêmio compensador / De tanto e tão grande amor” (p. 208). Diga-se de passagem, Byron cita em *The Corsair* o *Orlando Furioso* de Ariosto, épico heroico-cômico escrito em oitava-rima cuja estrutura teria forte influência sobre *Don Juan*.

não se imagina ao ler estes tranquilos versos de “adoração a uma mulher amável é que foi escrito em uma fase de intensa infelicidade e instabilidade tão grande que a condição de Byron se aproximava da esquizofrenia” (“schizophrenia”) (idem). Passava da ternura à crueldade facilmente, e seus aposentos em Albany pareciam ser a toda hora invadidos por moças afoitas, incluindo Caroline L., entrando pela área de serviço travestida de entregador, por exemplo. A última das diversas despedidas entre os dois deu-se nessa mansão, ela sugeriu que Byron mostrara cartas que confirmaram sua suspeita de incesto e sodomia e aí “tudo mudou”. Ele, para descontrair o ambiente, adquiriu uma arara.

Em agosto de 1814 publica anonimamente outra narrativa oriental, *Lara*³⁸, de imediato reconhecida como de sua autoria e ainda uma sequência de *The Corsair*, agora imerso em uma terrível culpa que “não deve ser sabida” (“That must not be known”) (verso 139). Novamente, a chave de leitura mais à mão seria a biográfica e confundiriam criador e criatura: “Lara es, otra vez, Byron, melancólico, orgulloso, apasionado, alegre con los seres alegres, convirtiendo con frecuencia su sonrisa en sarcasmos (...)” (Martineau, p. 109). “Certaines des strophes de *Lara* formaient un portrait de l’auteur (...)” (Maurois, 1930, p. 314). Não obstante, as descrições sabem a *Childe Harold*: “O tecto corroído (sic), os santos curvos / Em oração nas gothicas capellas / Reflectidos avultam em phantasmas (sic)” (Byron, 1837, p.9) (“And the high fretted roof, and saints, that there / O’er Gothic windows knelt in pictured prayer, / Reflected in fantastic figures grew (...)” (vv. 193-5)). Resumindo, Lara, após muito tempo distante de casa viajando pelo oriente, tido como morto, regressa sombrio, taciturno, acompanhado de Kaled, seu fiel pajem de mãos “so femininely white” que “se elle ama alguém, he Lara (sic)” (p. 20). “O que fôra? (sic) (...) Inimigo dos homens” (p. 13). Em uma festa, há uma intriga e Lara se envolve num duelo, quando se encerra o primeiro Canto. O segundo trata de desventuras em série através das quais o ódio pelo

³⁸ *Lara* com seus aproximadamente 1300 pentâmetros iâmbicos rimados em parêntese (ou o “heroic couplet” de Pope) chegou a vender 6092 cópias nas três primeiras edições e foi traduzido de pronto para vários idiomas: francês em 1817, alemão em 1819, sueco em 1869, armênio em 1974 etc. A primeira obra traduzida de Byron para a língua portuguesa foi *Lara*, por Tibúrcio Antônio Craveiro, em 1832, com um apanhado biográfico do autor, como dito acima, o mesmo número de oitavas e de versos em decassílabos brancos e notas do tradutor no fim da edição. Ademais, sua tradução foi feita diretamente do inglês, coisa rara à época. Onédia Barboza dedica um estudo aprofundado sobre essa tradução (pp. 100-116). Outra tradução das quatro primeiras estrofes do Canto I dessa obra seria publicada em 1845, feita por José Antônio Oliveira Silva, quem copiou muitos versos da tradução de Craveiro, “Há exemplos de frases ou versos inteiros tirados da versão de Craveiro, e falar em coincidência seria um tanto ingênuo” (p. 160). Pires de Almeida lista ainda ao menos outras três traduções que jamais foram encontradas (apud Barboza, 1975, p. 45-7).

protagonista aumenta entre seus rivais, eclodindo a carnificina da guerra civil em meio à qual Lara é ferido, morrendo nos braços de Kaled.

Byron se desesperava com a letargia da inércia, dar tempo ao tempo enchia de *spleen* seu hiperativismo. Napoleão caíra³⁹, a venda da abadia estava incerta, queria estar com Augusta, porém os rumores pululavam, não achava mais graça nas relações triviais após o incesto. Publicavam-se dezenas de poemas anonimamente nos jornais atacando sua misantropia e turcomania. Costumava dizer que simplificara sua “política” ao “desgosto de todo tipo de governo”. Reconhecendo a hipocrisia das instituições, buscava um mundo em que a liberdade individual estivesse sobre tudo. Tinha crises de bruxismo e a digestão evoluía de ruim à péssima. Com a saúde mental abalada, vendo fantasma vestido de monge vagar pela abadia (que, reitera-se, reaparecerá mais tarde para assombrar Juan no Canto XVI), recebeu uma carta de Mary Chaworth, agora separada, querendo revê-lo; além de manter correspondência com Annabella Milbanke, a quem em 10 de agosto se diz apaixonado, em 9 de setembro manda uma carta sondando-a e dessa vez, surpreendentemente, é aceito como esposo em 18 de setembro. “Don Juan fiancé” (Maurois, 1930, p. 330). Em fins do mesmo mês, o crânio de Byron foi analisado pelo frenologista alemão Spurzheim, quem o diagnosticou com incomuns proporções antitéticas, de modo “que nele bem e mal estavam em perpétua guerra”, ao que o poeta respondeu esperar que o último não vencesse (MacCarthy, p. 223).

Annabella, a “princesa dos paralelogramos”, como ele a apelidara, era uma das várias possibilidades de Byron, porquanto ela já estivesse encantada por ele, a quem conheceu quando era o “leão da moda”, cobiçado e disputado pelas outras. Como muitas, imaginava poder redimi-lo de seu passado pecaminoso, o que depois ele confirmaria, “ela casou comigo por vaidade, na esperança de me reformar” (apud MacCarthy, p. 227). Na carta, sua pergunta foi se as “antigas objeções” eram “insuperáveis” e ela respondeu dizendo que aceitava sua proposta, enviando duas missivas, a Londres e a Newstead. Caroline Lamb mandou o aviso: se o casório vingasse, ela se suicidaria após matar esse “Giaour”.

³⁹ B. fez um poema censurando o imperador, “Ode to Napoleon Buonaparte”, de vários que fez a favor. Alberto Krass, pseudônimo utilizado pelo irmão do poeta Castro Alves, traduziu cinco desses poemas poetizando a prosa da tradução francesa de Louis Barré e seus versos “nada têm que ver com os dos poemas originais” (Barboza, p. 231). Péricles Ramos traduziu aquele poema em sua antologia, contando com o mesmo número de versos e estrofes, e utilizando uma variação de alexandrinos e heroicos e redondilhas maiores para traduzir a variação entre trimetro e tetrâmetro original, assim, por exemplo: “To die a Prince – or live a slave – / Thy choice is most ignobly brave!” virou “Morrer príncipe – ou viver escravo, à toa, / Só na vileza a tua escolha é boa!” (Byron, 1989, p. 147).

Dessa forma, nada motivado, Byron buscou todos os meios para adiar sua ida a Seaham, minúscula cidade portuária onde morava a querida filha única de Mrs Milbanke, que a gerou aos quarenta anos com Sir Ralph, baronete e proprietário de rentáveis minas de carvão. Quando chegou, nos primeiros momentos juntos, Byron fez insinuações sobre seu passado sombrio as quais produziram uma tensão crescente entre ambos. Como ele quisera antecipar as núpcias, Annabella mandou-o de volta a Londres, de onde debandou à casa da irmã. Uma vez longe da noiva, as cartas a ela retomaram o afeto usual no qual o poeta se esforçava para crer, discutindo inclusive os prejuízos advindos do excesso de ovos e manteiga no bolo do casório, enquanto, de volta a Albany, brincava de pega-pega com suas admiradoras, à guisa de despedidas de solteiro. Como o pagamento de Newstead estava travancado, desistiu da venda, somando às incertezas emocionais agruras financeiras.

Quando no dia 24 de dezembro criou coragem para comparecer ao próprio casamento em Seaham, a caminho mudou o rumo e foi passar o Natal com a irmã em Six Mile Bottom e dali nasceria a amizade que durou quarenta anos entre Augusta e Annabella. Hobhouse, padrinho do noivo, notou que o poeta nunca tivera tão pouca pressa em assuntos amorosos; quando chegaram em Thirsk, demonstrava já “quase aversão” (apud MacCarthy, p. 235). Enfim, no dia 2 de janeiro de 1815, casam-se, ele, titubeante e avoado, às vésperas dos 27 anos, ela, aos 22, fixando a vista nele, firme como uma rocha. O poeta quase cai no riso quando repetia as palavras sacerdotais “partilho contigo todos meus bens terrestres”. Hobhouse apertou a mão da noiva e abraçou Byron. Na partida para a lua de mel, ou “melaço”, como ele alcunhara, que se passaria em Croft, ele segurou a mão do velho companheiro enquanto a carruagem saía, sem querer soltá-la. Hobhouse sentia-se como se tivesse enterrado um amigo. Na primeira noite, Byron pegou um resfriado e acordou de um pesadelo gritando: “Meu Deus, só posso estar no inferno!” (“Good God, I am surely in hell!”) (MacCarthy, p. 238). Quando lhe perguntavam sobre qual fim teria Juan em seu épico-satírico, a resposta foi que o personagem findaria no inferno, como na versão oficial do mito, ou no casamento, ambos dando no mesmo; instituição a qual, complementando, constitui-se decerto alvo frequente em *Don Juan*.

Neste ínterim, ele informava a Annabella que a recusa de dois anos atrás poderia ter evitado seu caminho de perdição, fazendo assim ambíguas insinuações sobre incesto e sodomia. *Crede Byron*. Annabella, enquanto lia *Don Sebastian* de Dryden, convida Augusta para a lua de mel e o convite é recusado. Regressam a Seaham no dia em que

Byron completa os fatídicos 27 anos, no entanto, faltando-lhe o costume da vida rural, inventa passatempos, ele se travestindo com as roupas da esposa e ela com as dele acrescentando bigode e cavanhaque. Queria mesmo era ir para o oriente, e convida Moore para uma estadia na Itália. Como afirma MacCarthy, o mais triste do casamento foi ter intervalos de felicidade (p. 241), quando apelidava Annabella de “Bell”, chegando mesmo a dizer que a amava mais que Thyrza ou, vendo as bochechas rosadas dela, batia-lhe com o indicador na ponta do nariz murmurando “pimpim” (“Pippin”) (idem).

Dáí transcorre o primeiro ato da tragédia: o casal vai passar alguns dias em Six Mile Bottom, há densa nevasca, o poeta prefere a companhia de Augusta, secando o *brandy*, porém a meia-irmã parece não cooperar, aumentando nele as angústias e violências com as quais afligia a esposa, enquanto essa, de lado, quem “faisait de l’amour une équation” (Maurois, p. 343), ninava Medora, ouvindo toda noite os risos de ambos nos aposentos inferiores. Aqui MacCarthy fala da devoção de Byron a outro nobre libertino, Marquês de Sade (finado em 1814), e *ménages* e jogos tripartites (p. 243). Eis portanto em cena aquela *persona* crápula do poeta, que se desenvolveria à temporada com os Shelley na Suíça e culminaria na criação de novos monstros. Em fins de março, quando o casal partiu para Londres de modo praticamente aleatório, Napoleão escapou da ilha de Elba e retornava à França para afrontar também de modo incerto as monarquias europeias. Byron, exultante, perdoo-o por “ter falsificado” os versos nos quais lhe criticara.

Durante esses dias conturbados o poeta escreveria *Hebrew Melodies*⁴⁰, trinta poemas entre lírica amorosa secular e hinos com ênfase em lamentações bíblicas, inspirados nas “canções sagradas dos judeus”, porém sem mensagens religiosas, e às

⁴⁰ Os poemas de *Hebrew Melodies*, com estrofes e metros variados como o tetrâmetro anapéstico, foram bastante traduzidos, por exemplo, ao grego em 1846, ao russo em 1860 e ao ídiche em 1925. O poeta alemão Heinrich Heine baseou-se em B. para compor *Hebraïscher Melodien*. Para a língua portuguesa, Onédia Barboza constata traduções de José Antônio Oliveira Silva (1845), feitas do original inglês; de Antônio Franco da Costa Meireles (1870), também traduzindo diretamente do inglês, sendo sua tradução de “Song of Saul Before His Last Battle” “quase perfeita” para Barboza (p. 226); e de Antônio Manoel dos Reis, que traduziu em prosa doze poemas, cujas traduções “não parecem ter sido feitas do original inglês”, “mas a maioria delas foge, tanto ao texto inglês, como aos textos franceses que conhecemos” (p. 232). Há também traduções desses poemas sem menção ao nome do tradutor e há três traduções apontadas por Pires de Almeida que jamais foram encontradas, uma delas feita por um Dr. Fialho, outra, pelo famoso poeta satírico Bernardo Guimarães. Mais recentemente, Péricles da Silva Ramos traduziu alguns desses poemas, como “She Walks in Beauty”, “The Destruction of Sennacherib” (“O ritmo ternário do texto inglês desmereceria, por martelante demais em português, a equivalência que fosse mantida” (Byron, 1989, p. 39)), “Sun of the Sleepless”, “Bright Be the Place of Thy Soul”, “The Vision of Belshazzar” etc. Nesse último poema, os versos da quarta estrofe “And the unknown letters stood / Untold and awful still” ficaram em português “E as letras, não traduzidas, / Seguiram desconhecidas” (p. 103). A edição de Cochran em: https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/hebrew_melodies.pdf. Acesso em: 21/11/2018.

vezes referidos indiretamente a Napoleão, para serem musicados por Isaac Nathan, compositor de origem judaica que mais tarde comporia *Don John of Austria* (1847), a primeira ópera produzida na Austrália. Como Cochran afirma, o poeta era “schizophrenic” sobre o caso dos judeus: por um lado simpatizava com a causa, por outro lembrava que os juros dos empréstimos obtidos com eles foram demasiados e arruinaram suas finanças. A lista de compositores que se inspirariam em obras de Byron é extensa, Mendelssohn, Schumann etc. Ademais, a sátira às escrituras bíblicas é frequente em *Don Juan*, incluindo alguns dos temas citados nessa obra, como o “festim de Baltazar”, do livro de *Daniel*, V, ironizado no Canto III, LXV.

Nota-se curiosamente como umas das acepções pejorativas para o termo “romantismo” é aquela do “amor romântico, mor das vezes platônico, de afetuosidade excessiva e piegas”, a qual não se pode observar no casamento de um dos ícones do Romantismo. Em *Don Juan*, o narrador pergunta-se caso Petrarca tivesse se casado com Laura, se teria feito sonetos a vida toda a ela (III, VIII). Noutra estrofe, a LVIII do Canto XII, descreve-se a instituição do casamento de modo pouco romântico, comparando-o a um jogo de tabuleiro importado do continente há pouco:

Um moço não casado com bom nome e
Fortuna há estranho papel a atuar;
Pois boa sociedade é um jogo, conforme
“O jogo real do ganso”, como irei chamar,
Onde anseio próprio todo mundo toma e
Tem fim a servir ou plano a arranjar:
Das solteiras estar em dupla é o intuito,
Das casadas, salvar virgens de tumulto.

Em fins de março, o casal se estabeleceu na luxuosa mansão em Piccadilly Terrace, 13, esgotando os escassos recursos com ostentações, recebendo visitas indesejadas, sem falar nos credores e oficiais de justiça que ali se alojaram, tornando exasperante a tênue paz doméstica. O poeta então buscava diversão fora e no dia 7 de abril conheceu Walter Scott na casa de seu editor John Murray, dando-lhe de presente uma urna funerária repleta de ossos humanos com uma inscrição de versos de Juvenal. Coleridge também escreve a Byron pedindo-lhe indicação de um editor e no ano seguinte Murray publica *Christabel*. Em seguida, Byron entra para o comitê do teatro Drury Lane. Em fins de abril, Bell engravida, e Augusta vai passar uma temporada com a família em Londres. Durante o verão, quantas vezes Annabella, sensível por conta da gravidez, o que suspendera as relações sexuais do casal, acordava às noites ouvindo os

irmãos rirem no andar inferior. Entretanto, nada fora explícito, e seguia semivelado. Era o tempo em que se derrotava Napoleão em Waterloo. Houve turismo em massa de ingleses a Paris, e Lady Frances e Caroline Lamb envolveram-se em escândalos com o duque de Wellington, general inglês que venceu o imperador (em *Don Juan*, as dez primeiras estrofes do Canto IX são de crítica ao general).

Durante o outono, com a barriga de Bell crescia o interesse de Byron pelo teatro, principalmente quando interpretava com as atrizes nos bastidores. Agora ele só se vestia de preto. Deleitava-o a fantasia teatral e a poesia do palco, a possibilidade das cenas fictícias, e as frequentadoras do lugar, damas da alta classe, cantoras e figurantes, e cortesãs de variegados tipos. Annabella suspeitava com razão do caso nada discreto dele com uma tal figurante Susan Boyce. Tais noturnas pantomimas e escapadas góticas compõem um cenário fabuloso e sombrio de “teatro dos vampiros”, cujo imaginário, por exemplo, seria utilizado magistralmente no livro (depois filme) *Entrevista com o Vampiro*, de Anne Rice (1976).

Embora as aparências fossem mantidas, a vida doméstica piorava, o poeta se encharcava em *brandy* e quebrava coisas pela casa, incinerando outras, como seu relógio de ouro. Quando Augusta foi passar nova temporada em Piccadilly, aos 15 de novembro, nos estágios iniciais de uma próxima gravidez, Byron se gabou a ambas, de modo grosseiro, dos espetáculos teatrais nos quais se envolvera e, bêbado, fazia confissões mais diretas sobre sodomia e incesto. As preocupações eram extremas. Rumores chegaram a Hobhouse de que seu amigo estava enlouquecendo. Quando John Murray ouviu que seu autor mais rentável estava vendendo a própria biblioteca, enviou-lhe um cheque de 1500 libras, orgulhosamente recusado. Em público, entretanto, ou nas cartas que o poeta escrevia, tudo estava normal, fora a excentricidade costumeira.

O dia em que Augusta Ada nasceu, 10 de dezembro, e a madrugada anterior, durante o trabalho de parto, são descritos por Annabella como visões de pesadelo. A grosseria e o desgosto de Byron, sua ida ao teatro, seu retorno incômodo e o barulho de garrafas estourando contra paredes, Fletcher vigiando as armas, o nulo apoio conjugal, abalaram definitivamente a relação. Ele só pensava em abandonar a vida de casado e reunir alguma verba para voltar à Grécia. Annabella vasculhou os baús do marido em busca de provas de sua loucura, mas apenas encontrou uma garrafa de láudano e uma cópia secreta de *Justine*, do Marquês de Sade. No fim de tarde de 14 de janeiro de 1816, Byron perguntou, “quando nós três nos encontraremos novamente?” e Annabella respondeu, “no paraíso eu espero” (“In Heaven I hope”) (apud MacCarthy, p. 262). Na

manhã seguinte, ela levou o bebê para uma suposta visita aos avós em Kirkby Mallory e, embora não pretendesse a princípio ser definitiva, nunca mais voltou.

Dias depois, ela ainda lhe enviou uma carta afetuosa na qual o interpelava por “caríssimo pato” (“Dearest Duck”) e encerrava com “sempre tua mais amada Pimpim”, mas parece ter sido instruída pelos médicos e advogados a escrever assim para não levantar suspeitas, precipitando alguma situação. No começo de fevereiro, uma semana após ter completado 28 anos, Byron recebe o pedido formal de divórcio. A família de Annabella, agora os Noel, consultou o famoso advogado Sir Samuel Romilly, quem seria satirizado sem clemência em *Don Juan* (Canto I, XV). Byron responde que não imaginava ter chegado a esse nível, podia ter sido violento, mas se separaram em harmonia, porém os esforços foram debalde. Teria de responder, ao menos, por crueldade, bebedeira e infidelidade, e os rumores reapareciam, sua fama agora se voltava contra ele, sodomia era demasiado ameaçante à época, e havia o incesto, que mesmo sem provas seria um agravante, sem mencionar as sugestões de sodomia marital, cujo intercurso anal, também sem provas, não é nada improvável (MacCarthy, p. 268).

Em março, Murray publicou, anonimamente, um volume com as duas obras que o poeta compusera durante esses tempos: *The Siege of Corinth e Parisina*.

Dedicado a Hobhouse, para Cochran *The Siege of Corinth*⁴¹ (*O cerco de Corinto*) é o melhor dos *tales* byronianos, e o menos estudado. Alp, o protagonista, após ter recusada a mão de Francesca, filha do governador de Veneza, e ser acusado anonimamente de crimes não cometidos, renega credo e pátria e, de turbante, alista-se às forças otomanas que invadiam Corinto, então sob domínio veneziano, sendo morto no final, pouco antes da explosão de grande quantidade de pólvora e tudo ir pelos ares, venezianos e otomanos. Há inúmeras semelhanças entre a descrição dessa batalha do cerco de Corinto e a da tomada de Ismail em *Don Juan* (Cantos VII-IX). Em nota, Byron afirma que se inspirou em meia dúzia de versos de *Christabel*, de Coleridge, para compor a cena da aparição do fantasma de Francesca.

⁴¹ Os cerca de mil versos dessa obra, variáveis entre tetrâmetro e pentâmetro iâmbicos, com predominância do primeiro, foram traduzidos para vários idiomas: para o alemão em 1817, trechos para o francês em 1818, para o polonês em 1820, para o espanhol em 1826, italiano em 1838, grego em 1855, chinês em 1949 etc. Para o português foram traduzidos por Henrique Ernesto d’Almeida Coutinho em 1839, publicados em Portugal. No Brasil, Pires de Almeida cita a tradução de um Juvenal Pércles de Melo Carramenhos, que nunca foi encontrada (apud Barboza, p. 46).

*Parisina*⁴² é a última narrativa oriental versificada de Byron. Passada no século XV, a história, inspirada na obra de Gibbon, trata da suspeita de Nicolau III d'Este (no poema chamado Azo), um dos duques de Ferrara, de que sua segunda esposa, Parisina Malatesta, teve um caso incestuoso com seu filho bastardo Hugo. O poema abre com uma descrição romântica do amor proibido. Na vida real, ambos foram condenados à morte; na narrativa byroniana, apenas Hugo é condenado, e sua cabeça decepada recebe destaque na descrição da cena; o destino de Parisina, por sua vez, permanece ignoto, porém soltara um grito lancinante que “aqueles que o escutaram (...) / Que fosse aquela (sic) grito o extremo desejaram” e desaparecera em seguida (Byron, 1905, p. 14).

Houve um tremor de terra em Newstead ainda em março, e o inverno de 1816 fora anormal. Nesse ínterim, enquanto Lady Caroline Lamb se unia a Lady Byron e as histórias difamatórias se somavam, Byron passou uns dias em companhia de Coleridge, encorajando-o a concluir *Christabel* com um cheque de cem libras e ouvindo-o recitar “Kubla Khan” em sua mansão em Piccadilly. Coleridge impressionou-se com “seus olhos os portais abertos do sol – coisas de luz, e pra luz” (apud MacCarthy, p. 271). Outra companhia de Byron foi Claire Clairmont, filha de Mary Jane, segunda esposa de William Godwin, escritor e político libertário, precursor das teorias anarquistas, cuja primeira esposa, Mary Wollstonecraft, foi autora de *A Vindication of the Rights of Women*, com quem geraria Mary Wollstonecraft Godwin, depois Mary Shelley, porque Shelley então era casado, o que não o impediu de viajar pelo continente com as meias-irmãs em 1814. Agora o foco de Claire recaía sobre a lira de Byron, a quem não atraía tanto o estilo cigano dela, mas, como dissera, “um homem é um homem – e se uma moça de dezoito anos vem se mostrar pra você o tempo todo – só há uma saída” (p. 272). No caso, Claire tinha dezessete anos, e ficou grávida.

Tais *esforços* não amenizaram em nada a opinião pública contra ele, pelo contrário. Ainda teve tempo ao menos de fazer uma edição privada de cinquenta

⁴² Os quase 600 versos dísticos tetrâmetros da narrativa obtiveram rápida difusão através da tradução para o alemão e o francês em 1819, italiano em 1821 etc. De igual modo, para a língua portuguesa *Parisina* teve a primeira estrofe traduzida, com um verso a mais, por Álvares de Azevedo, por volta de 1850; por J. M. Ferreira Júnior, em 1859, “paráfrase que apresenta quase o dobro do número de versos do original” (Barboza, p. 190); por Antonio José Fernandes dos Reis, em 1868, “calcada na (tradução francesa) de Louis Barré” (p. 211); por Joaquim Dias da Rocha Júnior, 1880, com versos “fluentes, a linguagem agradável, mas a tradução é bastante livre” (p. 239); por Múcio Teixeira, em 1902, uma “adaptação de Byron ao nosso Realismo” (p. 241); e pelo Barão de Paranapiacaba, por volta de 1910, em alexandrinos, que apresentam um “contraste enorme” com o original (p. 246), e cita como exemplo a tradução de *waterfall* por “cascata rumorosa” ou ainda *Hugo is fallen*, que vira “Desde que o delinquente expiara o desacato” (p. 248). A tradução do Barão é, de toda forma, intitulada “versão”, e traz uma nota final elucidativa sobre as influências do poema e os detalhes da história real da narrativa. Pires de Almeida menciona outras quatro traduções, que nunca foram encontradas (Barboza, p. 46-7).

exemplares com dois poemas: um golpe baixo à própria governanta de Annabella em “A Sketch from Private Life”, no qual não obstante se nota o aperfeiçoamento da técnica satírica, e o famosíssimo “Fare Thee Well”⁴³, poema algo rancoroso de despedida da ex, repleto de remorso, que fizera a Princesa Charlotte “chorar como uma tola”, com o qual o autor se utiliza do espaço público para justificar sua errática vida pessoal. Os jornais trabalharam a opinião a tal ponto que Byron começou a receber ameaças anônimas, seus amigos corriam perigo estando junto dele. MacCarthy observa que a “violência da reação contra Byron é uma prévia da aversão que, no fim do século, seguiria à sentença de Oscar Wilde” (p. 276).

Em 14 de abril, domingo de Páscoa de 1816, despediu-se de Augusta, compondo o poema “To Augusta”, recebendo dela uma Bíblia que levaria até o último dia. Aos 21 do mesmo mês assinou-se a papelada do divórcio, Hobhouse como testemunha, e no dia seguinte deixou Londres, Piccadilly sendo invadida pelos oficiais de justiça, que confiscaram até mesmo as roupas dos criados, as araras e esquilos; já em Dover, ajoelhou-se sobre a tumba do satirista Charles Churchill. Aos 25 do mês, acordou tarde quase perdendo o navio. Nesse dia então se exilou da Inglaterra, que nunca mais veria. Acompanhava-o Fletcher, Rushton e o Dr. Polidori, 20, cujo título alcançara aos 19 anos. Apenas cinco meses depois, em outubro desse ano, Goethe consideraria “muito poética” a misteriosa história da separação dos Byron (apud MacCarthy, p. 280).

Dessa despedida, sua memória falará através do narrador de *Don Juan*, “Lembro que a costa da Bretanha é branca, / e de toda outra terra azul parece / quando as fitamos, da distância vítima, / e adentramos nossa vida marítima” (II, XII). Também se lembrará do enjoo, que tomará Juan nas estrofes seguintes. Entretanto, ali mesmo, iniciando nova peregrinação, começará a composição do Canto III de *Childe Harold*. Ao passar a primeira noite na cidade belga de Ostende, com sua arquitetura flamenca, Byron, animado, “caiu como um raio” sobre a camareira do hotel. Dali a carruagem idêntica a de Napoleão seguiu por Bruges, por Antuérpia, onde teve péssima impressão das

⁴³ Os sessentas versos, tetrâmetros trocaicos, que constituem esse poema, receberam traduções para a língua portuguesa de Pinheiro Guimarães, em 1857, tradução que “perde o tom de invectiva para transformar-se em um adeus sereno e altivo” (Barboza, p. 187); por um tradutor cujas siglas são X.Y., “versão em prosa” feita da tradução francesa de Louis Barré, e que dá Lady Byron como morta em 1857, sendo que ela apenas “viria a falecer em 1860” (p. 189); pelo Barão de Paranapiacaba, por volta de 1910; e por Péricles Eugênio da Silva Ramos, em 1989, com o mesmo número de estrofes, versos e, impressionantemente, metro; porém as rimas não seguem o original. Nessa tradução, há a nota, tirada da obra de Barboza, de o que o tradutor X.Y. diz a respeito das palavras de Mme. de Staël (sic) sobre esse poema: “eu trocaria as minhas glórias pela glória de ter inspirado uma semelhante poesia” (apud Byron, 1989, p. 45).

pinturas de Rubens, passando alguns dias em Bruxelas, com breve visita a Waterloo, o campo da última batalha de Napoleão, que não o impressionou após ter visto Maratona e Troia, mas sobre o qual dissertaria nas estrofes de *Childe Harold*. Enquanto adquiria *souvenirs* da batalha, cantarolava uma canção turca; ele, que perdera amigos e parentes na batalha, recordava em seu poema a “beleza e horror, triunfo e perda” de todas as guerras (p. 288). No mesmo ano, Goya havia concluído as gravuras de *Los Desastres de la Guerra*.

De Bruxelas, evitando a França devastada, seguiu margeando o Reno, visitando, em Colônia, a igreja de Santa Úrsula e seu macabro museu construído de crânios e ossos humanos que se dizia terem pertencido a onze mil virgens mártires; em seguida passando por Bonn e pelo famoso castelo de Drachenfels. Durante a viagem, Byron melhorava e o Dr. Polidori sofria de dores de cabeça e vertigens. Aos 20 de maio se aproximavam de Berna, rumo aos Alpes suíços (esse é o caminho inverso, obviamente, que Juan faz a caminho da Inglaterra no Canto X, estrofes L-LXX). Onde o poeta passava, sua fama lhe precedia, e era anunciado nos jornais a cada cidade que chegava, pois ele era agora “propriedade pública” (p. 290). Dia 25 chega em Genebra, adicionando à tétrica bagagem, que já contava com a taça feita de crânio e outras ossadas, uma coleção de velhos ossos dos soldados burgúndios mortos pelos suíços no século XV. No dia 27, Polidori descreve, no diário⁴⁴ dessa jornada financiado por John Murray, o jantar acompanhados de Percy Shelley, 23, “tímido, tísico”, expulso de Oxford por conta de ateísmo convicto, praticante das teorias de Godwin, isto é, da liberdade sexual, com as duas filhas do próprio Godwin, Mary Shelley e Claire Clairmont, grávida, que estavam indo para a Itália, mas resolveram esperar em Genebra a chegada de Lord Byron ou “Albé”, como lhe apelidariam. Essa frutífera e memorável temporada com os Shelley na Suíça se estenderia pelos próximos três meses.

10 de junho. Byron estabelece-se na Villa Diodati, casarão em Colônia, local com antecedentes literários, posto que o poeta John Milton também passara ali uma temporada com seu amigo Charles Diodati, em 1639. Os passeios de barco pelo lago Lemano ocorriam quando havia tempo bom, porém aquele verão foi de tempestades e brumas de “perpétua densidade” e, presos na mansão, influenciados pelo clima fantasmagórico, iniciaram uma competição de histórias de terror. Das quatro

⁴⁴ Sem tradução para a língua portuguesa, *The Diary of Dr. John William Polidori* encontra-se disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/55017/55017-h/55017-h.htm>. Acesso em: 10/06/2018. A complexa questão envolvendo a suposta autoria byroniana de *The Vampyre* é exposta em prefácio a essa obra.

prometidas, apenas duas vingaram: Mary Shelley, 18, compôs o famoso *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, que narra a descoberta de um estudante alemão de como dar vida à matéria inanimada por meio da eletricidade, criando em seguida um monstro, porém dotado de sentimentos; e Byron compôs “Fragment of a Novel” sobre um aristocrata vampiresco, que mais tarde seria publicado conjuntamente com outra obra intitulada *Mazeppa*. Shelley, por sua vez, fitando Mary, espantou-se com seus próprios devaneios acerca de uma mulher com olhos ao invés de mamilos e saiu apressado para jogar água no rosto, depois inalou um tanto de éter do Dr. Polidori para reanimar.

Por fim, Dr. Polidori, com suas próprias veleidades literárias, “vampirizando o “vampiro” de Byron”, como ironizaria Moore, criou ele mesmo seu conto *The Vampyre*⁴⁵, o qual publicaria em 1819 sob o nome autoral de Byron, ato bastante controverso que enfureceria esse, não obstante o próprio vampiro parecer caricatura sua, acentuando desarmonia e querelas entre ambos, chamando inclusive atenção da polícia da pacata e tradicional Genebra, terra de Voltaire, de quem Byron adquiriria as obras completas em Veneza, e Rousseau, cuja obra *Julie* Shelley lia em voz alta a Byron que guiava o barco pelo lago Lemán. Lord Ruthven, o sinistro vampiro de Polidori, alude a Clarence de Ruthven, o Lord Glenarvon da obra de Caroline Lamb que seria publicada em maio desse ano. Apesar disso, como aponta MacCarthy, foi o vampiro de Polidori e suas muitas “subsequentes edições e traduções que estabeleceu o culto do vampirismo na Inglaterra e no continente, uma mania que culminaria na publicação de *Dracula* de Bram Stoker em 1897” (p. 294) (grifo nosso).

“Não há história absurda que não inventem às minhas custas”, lamuriava-se o poeta (p. 295), o preço pago por ser “lenda viva” (p. 296). Ademais, alugavam-se telescópios da margem oposta do lago para espiarem os acontecimentos na “Liga do Incesto”, como lhes apelidava Southey, um dos locatários, boatos disseminados

⁴⁵ A antologia *Contos clássicos de vampiro* (2012) apresenta relevante introdução, na qual se lê que *The Vampyre* de Polidori é “um verdadeiro divisor de águas na literatura de vampiros” e que “refletindo a estética romântica de seu tempo, o conto de Polidori instituiu o vampiro como um rebelde além das normas sociais burguesas” (p. 28). Esse conto, como dito, culminaria no *Dracula* de Bram Stoker que “segundo algumas fontes, é uma das obras mais traduzidas em todo o mundo depois da Bíblia” (p. 31). “Byron foi indiretamente responsável pela introdução do personagem na ficção inglesa” (42). Segue-se, então, a tradução do prosaico “Trecho de um romance” de Byron, feita por Marta Chiarelli, e de “O vampiro”, de John Polidori: “Em meio à libertinagem própria do inverno londrino, um nobre, mais notável por suas excentricidades do que por sua linhagem, começou a circular em várias festas...” (p. 51). “Havia uma particularidade a respeito da caridade do lorde, que mais o impressionava: todos por ele favorecidos tornavam-se, inevitavelmente, vítimas de maldição...” (p. 55). Na antologia constam ainda traduções de outros opúsculos do gênero, por exemplo, “O hóspede de Drácula” de Bram Stoker, “A morte amorosa” de Théophile Gautier, “A noiva de Corinto” de Goethe e “Christabel” de Coleridge.

sistematicamente por Brougham, outro dos *voyeurs*. Southey e Brougham serão vituperados de modo metódico em *Don Juan*.

Quanto a Claire, Byron dizia que não podia “banciar o estoico com uma mulher que viajou oitocentas milhas para desbancar minha filosofia” (“unphilosophize me”), mas teve dúvidas se a criança que ela esperava era de Shelley ou sua, “e assim as pessoas adentram o mundo” (p. 297). Em um dos passeios pelo lago, por outras cidades, o tempo fechou e as ondas ameaçaram o barco, e Shelley sem saber nadar. Após visitarem o castelo de Chillon, Byron comporia um poema à liberdade, “The Prisoner of Chillon”⁴⁶; Shelley, na mesma semana, “Hymn to Intellectual Beauty”. Porém espantava-os a possibilidade de esbarrarem com algum turista inglês. Em julho e agosto de 1816, em visitas a Madame de Staël no Château de Coppet, Byron conheceu August von Schlegel e outras personalidades da época. Ali, por vezes, o assunto das reuniões recaía sobre *Glenarvon*, a longa e polêmica obra de Caroline Lamb, publicada em três volumes, cada um com mais de trinta capítulos (ainda isenta de tradução para a língua portuguesa).

Dois poemas compostos nessa época refletem a atmosfera claustrofóbica e tétrica dos próprios sentimentos de Byron após a crise da separação, são eles *The Dream*⁴⁷, imagens oníricas de um amor passado, e a capacidade do protagonista de sobreviver-lhe, refugiando-se na Natureza com os “espíritos do Universo”; e *Darkness*⁴⁸, que descreve o fim do mundo com sua total ausência de luz e a morte da

⁴⁶ Nesse poema longo encontram-se as influências de Shelley, que acompanhou Byron na visita à antiga prisão de Chillon, e de Mary e Claire, que depois passaram a limpo o poema e incluíram alterações em suas versões. A edição detalhada a esse respeito feita por Peter Cochran encontra-se disponível em: https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/the_prisoner_of_chillon.pdf. Acesso em: 11/11/2017. Castro Alves traduziu a primeira estrofe desse poema que é “um hino à liberdade, um libelo contra a tirania” (Barboza, p. 221), mas tomou tantas liberdades que ele fez bem “em desistir de tentar verter o poema todo” (p. 222). Em sua antologia, Péricles Ramos traduz o “Soneto sobre Chillon”: “No calabouço brilhas mais, ó Liberdade” (1989, p. 67). E assim o tema libertário desenvolve-se na poesia de Byron.

⁴⁷ Os 206 versos, pentâmetros brancos, que compõem esse poema foram traduzidos por Francisco Otaviano, em 1852-3, por 171 decassílabos brancos. Esse poema seria recordado por Hobhouse durante o enterro de Byron. “Desenhou-se em meu sonho um novo traço. / O peregrino regressara à pátria. Eu o vi: – caminhava por um templo: / ia casar-se; a noiva era formosa, / mas não tinha as feições daquela virgem, / de sua infância luzidia estrela.” (Byron, 1942, p. 24). Como Onédia Barboza observa (p. 174), Otaviano não traduziu os importantes versos em que o narrador ressalta a amizade entre o protagonista e a Natureza: “Through that which had been death to many men, / And made him friends of mountains: with the stars / And the quick Spirit of the Universe”, mesmo assim, “é nessa composição que Otaviano se mostra mais fiel a Byron” (idem). Nova tradução desse poema – e completa – não iria mal.

⁴⁸ Cochran nota como o cenário tétrico desse poema byroniano foi utilizado em uma conferência de cientistas soviéticos e norte-americanos em Tbilisi, Geórgia, em 1983, contra os perigos de uma guerra nuclear, tornando-se o “líder dos esforços contra uma guerra nuclear, século e meio antes de tal coisa poder ser imaginada”. Se várias bombas nucleares fossem disparadas, haveria uma nuvem que cobriria o sol por meses, congelando toda a terra, tornando o ar inflamável, acabando com a vida. Castro Alves, autor da tradução mais famosa desse poema, senão única, usou 99 decassílabos para verter os 82

população, incluindo-se no gênero de apocalipses, cuja versão mais famosa é a bíblica. Para Barboza, a tradução de Castro Alves de “As trevas”, poema que “atinge o leitor com o efeito de um pesadelo assustador” (p. 218), encontra-se dentre as melhores traduções feitas da obra de Byron no Romantismo brasileiro:

Hórrida esp’rança acalentava o mundo!
As florestas ardiam!... de hora em hora
Caindo se apagavam; crepitando,
Lascado o tronco desabava em cinzas.
E tudo... tudo as trevas envolviam. (...)
Uns, de bruços no chão, tapando os olhos
Choravam. Sobre as mãos cruzadas – outros –
Firmando a barba, desvairados riam. (...)
Lúgubre grito os pássaros selvagens
Soltavam, revoando espavoridos
Num vôo tonto co’as inúteis asas! (...)
E a guerra, que um momento s’extinguiu,
De novo se fartava. Só com o sangue
Comprava-se o alimento, e após à parte
Cada um se sentava taciturno,
P’ra faltar-se nas trevas infinitas! (apud Barboza, p. 219-220).

Adiante, Shelley, Mary e Claire retornam a Londres, essa levando no ventre uma filha para “povoar aquela ilha”, e aquele levando os manuscritos das obras para que Murray publicasse. Gifford disse, ao ler o Canto III de *Childe Harold*, que seria publicado em novembro de 1816, dedicado a Ada, filha legítima de Byron: “the most splendid original” (p. 306) no qual se encontra Childe, “onde erguiam-se montes – tinha amigos, / onde bramia o mar – seu domicílio”, na tradução de Pinheiro Guimarães (1942, p. 99) e “buscando, libertada a alma pura, / mesclar-me ao céu, aos montes, ao ondeante / plaiño do oceano, às estrelas, e ir adiante”, em tradução de Augusto de Campos (2009, p. 21).

Enfim chegam à Suíça os velhos amigos Hobhouse e Scrope Davies, saindo todos em excursão para Chamonix e Mont Blanc, salvo Polidori, que havia sido demitido por ser muito atrapalhado, e Fletcher, que ficou zelando Diodati. Em 30 de agosto de 1816 presenciam avalanches e imensas geleiras azuis. Em 22 de setembro chegam aos pés do Jungfrau, veem avalanches de “reverberações colossais”, tempestades e raios (p. 309) e ouvem os camponeses cantando a tirolesa. Dias depois

pentâmetros brancos originais e byroniza ainda mais o poema, por exemplo, traduzindo *unearthly aspect* por “do inferno o aspecto” (Barboza, p. 220).

visitam as cataratas de Reichenbach a caminho de Brien. Durante essa jornada, Byron escreve um carinhoso diário, em prosa, para Augusta.

Os cenários alpinos predominam nas descrições de *Manfred*⁴⁹, poema dramático em três atos, que seria publicado em junho de 1817, ao qual Byron se referiria como “uma coisa muito arrebatada, metafísica e inexplicável” (apud O’Brien, p. 173). Manfred, “homem de palavras estranhas, a quem o remorso talvez faz delirar” (Byron, 1942, p. 274), inspirado no *Faust* de Goethe, porém por vias idiossincráticas, vive solitário na montanha, apaixonado pela magia, atormentado pela culpa de misteriosos pecados, conjurando os sete espíritos do universo, a fada dos Alpes, os três Fados e ainda Nêmesis, pedindo esquecimento e leniência ao seu proibido amor por Astarte, “a irmã que Manfred amou” (O’Brien, idem). O próprio Goethe admirou essa obra, ilustrativa da “crescente preocupação com o conceito de super-homens, figuras titânicas entre mortais e deuses. *Manfred* sobre o Jungfrau tornou-se um mote para o movimento Romântico: o herói solitário desesperançado lançado contra o poder dos elementos” (MacCarthy, p. 312). Os jornais, todavia, sustentaram novamente que “Byron pintara *Manfred* com suas próprias características pessoais” (O’Brien, p. 173).

Em 5 de outubro, deixam Genebra sentido Milão, onde chegam dia 12 e ficariam três semanas, passando por Isola Bella, onde Napoleão também visitara. Em Milão, sob domínio austríaco, viu as cartas de amor originais de Lucrecia Borgia, também acusada de incesto, a quem Ariosto dedicou seu *Orlando Furioso*. Ali, em companhia do abade de Brême, conheceu Stendhal e Vincenzo Monti. MacCarthy aponta que esses primeiros tempos na Itália já deram ao poeta uma visão da vida como performance, um senso de comédia, “movimento, vivacidade (...) que em breve estaria vertendo em *Beppo* e *Don Juan*” (p. 314). Byron se tranquilizou quando notou que o homossexualismo na Itália não era estigmatizado. Quem arrumava confusão era Polidori, o qual numa feita chegou de repente sob ordem de prisão pela polícia austríaca. Apenas cinco anos depois, o

⁴⁹ Cochran nota o quanto *Manfred* foi influente na cultura europeia por meio da tradução: só no século XIX foi traduzido dezoito vezes para o alemão, incluindo-se entre os tradutores um tio de Wagner; traduzido também para o italiano em 1818, para o islandês em 1875, para o chinês duas vezes, a primeira em 1924 por Fu Donghua etc. Barboza aponta duas traduções de *Manfred* para a língua portuguesa: por Antônio Franco da Costa Meireles, em 1869, que traduziu os pentâmetros brancos originais para um *Manfredo* em prosa, diretamente do inglês (tradução relançada em março de 2018 pela editora Clepsidra); e por Carolina von Koseritz, em 1885, quem admite que, não sabendo inglês, traduziu do francês de Louis Barré e de alguma tradução alemã que não menciona. A tradução em prosa intitulada *Manfredo* que se encontra na antologia publicada em 1942, a qual não indica o nome do tradutor desse drama byroniano, foi feita por Antônio Franco da Costa Meireles. A edição comentada e modernizada por Cochran encontra-se disponível em: https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/manfred_modernised.pdf. Acesso em: 03/11/2018.

doutor seria encontrado morto na casa de seu pai, em Londres, suspeito de cometer suicídio por envenenamento pela ingestão de ácido prússico, substância que contém anión cianeto.

Em 3 de novembro partem de Milão rumo a Veneza, embarcando a primeira vez numa gôndola no dia 10. “Tudo em Veneza é, ou foi, extraordinário”, escreveria posteriormente o poeta no prefácio de seu drama *Marino Faliero*. A melancolia do mar caiu-lhe bem, e reconhecia-se no destino da cidade outrora poderosa e agora em declínio, contentava-se com seu “papel favorito de ruína entre ruínas” (p. 317), sem contar o cenário de *O Mercador de Veneza* e de *Otelo*, famosas obras shakespearianas, bem como do fantasmagórico *Geisterseher*, de Schiller, e ainda a Veneza gótica de Ann Radcliffe, com suas belezas que influenciariam muitos escritores, inclusive Henry James. Não tardou para Byron tornar-se conviva confirmado nos salões e *conversazioni* da Condessa Albrizzi, amiga dos escritores Alfieri, Ugo Foscolo etc. Ela via em Byron, sob a arrogância da máscara de autoproteção, uma “constante, quase infantil timidez”. “Vivi muito tempo entre ruínas para não amar a desolação”, assim o poeta expressava seu encanto pela cidade flutuante.

Byron alugou aposentos com um mercador de Veneza deveras, Pietro Segati, cuja loja, nomeada “Il Cervo”, logo passou a ser apelidada de “Al Corno Inglese”, dada a relação imediata entre o poeta e a esposa de Pietro, Marianna Segati, 22, relação que duraria quase dezesseis meses, e logo recebeu convites da cunhada dela, 19, que numa feita de muita teatralidade, saiu de cena arrastada pelos cabelos por Marianna. Ao menos o poeta esquecia “esse monstro virtuoso” Annabella Milbanke (p. 321) e ainda aprendia armênio no mosteiro de San Lazzaro, até que começou o Carnaval e prometeu que voltaria aos pios estudos quando sua dor de cabeça diminuísse, o que MacCarthy crê que nunca aconteceu (p. 322). Esses tempos de folga e descontração após dias tão tensos renderam-lhe as hilárias cartas enviadas a Murray; e uma febre “por ter dado muito de si”, como diria seu treinador de boxe (p. 323). Aí compõe seus líricos poemas sobre passeios de gôndolas ao luar e outros versos de circunstância dedicados a Thomas Moore. De Londres chegavam-lhe notícias da precoce Ada, 1, e das desventuras de Shelley, cuja primeira esposa, Harriet, morrera afogada sob suspeita de suicídio, e de Allegra, “um nome veneziano”, que nascera de Claire em Bath, aos 12 de janeiro de 1817.

Em 17 de abril, recuperado da febre, enceta viagem ao sul da Itália, passando por Ferrara, onde compôs *The Lament of Tasso*⁵⁰, publicado em julho, novamente tratando sobre o tema da liberdade, no caso, em contraste com o encarceramento por sete anos do poeta Torquato Tasso (1544 – 1595); e depois indo por Bologna, onde visitou um museu de anatomia, e Florença, visitando ali as tumbas de Maquiavel, Galileu e outros nomes ilustres. Os “rumores de orgias venezianas” concederam um “novo colorido” à sua reputação (p. 326) e chega em Roma em 29 de abril, onde ficaria por três semanas, visitando o Coliseu, o Vaticano, também pousando para um busto feito pelo escultor Bertel Thorwaldsen e, no último dia, presenciando a decapitação de três criminosos.

Em Veneza novamente aos 28 de maio, começa o esboço do IV e último Canto de *Childe Harold*, no qual narra seus péréplos italianos e homenageia os grandes escritores desse país. Em seguida aluga uma mansão próxima a La Mira, recebendo visitas dos amigos, de Marianna e de George Ticknor, escritor norte-americano. Byron julgava que, mais que a Europa, a América seria a verdadeira terra da liberdade e comentou de viagens para lá e inclusive “escalar os Andes e descer o Orinoco” (p. 331).

Em La Mira o poeta começaria seu caso escandaloso com Margherita Cogni, 22, “La Fornarina”, ou seja, a mulher do padeiro, que se aproximou do poeta pedindo ajuda financeira e se tornaria a líder das damas e empregados da mansão, espantando Fletcher, desafiando inclusive Marianna: “Não sou a esposa dele – nem você – meu marido é corno – o seu também – por que me reprova?” (p. 333). Após concluir a escrita do Canto IV de *Childe Harold*, lê o *Whistlecraft*, obra satírica composta em oitava-rima por John Hookham Frere.

Em meio a uma vida despreocupada e descontraída, retratando essa terra de festividades, e “capital de todas as devassidões” (Byron, 2003, p. 47), comporia o poema cômico *Beppo*⁵¹ praticamente em dois dias, que seria publicado depois do Carnaval de 1818. “Há muito do espírito de Marguerita no poema *Beppo*”, afirma MacCarthy (p. 333). “Era bem diversa de tudo que ele escrevera até então. Diferente das

⁵⁰ Os cerca de 250 versos pentâmetros rimados em parêla que compõem *The Lament of Tasso* não possuem tradução para a língua portuguesa e podem ser vistos na edição comentada por Cochran, junto a outros poemas do período, em: https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/poems_about_italy.pdf. Acesso em: 15/04/2017.

⁵¹ As cem oitavas de *Beppo* e o modo de tratamento de diversos temas são prenunciadores de *Don Juan*. Foram traduzidas para o alemão em 1824, espanhol em 1829, japonês em 1984 etc. Para a língua portuguesa há apenas a tradução feita por P. H. Brito na mesma estrofe que o original, publicada em 1989, que apresenta ainda um apanhado biográfico e tradução de uma carta de Byron. O original anotado por Cochran encontra-se disponível em: <https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/beppo.pdf>. Acesso em: 28/05/2018.

narrativas anteriores, era satírica e não romanesca; diferente das sátiras anteriores, era narrativa e não dissertativa”, como P. H. Britto explica no prefácio à sua tradução (Byron, 2003, p. 31). “Em *Beppo* Byron rompe conscientemente com seu estilo anterior; chega mesmo a ridicularizar suas narrativas orientais de sucesso” (p. 32), como na citada estrofe LI, “Poemas *do mais fino orientalismo*, / com ocidentalíssimo pieguismo” (p. 99).

Durante um jantar em La Mira, contou-se a antiga anedota de Carnaval da mulher que vivia há muito tempo com um amante, posto seu marido, mercador viajante, haver sido dado como morto. Entretanto, o marido reaparece repentinamente, e o caso é resolvido sem maiores complicações ou fatalidades com a instituição do *cavalier servente*, espécie de amante permitido em algumas situações naqueles tempos na Itália. O poema é escrito em oitava-rima, forma que fora recentemente inserida na poesia inglesa através da obra de Frere, que Byron assumidamente “imita”, embora a conhecesse anteriormente por meio das obras de Casti, Pulci e Ariosto no original italiano. Nessa nova forma inicia experimentos com a rima e a métrica, inspirado pelo *Hudibras* de Samuel Butler. Ele começa “um novo modo de comédia amorosa (...) e de flexibilidade de escrita que aperfeiçoaria em *Don Juan*, (...) e satiriza a literatura inglesa, a vida social e a cultura” (MacCarthy, p. 334). Tal inovação foi de pronto incentivada por Shelley. “O *Beppo* de Byron pode ser perfeitamente considerado o “canto zero” do *D. Juan*, na medida em que antecipa o uso da oitava rima e o tom ligeiro, coloquial” (Schramm, 2016, p. 11). Veja-se, como exemplo, a estrofe XX na tradução de Britto:

Noite ou dia, lentas ou apressadas,
As gôndolas percorrem os canais,
E, todas negras, como se enlutadas,
Esperam à frente dos teatros – mas
Nelas, tragédias não são encenadas,
E sim quadros alegres, joviais;
Assim, num carro fúnebre, depois
Do enterro, há muita brincadeira a dois. (Byron, 2003, p. 67).

Das notícias que lhe chegam da Inglaterra, a da venda de Newstead a um velho conhecido de Harrow, Thomas Wildman, a cem mil libras, o equivalente a oito milhões de libras e meio em 2019, resolveu seus problemas financeiros, pagando boa parte das dívidas, acrescentando aos altos pagamentos que já aceitava de Murray por suas obras literárias. Hobhouse regressou à Inglaterra levando o Canto IV de *Childe Harold* em 8

de janeiro de 1818, que viria a ser publicado em 28 de abril, no qual se dá o adeus do peregrino. E outra vez é Carnaval em Veneza: em meio às mascaradas, “perdendo a conta de quantos casos teve”, Byron contrai gonorreia.

De maio de 1818 até o fim do próximo ano a residência de Byron foi o Palazzo Mocenigo, em Veneza, onde seguiu “compondo sua lenda”, pagando o aluguel equivalente em fevereiro de 2019 a cerca de 7000 reais mensais. O *palazzo* em Veneza de modo usual possui duas entradas, a que liga à cidade pelo calçamento, e a entrada aquática pelo Grand Canal, a qual Byron transformara em *menagerie*, um bestiário, ou seja, coleção de animais, cada qual em sua jaula, os mais dóceis soltos. Assim, além dos amigos e das *amicas*, das mulheres casadas, incluindo a Fornarina, das prostitutas e gondoleiros, dos quais Tita será o mais recordado, e de outros dez empregados, o casarão abrigou papagaios, macacos, cavalos, texugos, gansos, raposas, corvos, águias, crocodilos, pavões, galinhas da angola e uma garça azul egípcia. Nesse ínterim, nessas condições, a infante Clara Allegra B. chega para morar com o pai, ao desgosto de Claire. Por outro lado, em uma carta divertida a Hobhouse, fingindo ter sido escrita por Fletcher, Byron dá notícia da própria morte repentina causada por “ansiedade – banho de mar – mulheres e cavalgadas sob o sol”.

Em meio ao clima folgazão, desde *Beppo* o poeta gestava uma obra de proporções épicas que, contrapondo-se ao “mal do século” passado na Suíça, seria um dos maiores poemas satíricos de todos os tempos, hoje considerado “a grande obra de sua vida” (Byron, 2003, p. 32). P. H. Britto reconhece que, por mais que essa nova “*persona* crítica, demolidora e cínica” possa ser apenas outra “postura assumida, tão postiça quanto a anterior, de “homem fatal”, não há como negar que houve uma evolução. A *persona* anterior é puramente narcisística (sic); já o Byron satírico é um homem voltado para a realidade ao seu redor, e mesmo atuante sobre ela” (p. 33).

Quantas *amorosas* Byron logrou em Veneza? Em carta, ele nomeia toda uma fila delas “à maneira das conquistas listadas em itens pelo servente Leporello da ópera *Don Giovanni*, de Mozart: a Tarruscelli – a Da Mosti – a Carlotta – a Luiga e sua mãe – a figurante bolonhesa – a Tentora e sua irmã (...)” e outra vintena de nomes (apud MacCarthy, p. 340; O’Brien, p. 182). “Certamente a vida dele em Veneza foi promíscua” (idem), porém sobre “pajens” não relata mais quase nada, embora alcunhasse Veneza de “Sodoma-marinha”. Completou ainda outras façanhas de natação no Lido, em uma delas ficando por mais de quatro horas n’água.

Nessa época, concluiu uma história estranha intitulada *Mazeppa*⁵², publicada um ano depois em 28 de junho de 1819, passada a limpo por Mary Shelley, baseada na anedota verídica narrada em *Historie de Charles XII* de Voltaire, cujas obras completas Byron estudava à época, contando a história de um moço polonês julgado amante da jovem esposa “com olho asiático” de um velho marido, e em seguida punido, sendo amarrado nu ao lombo de um cavalo ucraniano e enviado assim à morte. Porém o cavalo leva Mazeppa para a Ucrânia, onde é salvo por cossacos e, mostrando valor e aumentando sua reputação dia após dia, inclusive em batalhas contra os tártaros, torna-se príncipe dessa nação. Com seu “macabro erotismo”, *Mazeppa* pende entre tragédia e farsa, sendo uma obra ímpar na bibliografia byroniana, servindo de transição entre *Manfred* e *Don Juan*, “é um herói byroniano que conseguiu chegar à velhice, apesar de todas as encencas em que se meteu” (Barboza, p. 176).

Em 23 de agosto de 1818, Shelley chega ao Palazzo Mocenigo, e os poetas saem para passeios de gôndola, Byron recitando para ele as estrofes do Canto IV de *Childe Harold*: “Veneza. Estou na Ponte dos Suspiros. / O palácio e a prisão, de canto a canto: das ondas dos canais vejo subir os / antigos muros como por encanto”, “(...) quando, de fora, / monarcas invejavam sua história / e Veneza reinava em toda a sua glória”, “ruas estreitas, escuros canais, / salas vazias da antiga beleza, / Lançaram uma nuvem gris sobre Veneza”, fragmentos aqui traduzidos por Augusto de Campos (2009, p. 26-7). Recitava-lhe até os versos sobre o “Oceano”, que encerram definitivamente o épico *Childe Harold*: “Rola, Oceano profundo e azul sombrio, rola! / Caminham dez mil frotas sobre ti, em vão”, “tuas bordas são reinos, mas o tempo os traga”, “Tu, espelho glorioso, onde no temporal / reflete sua imagem Deus onipotente”, “amei-te, Oceano! Em meus folguedos juvenis / ir levado em teu peito, como tua espuma, / era um prazer”, fragmentos aqui traduzidos por Péricles da Silva Ramos (1989, p. 77-9). E ainda “Portanto, Horácio, adeus! Não por tua culpa / mas por minha te odiei: é desventura / entender sem sentir teu estro lírico, / compreender-te, mas sem amar teus versos”, “Só

⁵² No mesmo ano de publicação os cerca de mil versos, tetrâmetros iâmbicos rimados em parêntese, foram traduzidos para o francês por Amedée Pichot e começou a influenciar principalmente os pintores que retrataram o tema, como Théodore Géricault (1823), Delacroix (1824), Vernet (1826), Louis Boulanger (1827) etc, em seguida inspirando uns dos poemas de *Les Orientales* (1829) de Victor Hugo. Para a língua portuguesa foram encontradas três traduções desse poema narrativo: por Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, em 1853, tradução “em prosa e completa”, feita, no entanto, a partir de uma incógnita tradução espanhola; também por Carolina von Koseritz, em 1885, a partir da tradução francesa de Barré; e pelo Barão de Paranapiacaba por volta de 1910, utilizando seus alexandrinos para verter os tetrâmetros. A edição de Cochran pode ser vista em: <https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/mazeppa.pdf>. Acesso em: 23/08/2018.

por tiranos podem os tiranos / ser vencidos?”, “Mas qu’ é do Peregrino dos meus cantos, / Herói que os sustentou até agora? / Em se mostrar moroso me parece / Já não vive; exhalou o último alento (...) / Não mais falemos nele; a sua sombra / esvaiu-se de todo, se entranhando / No da Destruição ingente abismo” (sic), nos decassílabos brancos de Pinheiro Guimarães, autor da única tradução integral desse primeiro épico byroniano. De sua tradução também seguem as duas estrofes derradeiras:

CLXXXV.

A tarefa acabei, cessou meu canto;
Eis do meu tema o eco moribundo;
Cumpre quebrar-se o encanto deste sonho
Tão demorado. Já se apaga o facho,
Que à meia noite me acendia a lâmpada;
Fique escrito o que está, oxalá fosse
Coisa de mor valia; mas eu hoje
Não sou quem dantes era, as visões minhas,
Menos palpáveis ante mim volteiam,
E a chama que lavrava em meu espírito,
Tornou-se vacilante, e frouxa, e fraca.

CLXXXVI.

Adeus!... palavra é esta que ser deve,
E que tem sido um som, que mais nos punge;
Mas assim mesmo, adeus! Ó vós que tendes
Seguido o Peregrino até as cenas
Últimas suas, se um só pensamento,
Que fosse seu ficou-vos na memória,
Se guardas uma única lembrança,
Em vão não arrastou ele as sandalias,
Nem trouxe concha estriada. Adeus! com ele
Somente as dores fiquem, se é que as houve,
E convosco a moral destes seus cantos. (sic) (Byron, 1942, p. 190-1).

Desses passeios e outros, ouvindo os versos de Byron, Shelley retiraria a base para seu diálogo poético *Julian and Maddalo: A Conversation*⁵³, poema longo com pouco mais de 600 versos. Julian, inglês de boa família com queda à filosofia, “completo infiel, e escarnecedor das coisas reputadas sagradas (...) e sério”, e Maddalo, nobre e rico veneziano de antiga família, “pessoa do mais consumado gênio”, que “poderia redimir sua nação degradada. Mas sua fraqueza é o orgulho”, “eu digo que Maddalo é orgulhoso porque não consigo achar outra palavra para expressar os concentrados e impacientes sentimentos que o consomem”, “os homens se prendem a

⁵³ Recomenda-se a tradução desse poema e de outros de Shelley feita conjuntamente por Alberto Marsicano e John Milton.

ele como por um feitiço; ele viajou muito; e há um charme inexprimível no relato das suas façanhas em diferentes países”. Seguem os versos iniciais, em livre tradução:

uma tarde saí com o conde Maddalo
pra uma terra além de Veneza e a cavalo (...).
Esse passeio foi meu deleite. Amo
lugares ermos onde degustamos
o prazer de crer que o que quer que se veja
é infinito, e nossa alma igual seja (...).
Esse dia foi alegre, mas frio, e o sol
já se punha e o vento também baixou (...).
De tudo que na terra houve ou haverá,
tudo que a vaidade humana criará,
que a esperança pinta ou o sofrimento alcança
proseamos (...).

Shelley, entretanto, via a vida de Byron em Veneza de modo triste, lamentável até, via-a autodestrutiva, e mesmo assim começaria a compor ali seu *Prometheus Unbound*. Alguns dias depois sua filha com Mary, também chamada Clara, morreria repentinamente. Visitantes ingleses representando a venda da abadia chegaram em Veneza, emocionando Byron que, embora contasse com apenas 30 anos, aparentou-lhes mais de 40, gordo, pálido, hiperativo e, quando contrariado, continuava com o costume de roer as unhas, não obstante haver balanceado a extrema prodigalidade dos anos juvenis com uma extrema parcimônia, chegando à própria avareza (as quinze primeiras estrofes do Canto XII de *Don Juan* são uma ode irônica a esse seu “último vício”).

Beppo, publicado anonimamente em 28 de fevereiro, vendeu até junho a quantia considerável de ao menos 3000 exemplares, antes mesmo de sua autoria tornar-se conhecida. John Hookham Frere, satisfeito ao saber então que era obra byroniana, reconheceu um “multiforme talento shakespeariano no poema” e, por conseguinte, John Murray ansiava publicar uma continuação nesse experimental viés cômico e humorístico. Shelley motivava Byron a compor um “trabalho enérgico” e original de crítica tratando dos “eventos e da moral de seu tempo” (p. 348).

Byron, “encorajado pelo sucesso” de *Beppo*, iniciou a composição de *Don Juan* em julho, concluindo logo a revisão do Canto I, em setembro de 1818.

* * *

Finalmente, nesse capítulo introdutório narraram-se trinta anos da vida ativa e profícua de Lord Byron, mantendo em vista os momentos mais pertinentes para o entendimento pleno de *Don Juan* e para a formação do repertório temático e da técnica poética indispensável para que tal obra fosse realizada pelo autor. Esse procedimento interpretativo é relevante visando-se a imersão textual que uma tradução integral requer. Também foram brevemente descritas suas principais obras e, predominantemente em notas, tratou-se de forma individual de suas traduções e difusões.

Portanto, na próxima parte será descrito o modo como decorreu a produção do original cuja tradução é o foco principal da presente tese, bem como o contexto socioeconômico vivenciado durante o período de sua escrita e a função que o autor objetivava sobre seu público-alvo por meio dessa sátira épica. Ademais, será comentada a recepção do público e da crítica e, doravante, as primeiras traduções que cooperaram para difundir sua obra-prima de início para o continente europeu e, em seguida, para outros continentes e literaturas.

2.2. Compendo uma obra-prima: o autor enquanto produtor do original: contexto, função, recepção

“Jamais foi escrito algo desse tipo (...), nem vai ser”
Shelley a respeito de *Don Juan* (21/10/1821)

Em 10 de julho de 1818, Byron enviou dois comentários relevantes, em uma de suas inúmeras cartas⁵⁴ a John Murray, dizendo que havia começado uma obra à maneira de *Beppo*, e também a compor as suas “memórias”, *My Life And Adventures* (*Minha vida e aventuras*), as quais seriam queimadas por seus amigos logo após sua morte. Interessante reparar como o impulso de escrever *Don Juan* surgiu precisamente junto a esse ímpeto autobiográfico, denotando a intrínseca relação entre ambos. No primeiro esboço encontra-se a data de início em 3 de julho, e de término da versão revisada em 16 de setembro, em Veneza. Portanto, pode-se dizer que durante a maior parte do verão, algo em torno de sessenta dias, o poeta compôs o primeiro Canto, cerca de duzentas oitavas, e ainda as revisou.

Vale uma sucinta recapitulação dos acontecimentos imediatamente anteriores à escrita de *Don Juan*: a ancestral abadia fora vendida, encerrando os problemas financeiros do poeta, trazendo-lhe estabilidade econômica, e assim liberdade de expressão e autoconfiança graças à sua contraditória vaidade de classe e posses. Após tempos nebulosos de casório, passou o Carnaval bem acompanhado levando vida de solteiro em um palácio, com sua coleção de animais vivos, alguns selvagens, sua sala de bilhar frequentada por amigos literatos, viajando na sequência a cidades da Itália, chegando até Roma; e ainda exerceu proezas a nado e compôs obras que, embora díspares, obtiveram boa recepção, por exemplo, o Canto IV de *Childe Harold*, *Mazeppa* e *Beppo*. Assim, inverno e primavera em tal ritmo, obstinado a escrever metodicamente uma sátira épica para quebrar a monotonia da rigorosa descontração, o verão veneziano de 1818 foi dedicado, como dito, à composição do Canto I de *Don Juan*.

Em 19 de setembro, em carta a Moore, Byron relata que terminara 180 estrofes de um poema “que pretendia ser um pouco serenamente jocoso a respeito de tudo” (O’Brien, p. 183) e envia-lhe alguns versos como ilustração. *Don Juan*, porém, logo se tornaria um de seus projetos “mais ambiciosos” (MacCarthy, p. 348).

⁵⁴ A correspondência de Byron, infelizmente sem tradução para a língua portuguesa, como supracitado, encontra-se disponível em: <https://petercochran.files.wordpress.com/2009/02/10-venice-1818-18196.pdf>. Acesso em: 03/07/2018.

Alguns dias depois, também em Veneza, Byron leu o Canto I em voz alta a Shelley, quem reconheceu enfim o épico que motivara, “infinitamente melhor que *Beppo*” (apud MacCarthy, p. 349). Ele afirmaria, em carta a Byron, de 21 de outubro de 1821: “jamais foi escrito algo desse tipo em inglês – e nem, se eu posso me aventurar à profecia, vai ser”⁵⁵ (p. 348). Porém Byron reconheceu-o logo “livre demais para esses dias tão modestos” (idem).

CCXIII

Meu cabelo é grisalho aos trinta anos.
(Como estarei quando tiver quarenta?
Já tive uma peruca entre os meus planos)
Meu coração secou, já não aguenta.
Perdi todo o verão com desenganos
E já coisa nenhuma me contenta.
Gastei a vida, o principal e o juro.
Já não me sinto dono do futuro. (Campos, 2009, p. 39).

Na última semana de 1818, os amigos Hobhouse, Scrope Davies, Frere, Moore e outros se reuniram àquilo que Byron apelidaria de “comitê de censura”. Hobhouse julgara o poema muito atido às questões domésticas (interpretando erroneamente a expressão horaciana “domestica facta”). Para Kinnaird, *Don Juan* era “excelente” (“exquisite”). Moore resumiu a opinião geral que, embora o poema fosse “cheio de talento e singularidade”, era impublicável (apud MacCarthy, p. 349). Para Augusta “será a ruína” do irmão; e para Caroline Lamb não era “de bom gosto”, o que não a preveniu de aparecer em uma festa à fantasia, em julho de 1820, trajada de Don Juan seguida por uma “legião inteira de demônios” (idem). A principal crítica era o excesso de alusões à própria vida do autor, a começar pela mãe de Juan, Donna Inez, assemelhando-se demasiadamente à Annabella, Lady Byron: “Sua predileção era a matemática, / Sua mor virtude a magnanimidade” (I, XII), “Oh! à santa atual sem comparação, / Em perfeição sem ter similitude” (I, XVII).

Outro ponto unânime de censura foi à sátira cruel aos poetas contemporâneos, principalmente ao *Poet Laureate*, Robert Southey, a quem é dedicado o poema. A dedicatória às avessas seria publicada apenas postumamente, conquanto cópias piratas dela já circulassem de modo privado na Inglaterra: “Pois voas alto, Bob, / e sem humor cais, que segura!” (III) ou “escondem, os teus louros, tua careca” (VII). Uma

⁵⁵ “Nothing has ever been written like it in English – nor if I may venture to prophesy, will there be”. Tal qual mencionado anteriormente, Harold Bloom não apenas concorda com essa afirmação de Shelley como ainda julga-o um dos principais críticos literários de seu tempo (apud Schramm, 2016, p. 206).

justificativa a esse ataque cruel encontra-se em carta de Byron a Hobhouse, de 11 de novembro de 1818, mencionando os boatos da “liga do incesto” que Southey propagara acerca da temporada de Byron e dos Shelley na Suíça, e ofendendo aquele com termos tão grosseiros que não seria decoroso traduzir aqui. Outro severamente vituperado é o ministro das Relações Exteriores da Inglaterra, Visconde de Castlereagh: “Cara de pau, canalha, sangue-frio!” (XII). Castlereagh apareceria também criticado em “The Mask of Anarchy” de Shelley.

Quando o Canto II atingiu John Murray em abril de 1819, tratando de naufrágio, canibalismo etc, não melhorou em nada a opinião de seu círculo de amigos a respeito da obra. O amor de Juan por Haidée, depois do adultério com Júlia, sabia-lhes à “profligacia sistemática”. Para Moore, ele passou muito tempo distante da Inglaterra para compreender o gosto do público. Para Murray e Gifford, num poema com tanta “beleza tão perversamente desfigurada”, um pouco de “polimento e vontade de fazer o certo teriam obrado n’algo superlativo” (p. 352). Tais questiúnculas, paulatinamente, acirrariam atritos entre editor e seu autor mais famoso, esse, obstinado, outrossim, a não acatar nenhuma “mutilação”, pois “nada havia nele que pudesse chocar que não houvesse já em Ariosto, Chaucer, Fielding ou Voltaire”. Assim, um dos alvos principais do poema desde o início ficou sendo a hipocrisia: “afirmo que é o poema mais moral de todos; e se não veem a moral, a culpa é deles, não minha” (apud Martineau, p. 213). E se lhe pediam para parar, ameaçava: “*Don Juan* terá cinquenta Cantos” (p. 214), inspirando-se no *Orlando Furioso*.

Peter Cochran, em “An Introduction”⁵⁶ à sua edição anotada de *Don Juan*, observa que em especial essa obra é com frequência chamada de “confessional” e que deveras apresenta muito da “história de vida” do poeta. Assim, Cochran aponta a teoria plausível de que sua obra-prima, na qual Byron encontrou o “estilo ideal”, seja uma “autobiografia codificada” em verso, uma vez que suas memórias “explícitas”, escritas concomitantemente em prosa, poderiam sempre ser “impublicáveis”, como julgaram *D. Juan*, e daí expurgadas através da fogueira pelos amigos inquisidores, como de fato ocorreu. Certamente, já foi dito, as relações entre tal obra e a vida do autor são incomensuráveis. Ora, não seria possível todo tipo de texto, até uma dissertação ou tese, por exemplo, ao menos em partes, ser *codificada*, trazendo ela aspectos autobiográficos de seu autor? Não se afirma assim que esse se projete em todo texto que escreve, porém

⁵⁶ Disponível em: https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/don_juan_introduction.pdf. Acesso em: 15/01/2019.

a chave autobiográfica é-lhe uma opção dentre outras e há brechas sutis nas entrelinhas, para além da ironia que diz algo pretendendo o oposto.

O Canto I inicia com a busca por algum herói e, dado o excesso de heróis fabricados nos jornais da época, opta pelo “velho amigo” Don Juan, que foi para o “inferno mais cedo do que devia”, ou seja, antes de sua morte, como na versão primitiva do mito. Porém, diferente da mesma versão e da própria estrutura épica pregada por Horácio, não começa *in medias res*, mas “inicia do início”, então passando a narrar o nascimento e infância de Juan, a morte de seu pai, a criação rigorosa e religiosa pela mãe, os novos aprendizados na escola, “pois lá se aprende sim – modéstia à parte, / ainda adquirir – enfim, omitirei” (I, LIII). Em seguida, o narrador apresenta os primeiros sintomas de amor de Juan por Júlia, casada, e ambos se envolvem. Em meio à digressão sistemática, a cena salta para Don Alfonso, o esposo, invadindo o quarto de Júlia em busca de indícios de adultério, nada encontrando de imediato e então sendo obrigado a ouvir um longo discurso hipócrita de Júlia; na sequência, quando encontra uma bota masculina e, por consequência, Juan, ocorre uma breve briga, este tendo de fugir nu da casa e depois se vendo “forçado a viajar”. Júlia, por sua vez, vai para o convento encerrar seus dias. Uma longa digressão encerra o Canto: “Qual o fim da fama? só fazer volume / certo num pouco de papel incerto” (I, CCXVIII).

Após a digressão introdutória, o Canto II abre com Juan fugindo do escândalo e, em meio a um temporal, sua embarcação naufraga; sem ter algo para comer, os náufragos tiram no azar quem servirá de comida aos demais, caindo o azar no tutor de Juan, daí “a galera jantou o pobre Pedrillo” (II, LXXVII). Após piores vicissitudes, Juan, o único sobrevivente a alcançar terra firme, é encontrado por Haidée, princesa da ilha, que cuida dele e apaixonam-se, transcorrendo momentos idílicos. Novas digressões, como de praxe, vão encerrando o Canto: “Sê bêbado quem de razão abunda; / o melhor da vida é a intoxicação” (CLXXIX). Conclui fazendo a escatológica “anatomia” do coração e do fígado, porque para ele tudo é motivo de poesia e “não se deve querer um céu que seja só estrelas”, isto é, o escuro da noite realça o brilho dos astros; e confirmando enfim a incerteza de que seu épico terá doze ou vinte Cantos.

Como se pode constatar, a oitava-rima byroniana abarca qualquer tema, do grave ao zombeteiro, às vezes na mesma estrofe. Essa virtude foi reconhecida de imediato por Frere que, reitera-se, falou do “talento shakespeariano multiforme do poema” (apud MacCarthy, p. 348), e seria tempos depois notada também por Virginia Woolf, que se maravilhariá com “a elasticidade da forma” (apud O’Brien, p. 184).

Assim, viu-se de modo sucinto a “narrativa” dos dois primeiros Cantos. No entanto, como lembra Cochran em sua introdução, isso é “tratar o poema como uma narrativa, o que não é”, porque Byron havia finalmente encontrado uma forma em que, “enquanto contasse a história, pudesse fazer comentários políticos e sociais, digressões, filosofar, ser jocoso, insultar seu editor, insultar seus inimigos, brindar aos amigos, insultar seu leitor, insultar sua esposa e assim por diante” (p. 2). Britto acresce que “em *Don Juan* Byron abandona definitivamente a *persona* de Childe Harold; agora há dois protagonistas: um Dom Juan que nada tem de donjuanesco, “o herói mais passivo da literatura”, metido em aventuras quase sempre inglórias; e o narrador, o verdadeiro herói do poema (...) a fazer observações cínicas e irresistíveis” (Byron, 2003, p. 37).

Portanto, evidencia-se a importância da voz digressiva, que emperra o desenrolar da história, como personagem principal desse épico satírico, espécie de odisséia interior de seu autor.

Com janeiro de 1819 veio outro Carnaval e Byron, que “já não era o personagem romântico e etéreo Manfred, mas Don Juan em pessoa, sarcástico, inquieto e perigoso” (Martineau, p. 227), declarou-se enjoado de promiscuidade. Entre março e abril conheceu, à meia-noite, em uma *conversazioni*, no estilo amor à primeira-vista, uma “bela garota loira”, “alva como a aurora – e quente como o sol a pino”, que havia visto noutros carnavais, e dizia ter dezenove anos, Teresa Guiccioli (1798 – 1873), casada com o conde Alessandro Guiccioli, sexagenário, com quem tivera um filho que morreu quatro dias após o parto. Byron chamaria, posteriormente, essa sua relação de “última”. A princípio, o poeta relutou em conhecer novas mulheres, se feias, porque feias, se bonitas, porque bonitas; todavia dessa feita não logrou resistir. Não que só se envolvesse com ela, de fato, mas findou como seu caso mais duradouro e tranquilo, estendendo-se por quase quatro anos.

Porém Teresa deixa Veneza e vai para a casa do marido em Ravena, onde fica doente. Byron visita-lhe em 10 de junho e permanece ali um bimestre. Iam ao teatro e liam Dante, o qual inspiraria Byron a compor seu poema, dedicado a Teresa, *The Prophecy of Dante*⁵⁷ (*A Profecia de Dante*), sobre o exílio e morte desse poeta em

⁵⁷ O prefácio que Byron fez para essa obra é interessante. No último parágrafo, declara-se ciente da “guerra” entre românticos e clássicos na literatura italiana (e em várias outras do período). No parágrafo anterior, B. afirma ter encontrado uma tradução do Canto IV de *Childe Harold* para o italiano (feita por Michele Leoni, de 1819) em verso branco e “sem respeitar a divisão natural de estrofes ou de sentido”, tradução, diga-se de passagem, muito semelhante à única tradução integral que existe do Canto IV de *CH*

Ravena, que seria publicado apenas em abril de 1821, com *Marino Faliero*. O Dante byroniano é democrático, suas “profecias” são de liberdade e além do mais seria taxado de subversivo quando ativistas políticos italianos foram presos portando uma tradução anônima de *The Prophecy*, feita talvez por Lorenzo da Ponte, o libretista de *Don Giovanni*, versão do mito de Don Juan composta em ópera por Mozart.

Apesar disso, quando o conde requeria sua esposa de volta, o lorde flertava com a melhor amiga de Teresa, sua “l’ultima mia Passione”. Como já se cantavam baladas sobre os “cornos do conde”, resolveram passar uns dias em Bolonha, e o poeta seguiu-os. Já no teatro dessa cidade, em uma exibição da tragédia *Mirra*, de Alfieri, acerca de incesto, Byron passou mal. Quando o conde e sua esposa saíram para outra viagem e deixaram o poeta em Bolonha, ele entrou secretamente nos aposentos dela e escreveu bilhetes amorosos nas páginas dos livros, como na edição italiana de *Corinne, or Italy*, de Madame de Staël, finada em 1817.

Publicaram-se os dois primeiros Cantos de *Don Juan* na Inglaterra, em 15 de julho de 1819, sem nome de autor nem de editor, embora a autoria fosse evidente. Em 3 de setembro restavam 300 exemplares de 1500, e venderia mais, não fosse taxado de subversivo outra vez, não apenas pelos temas tabus, mas por conta de *Juan* insinuar a iniciativa sexual feminina. Seu autor sabia que receberia críticas ao “tirar o véu” da hipocrisia, mas estava “confiante de nunca ter escrito melhor” (MacCarthy, p. 366).

Em cartas e comentários respondia bravamente às críticas e censuras recebidas. Quem lhe critica não conhece a vida, dizia, “nunca jogou críquete ou andou uma milha ao sol – nunca entornou chá quente da chávena sobre os testículos – nunca nadou no mar ao meio-dia com o sol no olho – que toda a espuma do oceano não refresca – nunca contraiu gonorreia – nem urinou por uma uretra ulcerada – nem entrou num banho turco – esse paraíso marmóreo de sodomia e sorvete (...)” (apud MacCarthy, p. 366). Ou seja, era necessário ter experimentado emoções fortes para falar sobre elas. Como observa MacCarthy, isso era justamente o que ele condenava na escrita de John Keats com sua

para a língua portuguesa, feita por Pinheiro Guimarães, também em versos brancos, sem “respeito” à quantia de versos por estrofe ou ao sentido. Nesse poema (Canto II, v. II), B. já usara aquele símile que enlevaria os poetas concretos e seria traduzido de *Don Juan*, III, LXXXVIII por Augusto de Campos: “but words are things”. Como dito, dentre os ilustres tradutores dessa obra encontra-se o libretista Lorenzo da Ponte, 1822. Apenas Pires de Almeida aponta traduções para a língua portuguesa dessa obra, uma feita por Manuel Álvares de Azevedo “que não cheguei a ler”, outra por Ferreira Dias, ambas mitológicas, já que jamais foram encontradas (apud Barboza, p. 45-6). A edição anotada por Cochran, contendo ainda outros poemas dedicados à Guiccioli, encontra-se disponível na íntegra em: https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/poems_for_teresa_guiccioli.pdf. Acesso: 15/07/2019.

“masturbação mental” (carta a John Murray, 9 de novembro de 1820): imaginação excessiva distante da própria experiência (idem).

Noutra ocasião, perguntava retoricamente a Kinnaird para que admitisse que “o sublime desse tipo de escrita – podia ser impudico – mas não é inglês? podia profligar – mas não é a *vida*, não é a própria *coisa*? – poderia escrever algo assim quem nunca tenha *vivido* no mundo? – e trepado na carruagem alugada (“tooled in a post-chaise”)? em uma gôndola? contra uma parede? em cima de uma mesa ou embaixo de outra?”. Estaria ele, enfim, sugerindo indiretamente que apenas um Don Juan poderia escrever algo desse tipo? Quando criticado por tratar as mulheres rudemente, respondeu quem dera “fosse isso – mas fui o mártir delas – minha vida inteira foi sacrificada *a* elas & *para* elas” (apud MacCarthy, p. 367). Quando inquirido sobre os planos de “Donny Johnny”, respondia: “Eu não tenho planos – nem tive planos – mas tive e tenho material”. Quando acusado pessoalmente de ter escolhido para seu exílio Veneza, “local de perdição”, Byron dispôs-se a mostrar, nos últimos Cantos escritos de *Don Juan*, o local onde conheceu, de fato, a perdição.

Ainda em outra carta, datada de Ravena, 1º de agosto de 1819, dirigida a John Murray⁵⁸ (uma das suas únicas cartas, dentre milhares, que obteve tradução para o português na íntegra, engendrada por P. H. Britto), escrita duas semanas depois da publicação de *Don Juan*, Byron relata que, caso ataquem essa sua obra, saberá se defender e poderá haver “um bocado de pancadaria e sangue ainda por cima”, “aconteça o que acontecer – jamais lisonjearei a hipocrisia das multidões”, porém “o amor e o verão me efeminaram e enfraqueceram nestes últimos dois meses” e “jamais me sentarei num “trono degradado”, por isso por favor coloque o Sr. Southey nele”. Em seguida, muda abruptamente de assunto e passa a relatar como conheceu Margarita Cogni, a Fornarina, quando ela lhe veio pedir ajuda financeira e a ajudou; porém, se ela não estivesse passando necessidade “então isto aqui é naturalmente um encontro amoroso” e assim mantiveram um relacionamento que perdurou dois anos, ao pesar do padeiro e de seus fregueses, que assistiam boquiabertos o comprometimento com o fornecimento de pães afetado (Byron, 2003, p. 157-69).

Em meio a tudo isso, Byron lembrou que deixara sua filhinha Allegra semiabandonada em Veneza, e notícias lhe chegavam de que ela não estava nem alegre, nem saudável, e seus cuidados passavam de mão em mão dentre contatos venezianos. O

⁵⁸ O volume de cartas de B. de 1819, organizado e anotado por Peter Cochran, encontra-se disponível em: <https://petercochran.files.wordpress.com/2009/02/11-ravenna-18195.pdf>. Acesso em: 01/08/2019.

poeta então mandou enviarem-na a Bolonha para estar em sua companhia. Regressam também os Guiccioli, o conde pedindo dinheiro, Teresa adoentando. Curiosamente, o conde precisou sair com urgência a Ravena, e a condessa iria visitar um médico em Veneza, claro, acompanhada de seu lorde, já um *cavaliere servente*, “criado de quarto”, ou “amante oficial”, a damas casadas com homens muito mais velhos, instituição oficialmente aceita na Itália do período, que Byron outrora satirizara em *Beppo*, portanto que não infringisse certos protocolos nem interferisse na paz conjugal, coisa que, no caso, já ocorria. A caminho, galgaram a colina da casa de Petrarca, em uma atmosfera tão deleitosa quanto a do Paraíso de Dante, admirando a cadeira onde o poeta italiano morrera, e seu gato empalhado.

Em 15 de setembro de 1819, Byron se reúne novamente com sua trupe veneziana no Palazzo Mocenigo e Teresa é alocada no Palazzo Malipiero de onde, por conta das insalubres e pestilentas exalações do canal, precisa ser impreterivelmente transferida sob recomendação médica, sendo então instalada nas acomodações do Mocenigo, no qual também ficaria pouco, partindo o casal à afastada mansão em La Mira, a Villa Foscari.

Ali novamente transcorreram dias de Paraíso de Dante. Ali, com paz de espírito e inspiração, em verdadeira lua de mel, Byron dedicou-se plenamente a sua Beatriz e à arte da tradução.

Buscando afiar e aperfeiçoar sua própria oitava-rima – e impressionar a Guiccioli que era instruída e apreciava poesia – Byron dedicou-se a traduzir o primeiro Canto do épico heroico-cômico *Morgante Maggiore* (1483), de Luigi Pulci (1432 – 1484). O original possui 28 Cantos e 30.080 versos, quase o dobro de *Don Juan*, e trabalha as novelas de cavalaria da *Chanson de Roland*, dos famosos Rinaldo, Orlando etc, da tradição carolíngia, e é “parente do *Whistlecraft*”, o tradutor afirmaria. Como nota Cochran, a intenção da tradução era mostrar ao leitor inglês a extensa e antiga tradição europeia na qual *Don Juan* se inseria.

A tradução de Byron é bastante fiel ao original, de fato, e reflete, em partes, o sentimento que sentia por Teresa, à qual pôde dedicar-se e ser fiel praticamente pela primeira vez na vida, fidelidade alcançada arduamente à custa da esposa do próximo. Do mesmo modo a tradução, grosso modo, seria pegar a poesia alheia, perscrutá-la, desvendá-la e encaixá-la em seu estilo, métrico cá, rítmico acolá, num negociável vai e vem de sons e sentidos.

As 86 estrofes traduzidas, 688 versos, possuem a mesma quantidade de versos, métrica e esquema rímico idêntico ao original, além de serem coladas à parte semântica. Em carta datada de 28 de setembro de 1820, endereçada a Murray, Byron afirma que “foi a melhor coisa que já fez na vida” (o que o autor da presente tese poderia repetir da mesma) e pedia ainda para “imprimir original e tradução lado a lado para o leitor julgar a fidelidade” (tal qual a presente tese). Essa tradução seria publicada apenas em 30 de julho de 1823, por outro editor, John Hunt, em *The Liberal*, número 4, Murray tendo julgado-a muito crítica ao cristianismo.

Byron compunha o Canto III concomitantemente a essa tradução e em uma estrofe de *Don Juan* acabou por mesclar criação e tradução.

Primeiramente abre esse Canto com as digressões de praxe, “Ó Musa, et cetera” (Campos, p. 47), no caso divagando sobre o amor, um dos temas centrais do Canto, “toda tragédia com morte termina, / e finda toda comédia em casório” (IX) e o autor planejou deveras encerrar o épico com Juan no “inferno ou no casamento – o que dá no mesmo”. “Que eu lembre, apenas dois possuem canção / ao céu e ao inferno/casamento: Dante e Milton (...) / mas a Beatriz de Dante e a Eva de Milton / não são inspiradas na esposa, admito” (X). “Haidée e Juan não se casaram, porém / azar o deles, não meu” (XII). Então passa a narrar a volta a casa do pai de Haidée, Lambro, um pirata, satirizando a volta a casa de Ulisses na *Odisseia* de Homero.

Ulisses ao regressar encontra Penélope e Telêmaco à sua espera, Lambro, no entanto, encontra sua filha praticamente casada com Don Juan, esbanjando suas posses, e prevendo que “seu Argos morda-lhe os fundos” (XXIII). Então o narrador passa a descrever com minúcia o banquete que o ditoso casal celebra, mesclando costumes turcos e gregos, e na estrofe XLV, na qual Lambro busca saber com alguns convivas quem se casou com Haidée, parodia a estrofe CXV do Canto XVIII do *Morgante*, que Byron traduzia conjuntamente: “de onde veio, pouco importa em si; / mas sei que esta gordura de capão / e vinho bom não regou mesa melhor”. Seguindo a descrição do festim e a chegada de Lambro, o narrador passa a voz a um poeta do banquete, poeta mercenário como Southey, “que mente com tal fervorosa intenção, / claro que havia uma laureada pensão” (LXXX), e que entoia um hino pela libertação da Grécia; finalizando o Canto com novas digressões, “mas palavras são coisas” (LXXXVIII), novas críticas aos poetas “dos lagos”, Southey e companhia, “traição leal, renegado rigor, / são bom esterco às suas vãs biografias”, “Mascate, bote e vagões! Oh, sombras de Pope e / Dryden, como chegamos a isso” (C), mais alguns pedidos de desculpas pelas

digressões, “esquecer cada omissão é um desgosto / ao mundo, não tanto quanto de Ariosto”, e uma ode romântica à hora da ave-maria em Ravena (que seria traduzida por Francisco Otaviano e será estudada com minúcia no capítulo 4 da presente tese).

Ah quem dera a vida fosse só traduzir poesia viajando bem acompanhado, e quão curtos versos distanciam o Paraíso do Purgatório e este quão próximo está do próprio Inferno. Do mesmo modo que o pai de Haidée, “ao banquete da gente Lambro logo / foi cobertor molhado sobre o fogo” (XXXVI), o pai de Teresa, conde Ruggero Gamba Ghiselli, e também um irmão dela, conde Pietro Gamba, repassaram-lhe aqueles pérfidos boatos que escutaram acerca do passado de seu amante inglês. O caso já era escandaloso e o conde Guiccioli estava recebendo a culpa. O poeta mesmo se dera conta da “monotonia potencial” do papel de *cavaliere servente* (MacCarthy, p. 364).

Então Byron planejou viajar sozinho para a América do Sul, de Veneza à Venezuela, onde seu mais recente herói, Simón Bolívar, a quem já colocava acima de Napoleão, rompera o regime colonial com a Espanha em 1813, tomando Caracas de assalto com a população, era proclamado como “El Libertador” e, à época, lutava pela independência de outros países sul-americanos. Dois anos depois também ocorreria o relativamente simples processo de Independência do Brasil, em 1822, ganho no “Grito”, e o longo e atroz processo de Independência da Grécia, no qual muitos heróis perderam a vida, e se estenderia até a década de 1830. Qualquer coisa já lhe parecia melhor que “levar o leque” de uma mulher (p. 364). Hobhouse satirizava-lhe tais devaneios, porém o poeta só os abandonou em 1823, partindo para a Grécia.

No começo de outubro de 1819, Tom Moore, a quem não encontrava havia cinco anos, pagou-lhe uma visita. Moore, nove anos mais velho que ele, parecia mais novo. Byron estava gordo, com costeletas e cabelos longos grisalhos na maior parte. Curiosamente, seguia com sua dieta de restrição de carnes. Em Veneza, ambos os poetas rememorariam seus dias de luta e de glória londrinense, suas ascensões e quedas, brindando aos fugazes instantes atuais de paz de espírito e inspiração e, aos almoços, pedindo que uma *trattoria* entregasse comida no *palazzo*, e depois se embebedando.

Na despedida derradeira, Byron leu a Moore o quanto havia escrito do Canto III de *Don Juan*: “possam sábios verter tesouros de saber, / não há mais duro moralista que o prazer” (LXV), “e as horas tardas, o amor, vinho, é veraz, / fazem mal como a gula, tu verás” (LXVI), “às vezes se erra, / mas Shakespeare também diz que é um delírio / “dourar o ouro ou colorir o lírio” (LXXVI). Depois os poetas saíram para um passeio de gôndola, tomaram alguns drinques e, às duas da manhã, deslizando lentamente sobre as

águas calmas que refletiam os palácios luzidios em toda sua pompa, Byron presenteou Moore com os manuscritos de suas memórias, 78 páginas às quais chamou de *My Life and Adventures* (*Minha vida e aventuras*), encadernadas em couro branco, escritas para publicação póstuma, conquanto pudessem circular entre quem Moore considerasse valer a pena, como Murray e Annabella, ambos os quais afirmaram nunca as terem lido.

Finalmente Byron e Teresa voltaram à vida resignada de “restritíssimo adultério” (apud MacCarthy, p. 371), no entanto, ele pegou uma febre terçã que não melhorou em nada ao receber a visita do marido de Teresa e do irmão dela, conde Gamba, que pretendia salvar a honra da irmã. O conde Guiccioli deu o ultimato – “ele ou eu”, e ela preferiu Byron, quem, todavia, disse que era melhor que ela fosse com o marido, ficando sozinho convalescente amargando o isolamento do exílio. Daí começou a vender tudo para partir para qualquer lugar, que seja a Venezuela, com uma breve parada na Inglaterra. Mas teve outro ataque de febre, sua Allegrina pegou malária e chegavam novas de que Teresa estava gravemente doente, e tanto o marido quanto o pai concordaram que Byron poderia visitá-la, ela, quem “a los veinte años tenía encadenado a sus pies al Don Juan de Europa” (Martineau, p. 231). “O Amor venceu”.

Antes de deixar Veneza, o poeta concluiu o Canto III de *Don Juan*, que cortaria em dois, transformando-o em III e IV em janeiro (há quem diga que o corte foi para receber mais direitos autorais), alcançando Murray em março juntamente com a tradução do Canto I do *Morgante* de Pulci e com *The Prophecy of Dante*. Essas obras não causaram impacto no “comitê de censura” dos amigos londrinenses e Murray postergou sua publicação, apelando à escassa paciência byroniana, gerando novos atritos. No entanto, seu editor ainda era seu principal contato em Londres, a quem pedia para enviar, por exemplo, uma cópia do *Ivanhoé* e até mesmo um retrato de Ada.

Antes do fim do ano, Byron recebeu a visita de um amigo de Cambridge, William Bankes, explorador que adentrara a Grande Pirâmide com uma tocha, dito ser o primeiro inglês a visitar a cidade sagrada de Meca, e fazia notas acuradas das tumbas, copiava hieróglifos, levava enormes obeliscos de quase dois mil anos antes de Cristo para a Inglaterra etc: formava a base de Kingston Lacy, palácio-museu que conta, dentre outras, com a maior coleção individual de antiguidades egípcias do mundo. Falaram dos velhos conhecidos, alguns já finados, desse modo findando 1819, em uma conversa nostálgica “à história partilhada” de dois “dos mais talentosos de sua geração”, “eruditos e sodomitas”, o “prodigioso viajante e arqueólogo” e “o mais famoso poeta do

tempo”, ambos “exilados e andarilhos” nessa “maravilhosa cidade decaída”, que para Byron se tornara “uma concha vazia”, e onde Bankes morreria em 1855 (p. 373).

O poeta faria destarte a emenda final do Canto III e a abertura do Canto IV, aqui na tradução de Augusto de Campos:

Canto III – CXI

Sinto que está ficando muito chato
Este canto, e (ao copiá-lo) o jeito
É cortar em dois atos o meu ato;
Nunca descobrirão o que foi feito,
Salvo alguns poucos.

Canto IV – I

Nada é mais difícil que o começo
Em poesia, a menos que se trate
Do final (...). (2009, p. 47-9).

Mesmo anteriormente ao envolvimento de Byron com grupos revolucionários italianos que buscavam a libertação da Romanha, então sob domínio austríaco, sua correspondência já era vigiada pela polícia de Ravena e Veneza, e investigava-se o poeta “Romântico” por suspeita de instigar ideais libertários e inclusive, devido à má interpretação textual, fundar um “grupo secreto” denominado “*Roma antico*”.

Apesar disso, em Ravena, onde chega através da nevasca para o Natal de 1819, após ter cortado seus longos cabelos e enviado-os a Augusta, e onde passaria dois anos, Byron, entediado com seu posto de *cavaliere servente* e confuso sobre como dobrar um xale, iria aprofundar e desenvolver seu ativismo político, o qual só terminaria em Missolonghi, em 1824, e sua poesia, a partir daí, se tornaria “subordinada à sua política” de luta pela liberdade (MacCarthy, p. 375). Portanto, como dito, no terceiro Canto há interpolada uma canção pela libertação da Grécia:

3.

As montanhas veem Maratona,
E Maratona à tona o mar ali vê.
Meditei só há uma hora, e sonho na
Ideia que a Grécia pode ser livre,
Pois em pé na cova do persa bravo,
Não me achava um escravo. (...).

7.

Só choraremos belos dias absortos?
Só corar? Nossos pais iam à guerra.
Terra! Um resto de espartano morto
Do teu seio desenterra!

Dos trezentos dá só três,
Pra fazer as Termópilas da vez. (...).

15.

Com vinho Sâmio enche a taça!
Dançam à sombra as virgens nossas.
Seus negros olhos luzem graça,
Mas vendo cada reluzente moça,
Os meus com lágrimas de lava lavo,
Que o seio amamentará escravos.

Mas antes dos preparativos para a revolução, como por milagre, assim que ele chegou, Teresa recobrou a saúde, e em seguida celebrariam seu aniversário de 32 anos e curtiriam outro Carnaval em Ravena, onde “fazem bastante amor – e assassinam pouco”, como informaria em carta a Annabella. No entanto, para Shelley era “um lugar miserável: as pessoas são bárbaras e selvagens (...)” (apud MacCarthy, p. 376).

Era a cidade onde Dante tomara seu repouso eterno, como Byron lembraria na digressão que encerra o Canto IV, no qual se narram os últimos e idílicos momentos juntos do casal, até que Lambro chega e expulsa Juan, vendendo-o como escravo, acarretando na morte de sua própria filha, Haidée, grávida: “Passo todo dia ante os ossos de Dante. / Capelinha pura, não taciturna, / guarda seu pó, reverência aqui há ante / a tumba do bardo” (CIV). Também a floresta de pinheiros de Ravena lembrava-lhe a toda hora o *Decameron* de Boccaccio, o episódio de Theodore e Honoria traduzidos para a língua inglesa por Dryden.

CV.

Doce hora do arrebol! Na solitária
Floresta de pinhos, na praia tácita
Com bosque imemorial que demarca a área
De Ravena, aonde fluía a onda adriática,
E onde há a última fortaleza cesárea,
Verde eterno, o estro de Boccaccio e a fantástica
Poesia de Dryden fazem-te a mim cara,
Você e o arrebol, quanto vos amara!

Como em Veneza, a fama de Byron contribuiria posteriormente para o turismo local: hoje há até um “Hotel Byron” em Ravena (MacCarthy, p. 377).

Nessa época, Hobhouse ficaria preso onze semanas em Londres por ter escrito um empolgado libelo defendendo os Whigs radicais, e Byron compôs um pequeno poema satirizando o próprio amigo atrás das grades, inspirado na sonoridade da balada

“Where hae ye been a’day, My boy Tommy O?” que vira “my boy Hobbie O”, opúsculo que abalaria a franca amizade trocada então entre ambos, abalo o qual superariam.

Agora o poeta mudou-se, com macaco, arara, texugo e Allegra, para o segundo andar do Palazzo Guiccioli e os anfitriões habitavam os aposentos inferiores. O conde possuía diversos compromissos sociais, culturais e políticos e sua esposa carecia de um acompanhante para teatros e festas. Ele admirava Byron, imaginava que o poeta estivesse mais interessado em si que em sua esposa, além de se envolver com outra empregada, também Teresa, em um complexo *ménage à quatre* (MacCarthy, p. 378).

Novamente, regozijante de tornar a ser o *servente* de sua função de *cavaliere* nos aposentos alugados pelo próprio conde, Byron reviveria a fidelidade e iria dedicar-se a outra tradução fiel à obra do próximo.

A vítima agora seria Dante. Os versos, retirados do “Inferno”, V, 98-142, tratam da visão do castigo de Francesca e Paolo, condenados a ficarem para sempre unidos sexualmente pelo crime de adultério ocorrido enquanto liam uma novela de cavalaria. O tema é adequado ao caso, a visão é deveras dantesca, o narrador desmaia, “caddi come corpo morto cade”, e é acudido por Virgílio. A tradução, datada de 20 de março de 1820, foi incentivada por e dedicada a Teresa, e intitulada “Francesca of Rimini”.

Em abril de 1820, Byron começaria a primeira de um ciclo de tragédias, *Marino Faliero, Doge of Venice*⁵⁹, que seria publicada um ano depois, sobre a qual escreveria a Murray que não compôs nenhum verso sem ter quebrado algum mandamento. Trata-se de uma tragédia histórica em cinco atos, baseada na conspiração, em 1355, erguida pelo doge veneziano Marino Faliero, 80, contra os governadores corruptos da cidade. O doge, defendendo seus ideais corajosamente, seria decapitado no fim do drama. A peça é repleta de “republicanismo” que “não teria boa recepção” na Inglaterra.

Quase tudo ia bem até que o casal foi pego praticamente *in flagrante* (ironicamente como Juan) e as questões se complicaram: parte do clero de Ravena era a favor do conde, e a família de Teresa tomou o partido de Byron. Conde Ruggero Gamba, pai dela, fez uma petição de decreto de separação para o Papa Pio VII e escreveu ao cardeal de Ravena acusando o conde Guiccioli de “prostituir e desgraçar sua filha” (apud MacCarthy, p. 381). Houve até mesmo um desafio de duelo entre os

⁵⁹ Os quase 3500 pentâmetros brancos dessa tragédia não foram traduzidos para a língua portuguesa. Pires de Almeida relata “trechos” traduzidos por um Juvenal Carramenhos e por Gentil Homem de Almeida Braga, traduções jamais encontradas (Barboza, p. 45-7). A edição original comentada por Peter Cochran encontra-se disponível em: <https://petercochran.files.wordpress.com/2015/03/marino-faliero.pdf>. Acesso em: 11/11/2019.

condes e o Papa concedeu a raríssima separação em 6 de julho de 1820. Quanto à Teresa, voltava à guarda paterna, deixando o poeta morando sozinho no palácio com o ex-marido dela. As suspeitas de Byron que ela “fraternizava” com o “marido opressor” não eram à toa, uma vez que, após sua morte, em 1826, ela e o conde Guiccioli foram vistos “reconciliados temporariamente” (idem). “O amor sempre vence”.

“Eu só queria ser um *cavaliere servente*, não imaginei que viraria um romance à moda inglesa”, dizia a Moore. “La verdad – escribió Byron – es que todas las mujeres anhelan exaltar el aspecto sentimental de la pasión, y conversar (sic) las ilusiones, que son su dominio. Don Juan destruye todas esas ilusiones, y se ríe de ellas, como de tantas otras cosas” (Martineau, p. 239).

O poeta, paulatinamente, se aproximaria da família de Teresa, que residia em Filetto, receberia acolhida e mesmo um lar, formando a partir daí com Pietro (1801 – 1826), então aos 20 anos, irmão dela, recém-bacharel, uma aliança libertária que duraria até os últimos dias de ambos. Em julho e agosto de 1820, adere à sociedade revolucionária clandestina italiana dos Carbonari, contrária ao domínio austríaco na região da Romanha. Em setembro assistiram a um eclipse solar, cuja beleza inspiraria devaneios religiosos. A revolta estourou em Nápoles em julho de 1820 e esperava-se chegar a Romanha.

Às vésperas do Natal, o comandante de polícia de Ravena foi assassinado a tiros, às oito da noite, de modo suspeito, na frente do Palazzo Guiccioli, e Byron fez os primeiros socorros conduzindo o corpo à cama de Fletcher, mas o milico não resistiu. O poeta e um cirurgião que chegara fizeram a autópsia pós-morte. Tais questões estimularam conjecturas existenciais e, num ímpeto memorialístico, adicionou cerca de vinte páginas às suas memórias, que foram vendidas por Moore a Murray, buscando sanar sérios problemas financeiros (transação e venalidade que desagradaram Hobhouse); e ainda deu continuidade, durante 1821, em seu diário cuja escrita abandonara na Suíça.

No Canto V de *Don Juan*, composto entre 16 de outubro e 27 de novembro de 1820, com alterações posteriores, o poeta adicionou alguns versos após a digressão que abre o Canto, contando a respeito desse caso do assassinato do comandante, antes de passar à narrativa do mercado de escravos em Constantinopla e da venda de Juan como escravo sexual à sultana. Note-se como a voz digressiva faz questão de ressaltar, nesses versos, como a vida do poeta retroalimenta seu material poético e como ele lida com os fatos ao invés de se deixar levar pela imaginação. Portanto, se por um lado seus versos e

sua forma satírica retomam o Classicismo anterior de Pope e Dryden, oposta ao Romantismo de Southey e Wordsworth, seu modo de tratar o tema direta e “realisticamente” em *Don Juan*, oposta ao Romantismo “excessivamente imaginativo” de Blake e Keats, prenuncia a passagem do decadentismo de Baudelaire ao primórdio do realismo-naturalismo, Byron sendo considerado, assim, uma figura de transição. Não obstante, como se verá em capítulos subsequentes, o uso sistemático das digressões nessa obra-prima prenuncia a própria modernidade, não sendo outro o motivo, por exemplo, que motivou Augusto de Campos a traduzi-la, ao menos “100 estrofes, 800 versos. Parece muito mas é pouco: apenas 5%” (Campos, p. 14).

XXXIII.

Numa outra noite (foi sexta passada) –
Isto é um fato, e não poética fantasia –
O sobretudo mal havia ajustado, a
Luva e o chapéu à mesa ainda jaziam,
Ouvi um tiro – eram vinte horas tardadas –
E correndo o mais veloz que podia,
Achei estirado na rua o comandante
Militar, sem nem poder estar ofegante.

XXXVII.

E aqueles que o louvavam, aqueles
Apinhando-se à cama com suas faces
Rudes a ver o lodo em comando à vez
Final, mas não primeira, que sangrasse.
E que fim! quem ao imigo de Napoleão fez
Face muito dia até que debandasse,
O principal na investida e no ataque,
Na viela cívica feito um massacre.

Em depressiva letargia o poeta completou 33 anos, “*el mezzo del camin*” da vida, para Dante. Poucas semanas depois depositou Allegra, “tão obstinada quanto uma mula – e só faz o que quer”, em um colégio no convento de San Giovanni Battista, em Bagnacavallo, influenciado, entre outros motivos, pelas notícias da precoce inteligência de sua filha legítima, Ada, além de Teresa ter sido educada em um convento, sem contar seu envolvimento com as milícias. Claire requerera novamente os cuidados da filha, porém Byron, ele mesmo mantendo dieta vegetariana por vários períodos de sua vida, via com cautela o vegetarianismo e ateísmo inexoráveis de Shelley, incluindo alguns filhos que morreram aos cuidados deles (Mary teve cinco crianças e apenas uma sobreviveu) e os boatos de um filho de Claire com Shelley, sendo então Byron inflexível em mandar Allegra ao convento, aonde ela chegou trazendo sua própria cama

e bonecas vestidas com tanto requinte que a esposa do carpinteiro do convento usaria as roupas para vestir suas próprias crianças posteriormente.

Em 13 de janeiro de 1821 havia começado a escrever sua segunda tragédia “histórica” não pretendida para o palco, *Sardanapalus*⁶⁰ (*Sardanápalo*), concluída em maio, sobre o lendário e corajoso último rei da Assíria, cujo nome nessa língua era Assurbanípal (669 – 627 a.C.), que se maquiava e vestia como mulher, bissexual dado aos prazeres, cujo pacifismo, porém, não é visto como dissoluto, mas como expressão “de inteligência sutil e simpatia humana”, sendo um dos poucos reis à época que sabia ler e escrever, e que tomaria um “papel ativo encabeçando suas tropas e, mesmo na defensiva, morreria como um herói” (MacCarthy, p. 397) quando, vendo a derrota iminente, imolou-se pondo fogo em si e em tudo o mais com incenso e com Myrrha, escrava jônica e favorita sua. Vale a pena ver a tela de Delacroix inspirada no tema. No Canto II de *Don Juan*, Byron já havia citado a famosa frase desse curioso rei assírio, “Comer, beber, amar, o que nos resta? / foi o rei Sardanapalo quem disse esta” (CCVII).

O espírito da época era de revoluções, as quais pululavam pelas Américas e por regiões europeias, e os sistemas coloniais caíam em efeito dominó, “América é um modelo de força e liberdade e moderação”, escreveria a Hobhouse. Em 18 de fevereiro de 1821, descrevia o palácio como “cheio de baionetas, fuzis, cartuchos e tudo o mais. Suspeito que me considerem um depósito, a ser sacrificado em caso de acidentes” e acrescentava, filosoficamente, “não importa muito, se a Itália puder ficar livre, quem ou o quê será sacrificado”. A tentativa de rebelião foi um fracasso e, como sugerira Teresa a Byron, os italianos agora deveriam voltar às óperas e macarrões.

Em 10 de julho, Pietro Gamba foi preso e no dia seguinte exilado junto com seu pai, conde Ruggero Gamba. A condessa, ameaçada pelas autoridades a ter de ir para um convento, juntou-se ao seu clã exilado em Florença. Byron havia lhe prometido no começo desse mês não prosseguir com *Don Juan*. Cochran, em sua introdução, relata que ela afirmara ter sido “essa a única obra que Byron compôs com prazer”, daí o pesquisador sugere com ironia que possivelmente encontrou mais prazer na obra que em

⁶⁰ Essa tragédia, com quase 3000 pentâmetros brancos, foi traduzida para o alemão em 1825, para o francês em 1834, grego em 1865, turco em 1934, entre outras traduções. Embora não intencionada para o palco, foi encenada diversas vezes, incluindo em Drury Lane Theatre, em 1834. Para a língua portuguesa uma tradução dessa obra foi feita por Pinheiro Guimarães, publicada em 1852, com os subtítulos “Tragédia de Lord Byron / Adaptada à cena”. A adaptação que ele faz é “encurtar a tragédia” (Barboza, p. 169) e acrescentar “indicações de cena que não constam da peça original” (p. 170), porém “os decassílabos soltos da tradução não desmerecem os do original” (idem). Esse, anotado por Cochran, encontra-se disponível em: <https://petercochran.files.wordpress.com/2015/03/sardanapalus.pdf>. Acesso em: 03/03/2019.

Teresa, tendo ela instado a que ele parasse sua composição. Seja como for, importa mesmo que o poeta já havia sido seduzido por *Don Juan* e voltaria a ele às ocultas.

Demorou-se mais algum tempo em Ravena, titubeante, dividindo o palácio com o conde Guiccioli. Aproveitou para compor seu terceiro e último experimento de tragédia clássica, aspirando a uma “nova espécie de drama inglês” que se passasse no “teatro mental” do leitor (MacCarthy, p. 395; carta a Murray, de 23 de agosto de 1821). A obra é intitulada *The Two Foscari*⁶¹ (*Os dois Foscari*), novamente ambientada em Veneza, peça “simples e austera”, iniciada em 12 de junho e concluída em 9 de julho de 1821. A peça aborda o reinado e a queda de um dos doges mais ricos de Veneza, Francesco Foscari, e seu filho, Jacopo Foscari, que após ser exilado definitivamente do país em uma sentença assinada por seu pai, evolui a óbito. O pai, não suportando presenciar a morte do filho, morre em seguida. Essa peça inspiraria uma tela a Delacroix, e também Verdi a compor a ópera *I due Foscari* (1844), feita para o palco e encenada até hoje.

No início de sua carreira, qualquer proposta de pagamento pelos trabalhos literários era recusada com veemência. A essa altura, o poeta ficou furioso, mas por fim aceitou, quando Murray ofereceu-lhe “apenas” 2710 libras pelo conjunto dos Cantos III, IV e V de *Don Juan*, e pelas obras *Sardanapalus*, *The Two Foscari* e *Cain, A Mystery*, essas três que seriam publicadas em um único volume em 19 de dezembro de 1821.

Uma semana após concluir sua última tragédia histórica, em 16 de julho inicia a composição de *Cain, A Mystery*⁶², concluído em 9 de setembro, “drama sobre um tema metafísico, algo no estilo de *Manfred*”, que trata da história bíblica do assassinato de Abel por Caim, pela ótica desse, sua descoberta da morte (com a qual arcará pelo pecado de Adão e Eva) por intermédio de Lúcifer, cujo caráter na peça foi forjado à

⁶¹ Essa tragédia, composta por praticamente 2000 pentâmetros iâmbicos brancos, não possui tradução para a língua portuguesa, embora Pires de Almeida atribua tradução de fragmentos por A. C. Soído, jamais achados (Barboza, p. 47). A edição anotada por Peter Cochran encontra-se disponível em: <https://petercochran.files.wordpress.com/2015/03/the-two-foscari1.pdf>. Acesso em: 03/03/2019.

⁶² A única tradução desse drama byroniano para a língua portuguesa foi feita por Antônio Franco da Costa Meireles, 1870, que traduziu “em prosa agradável e quase poética” a obra composta em pentâmetros brancos, a quem Barboza considera um “homem religioso” e que, como “dilacerado tradutor”, viu-se “irremediavelmente colocado entre a sua admiração por Byron e o medo de, com as suas versões, tornar-se o responsável pela perdição de seus leitores” (1975, p. 229). Curiosamente, até meados de abril de 2019 encontra-se em aberto uma campanha virtual de arrecadação de fundos para a reedição da tradução de *Caim* de Costa Meireles, realizada pela editora Clepsidra que, como dito, relançou em 2018 a tradução de *Manfredo* feita pelo mesmo tradutor. Os participantes ganharão também camisetas e marcadores de página com a imagem de Byron. A título de curiosidade, a quem possa interessar, a tradução para o francês de *Cain*, juntamente de *The Two Foscari*, *The Island* e *The Vision of Judgement*, feitas em prosa por Paulin Paris, publicadas em 1831, acham-se em: <http://www.gutenberg.org/files/28828/28828-h/28828-h.htm>. Acesso em: 21/03/2019.

semelhança de Satan no *Paradise Lost*, de John Milton, e posteriormente sua condenação de vagar pela Terra sem repouso e sem ser morto, dando origem à lenda de Caim ter sido o primeiro vampiro, interpretando a imagem do anjo do Senhor de que a terra “bebeu o sangue” de Abel. Obviamente, a peça foi taxada de blasfema. Shelley, porém, em carta de abril de 1822, chamou o drama de “apocalíptico; uma revelação nunca antes comunicada aos homens”. Um admirador dos dramas byronianos desde *Manfred* era Goethe. Scott dizia que Byron pôs à prova Milton em seu próprio terreno.

Enquanto compunha esse drama metafísico, os Cantos III, IV e V de *Don Juan* foram publicados em conjunto no dia 8 de agosto de 1821. Alguém afirmaria que o lançamento causou tumulto em Londres, embora versões controversas dissessem mal ter havido alvoroço. Certo foi apenas que Murray precisou fazer edições mais baratas para combater a intensa pirataria, interessando assim as camadas sociais menos privilegiadas.

Apenas dois dias antes da publicação em Londres, Shelley chegou em Ravena, dia 6, para tratar sobre Allegra e falar sobre Keats (falecido algumas semanas antes em Roma por conta, diziam, de uma crítica na *Quarterly Review*), encontrando, entretanto, Byron alterado, “ele está se tornando o que deveria ser, uma pessoa virtuosa”. Shelley contou-lhe das vantagens de Pisa, onde estivera residindo, e Byron solicitou-lhe procurar ali alguma “casa grande e magnífica” para ele. Então declamaria a Shelley o Canto V de *Don Juan*, o disfarce de Juan travestido em Juanna para sua inserção no harém do sultão sem levantar suspeita, sua recusa em amar a sultana Gulbeyaz até a chegada do sultão, que o nota, mas deixa passar, e aí as centenas de mulheres do harém se alvoroçando por conta dessa “*giaour*”. Em seguida, Shelley reafirmaria a Mary sua admiração pelo poema: “Eu o coloco não acima, mas muito acima dos poetas do tempo: cada palavra tem a estampa da imortalidade (...). Pode ser vaidade, mas acho que vejo o traço dos meus determinados incentivos para que ele criasse algo totalmente novo” (apud MacCarthy, p. 399) (o “incentivo” está em carta de Shelley a Byron, 16 de julho de 1821; a citação traduzida acima está em carta a Mary, 10 de agosto de 1821).

CX.

Qualquer coisa imperial ou imperiosa um
Grilhão põe em tudo dela; isto é, grilhão
Era posto por sobre teu pescoço.
E o êxtase pareceria dor então,
Quando há algum despotismo à vista. Nossa
Alma ao menos é livre, e é em vão
Fazer que contra ela a carne se entregue;
O espírito no fim seu curso segue.

CXL.

Pensou em esfaquear-se, mas a adaga traz
Próxima à mão, que torna este ato inapto,
Pouco estofo há em corpetes orientais,
Pra que um punhal fure forte de fato.
Pensou em matar Juan, mas, pobre rapaz,
Porquanto merecesse por ser chato,
Decapitá-lo não era o melhor jeito
Pra que ela alcançasse o alvo – seu peito.

Em carta a Murray, de 23 de agosto de 1821, Byron confessa: “quase tudo em *Don Juan* é vida real, seja a minha ou de pessoas que conheci”.

Em meio à agitação geral do empacotamento às vésperas de outra mudança, dessa vez para Pisa, Byron comporia algumas obras relativamente aleatórias, que seriam enviadas a John Murray; no entanto, não seria mais ele quem as publicaria.

Enquanto escrevia o drama *Cain*, retomou um assunto que já satirizara na digressão que encerra o quarto Canto de *Don Juan*, nas estrofes CVIII-CXII, a respeito da sociedade de mulheres intelectuais na Inglaterra da época, chamadas ironicamente de *Blue Society*, por conta das meias azuis de uma das integrantes. Curiosamente, esse seria o primeiro trecho deveras satírico traduzido em verso de *Don Juan* para a língua portuguesa, por Péricles da Silva Ramos, em 1989. Assim, durante os primeiros dias de agosto de 1821, Byron escreveu *The Blues*⁶³, publicado apenas no número 3 de *The Liberal*, em abril de 1823, poema dramático escrito em duas églogas com o qual o autor aspirava angariar novos inimigos e acirrar a inimizade com antigos desafetos de sua própria literatura.

Em 16 de setembro, Byron comporia outra sátira, *The Irish Avatar or Messiah*⁶⁴, com 128 versos tetrâmetros anapestos em quadras de rimas alternadas, invectivando o rei Jorge IV, recentemente empossado, cuja esposa, rainha Carolina, envolvida em indiscreto processo de adultério, falecera em 14 de agosto e cujo cortejo fúnebre seguiu sob grande comoção popular em Londres. Enquanto isso acontecia, o rei estava na Irlanda, celebrando sua presença com fastuosos banquetes e bailes. O poema foi enviado a Moore, impresso aqui, acolá, mas não publicado oficialmente durante a vida do autor.

⁶³ Essa obra, composta em 360 pentâmetros rimados em parêla, como afirma Cochran, “é um dos textos mais negligenciados do poeta”. Sua primeira encenação ocorreu em 2007, supervisionada pelo mesmo pesquisador. Não possui nenhuma tradução para a língua portuguesa. A edição anotada por Cochran encontra-se em: <https://petercochran.files.wordpress.com/2015/03/the-blues.pdf>. Acesso em: 03/03/2019.

⁶⁴ Sem tradução para a língua portuguesa, o original com comentários de Cochran está disponível em: https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/the_irish_avatar.pdf. Acesso em: 03/03/2019.

Na sequência, escrito em partes, porém concluído durante a segunda metade de setembro, e confiado aos correios na carta de 4 de outubro a John Murray o único manuscrito do “poema mais bem acabado” de Byron, como afirma Cochran, *The Vision of Judgement*⁶⁵, parodia a obra homônima de Robert Southey em louvor ao falecido rei Jorge III. Publicado por John Hunt no primeiro número de *The Liberal*, em 15 de outubro de 1822, o poema, assinado pelo pseudônimo de Quevedo Redivivus, conta com um prefácio que detalha o ódio por Southey e é considerado uma das obras-primas da maturidade de Byron, contendo 106 oitavas-rimas, a mesma estrofe utilizada em *Don Juan*, no qual Southey é igualmente vituperado com frequência.

Enquanto outubro era um dilúvio, não o deixando partir para juntar-se à Teresa e aos Shelley, Byron aproveitou o tempo ocioso para escrever outro drama bíblico e metafísico, inspirado no *Gênesis*, 6, 2, “viram os filhos de Deus que as filhas dos homens eram formosas; e tomaram para si as mulheres” e no evangelho apócrifo de Enoque. Composto durante os dias 9 e 23 de outubro de 1821, *Heaven and Earth, A Mystery*⁶⁶, seria publicado em 1º de janeiro de 1823 no segundo número de *The Liberal*, revista editada por John Hunt. O poeta, que encarava seu problema físico na perna como uma predestinação ao mal, como um anjo caído ou a marca de Caim, trata nesse drama a respeito do episódio em que anjos e humanos conviviam e teriam tido relações sexuais, das quais nasceram gigantes, até que o Senhor, descontente com a má índole dos próprios anjos e descendentes, avisa a Noé, personagem da peça, que enviará o Dilúvio.

Pôde ainda dar seguimento, nas duas últimas semanas de outubro, a um diário discursivo e filosófico, *Detached Thoughts*⁶⁷ (*Pensamentos soltos*), em prosa, com mais de cem entradas, nas quais Byron discorre sobre os mais variados assuntos e lembranças, como casos contados em bailes ingleses, ditos de amigos, reflexões sobre suas experiências, as línguas que aprendeu de modo autodidata, a melancolia etc. Outro

⁶⁵ Nem Pires de Almeida menciona boatos da tradução dessa obra-prima para a língua portuguesa. Foi traduzida para o alemão em 1839, chinês em 1980, japonês em 1984 (junto com *Beppo*). A edição anotada por Cochran: https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/the_vision_of_judgement.pdf. Acesso a essa obra que trabalha também a tradição apocalíptica em: 03/03/2019.

⁶⁶ Esse drama foi traduzido para várias línguas, como o francês em 1824, por Amedée Pichot, alemão em 1825, grego em 1892 etc. Para a língua portuguesa, Barboza aponta apenas a tradução de Antônio Franco da Costa Meireles, de 1870, feita em “prosa cristã”, “com medo de, com as suas versões, tornar-se o responsável pela perda de seus leitores” (p. 229). A edição anotada por Cochran pode ser obtida em: <https://petercochran.files.wordpress.com/2015/03/heaven-and-earth.pdf>. Acesso em: 03/03/2019.

⁶⁷ Sem nem boatos de tradução para a língua portuguesa, a edição original que estava sendo preparada por Cochran pode ser vista em: https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/detached_thoughts.pdf. Acesso em: 06/03/2019.

texto prosaico desenvolvido no período foi sua obra epistolar⁶⁸, em carta a John Murray, por exemplo, denotando o tédio desses dias, solicita uma edição de *Anatomy of Melancholy* de Robert Burton, obra que, como *Tristram Shandy* de Laurence Sterne (que Byron menciona em carta a Samuel Rogers, de 21 de outubro de 1821), pertence ao mesmo gênero de *Don Juan*, a sátira menipeia.

Partiu enfim para Pisa, em 29 de outubro de 1821, deixando para trás uma garça que só podia comer peixe, dois macacos velhos e Allegrina que, ao que tudo indica, jamais visitou no convento. A caminho de Bolonha, na estrada de Ímola, inesperadamente topa com o velho amigo duque de Clare, de quem parecia nunca ter se separado, encontro de cinco minutos tão deleitoso a ambos que planejaram reunir-se novamente na primavera vindoura.

Tanto passou desde
Que nós partimos; os curtos cinco anos –
Tanto disseram! Seus cachos ficaram
Grisalhos; mal lembram o jovem que
Nadou de Sesto a Abidos. Mas sua voz
Ainda é doce; ainda em seu olho luze
A ideia igual a um raio, nem para no caminho
Em busca de palavras. Noite adentro
Conversamos (...) e quando a Aurora se ergueu,
Nós subimos no rude Apenino.

Outro fantasma do passado aparecido durante o périplo da mudança foi Samuel Rogers, que publicou os versos acima em sua obra *Italy* (1834). Os poetas fizeram uma parada no cemitério de Certosa para rever um velho conhecido sacristão colecionador de crânios, que cobiçou o de Rogers, e separaram-se em Florença.

Em seguida Byron alcança a cidade de Pisa e sua torre torta, onde alugara o Palazzo Lanfranchi, próximo ao Arno, por recomendação dos Shelley, que viviam ao lado. Os Gamba também residiam perto. Ali Shelley lhe apresentou seu novo amigo, Edward Williams, jovem oficial recém-chegado da Índia, que descreve Byron em seu diário, “longe de ser (como geralmente se supõe) coberto de melancolia e depressão, ele é todo solar e bom-humor” (apud MacCarthy, p. 407). Também vivia ali John Taaffe, tradutor de Dante, e Thomas Medwin, primo de Shelley, que escreveria uma biografia desse e também memórias de conversas com Byron. Todos jogavam bilhar e liam

⁶⁸ As cartas de 1821, um trecho de diário dos dois primeiros meses desse ano e outros poemas esparsos, encontram-se disponíveis em: <https://petercochran.files.wordpress.com/2009/02/13-ravenna-18216.pdf>. Acesso em: 07/03/2019.

poesia alegremente. Até Mary Shelley e Teresa tornaram-se próximas. Com o ano de 1822, chegou também para o clube o alto e aventureiro Edward Trelawny, “o próprio Corsário”, “a prova viva do efeito Byron” (MacCarthy, p. 410).

Como eram todos aficionados pelo mar, comissionaram a construção de um veleiro para Shelley, Williams e Trelawny, e uma escuna luxuosa para Byron, a princípio planejada chamar-se *Countess Guiccioli*, mas enfim batizada de *Bolívar*. Medwin fazia entrevistas com um Byron ciente que elas seriam publicadas após sua morte, como foram, *Conversations of Lord Byron at Pisa*, que estimulariam Moore, em contraposição, a fazer sua própria e mais acurada versão da biografia do poeta. Pouco após completar 34 anos recebe a notícia que sua sogra inglesa, Lady Noel, morrera, passando a assinar desde então Lord Noel Byron, NB, como Napoleão.

Nesse ínterim, mantendo a promessa de não prosseguir com *Don Juan*, Byron conclui outra peça em cinco atos que havia iniciado em 1815, *Werner, or The Inheritance*⁶⁹ (*Werner, ou A Herança*), composta entre 18 de dezembro de 1821 e 20 de janeiro de 1822, ambientada em Praga, dedicada a Goethe, a última obra do autor publicada por Murray, em 23 de novembro de 1822, a respeito de um pai, Werner, e sua insegurança masculina perante o filho, Ulric, homem de ação, todos à espera de uma herança. O caráter de Josephine, amada de Werner, foi inspirado em Teresa. A obra recebeu diversas críticas, como o autor estar perdendo a fluência em língua inglesa após tanto tempo no exterior, ou sobre a problemática unidade temporal do drama.

Embora o inverno pisano fosse “mais claro que a canícula inglesa”, como dizia, houve uma virada na maré e chegavam-lhe más notícias da recepção de *Cain*, que ergueu o clero londrino contra ele, lembrando sodomia e incesto para acrescentar blasfêmia, mais o contra-ataque de Southey a *Vision of Judgement* no *Courier*, fatores que cooperaram para as tensões com Murray tornarem-se insuperáveis a ponto de Byron procurar outro editor. Mas era só o começo.

No dia 24 de março de 1822, em uma das costumeiras cavalgadas ao campo para praticarem tiro, houve o que atualmente se diria uma briga de trânsito, porém a cavalo, quando um soldado a todo galope jogou o cavalo de Taaffe contra o de Byron, seguindo-se uma perseguição e Pietro Gamba chegando a desferir uma chicotada no soldado Masi, chamando-o de “ignorante”, enquanto Masi pedia para prender os

⁶⁹ Traduzida para o alemão em 1823, para o russo em 1829, para o francês em 1844, para o grego em 1974, nenhuma tradução foi encontrada para a língua portuguesa dessa obra. Embora não signifique muito, essa foi a peça mais encenada do autor no século XIX. A edição comentada por Cochran acha-se disponível em: <https://petercochran.files.wordpress.com/2015/03/werner.pdf>. Acesso em: 31/03/2019.

“maledetti inglesi”. Houve violência, Shelley perdeu a consciência após um golpe, outro recebeu golpes de espada, Byron voltou ao palácio para buscar armas, o soldado passou ali perto, Teresa desmaiou, Mary Shelley assistiu a cena filosoficamente, e Tita interceptou Masi com dois sabres, no que Byron ordenou deixá-lo ir, porém outro servente da casa, Papi, sem que o poeta soubesse, golpeou Masi que chegou ao hospital ferido gravemente. Os rumores eram de que Byron liderara uma insurreição e o soldado ferira-lhe de morte. Masi foi tratado no melhor hospital, pago pelo lorde, e sobreviveu. Papi foi demitido. Tita ficou preso até abril, quando foi condenado ao exílio.

Em 9 de abril, Claire escreveu para Mary dizendo pressentir que Allegra estaria doente. Em 17 de abril, chegou a Byron, que aguardava visita de Samuel Rogers, a mensagem de que Allegra pegou febre tifoide, se reestabelecera, porém tivera uma recaída. Dia 19 falaram sobre sangrá-la, procedimento médico comum à época, porém sentiam melhoras. Dia 22, chega a notícia da morte de Allegra no convento. Teresa fica encarregada de comunicar a Byron, cujo golpe deixou-o inerte por uma hora. Mary Shelley viu-o “sentir amargamente a perda – e remorso” (apud MacCarthy, p. 419).

O corpo da pequena foi enviado para John Murray, na encomenda mais bizarra já recebida de seu autor mais rentável, para que fosse enterrado na igreja de Harrow. No entanto, sendo ilegítima, apenas pôde repousar em um anexo, sem nome ou epitáfio. Na mesma carta⁷⁰ que Byron anuncia a partida do navio, não sabe qual, levando o corpo, também afirma que “Goethe e os alemães apreciam muito *Don Juan*” (26 de maio).

Uma lembrança de Allegra surgiria no Canto X de *Don Juan* na figura de Leila, a garota órfã turca que Juan salvou em meio à matança de Ismail e adotou. Para tanto, Teresa retirou seu banimento da obra por instância de Mary Shelley, que também via a obra como “não só acima, mas muito acima dos poetas da época” (apud MacCarthy, p. 421). Ele ainda prometeu à Teresa que *Juan* seria um exemplo de moral. “Há uma nova energia maravilhosa nos Cantos que Byron estava escrevendo durante primavera e verão de 1822: (...) as aventuras de Juan disfarçado de mulher no harém, o episódio da tomada da fortaleza turca de Ismail” (idem).

Em junho de 1822, o velho amigo duque de Clare pagou-lhe a visita. Ao se despedirem, Teresa notou lágrimas nos olhos de Byron, como se soubesse que seria o último encontro entre ambos. Em 18 de junho a escuna *Bolívar* chegou ao porto de Livorno, cidade também na Toscana, algumas milhas a sudoeste de Pisa, onde os Byron

⁷⁰ O volume de cartas de 1822, de Pisa, anotado e comentado por Peter Cochran, encontra-se disponível em: <https://petercochran.files.wordpress.com/2009/02/14-pisa-1821-18225.pdf>. Acesso em: 03/03/2019.

foram passar o abafado verão daquele ano com “avalanches de sorvetes” (p. 422). As autoridades toscanas, porém, receando que o poeta fosse desembarcar políticos incendiários, restringiu a circulação do barco ao extremo. No fim de junho, Pietro trouxe novas: após o caso Masi, os Gamba foram expulsos da Toscana. Leigh Hunt, que publicaria *The Liberal*, chegou a Livorno no mesmo dia em que Papi, em um acesso de fúria, ameaçou o pessoal com uma faca, cortando o rosto de Pietro. O mais espantoso a Hunt, com tudo isso, foi a gordura de Byron. Papi foi demitido, chorou e ofereceu até um beijo ao poeta (p. 425), mas apenas foi readmitido na equipe que viajou à Grécia. Os Gamba tendo sido expulsos, Teresa coabitou alguns dias com Byron em Pisa, e o conde Guiccioli requereu a anulação do divórcio com o Papa. “Todo mundo em desespero e toda coisa em confusão”, escreveu Shelley a Mary em 4 de julho (p. 426).

Shelley, após conduzir Hunt e sua extensa família aos aposentos térreos do palácio Lanfranchi, em Pisa, onde Byron cedeu-lhes moradia, regressou a Livorno com seu novo barco, chamado originalmente *Don Juan*, depois alterado para *Ariel*, porém no casco já se gravara o primeiro nome, que retirariam, mas continuou sendo conhecido como *Don Juan*. No caminho de Livorno a Lerici desaba uma tempestade, os marujos não dão conta de enfrentá-la e a embarcação vai a pique. Uma semana tensa de suspense segue-se em busca dos desaparecidos. Mary parecia um fantasma. No dia 16 de julho, encontram os corpos de Williams e de um jovem marinheiro inglês, Charles Vivian. Dois dias depois o terceiro corpo é encontrado na praia em estado de decomposição tão avançado que Trelawny só pôde reconhecê-lo como Shelley por conta de um livro de poemas de Keats, *Lamia*, que levava no bolso da jaqueta quando ocorreu o acidente. Os corpos foram cremados na praia e Trelawny, fazendo as vezes de pastor pagão, entoou os seguintes termos sacerdotais, “restauro à natureza pelo fogo os elementos que o compunham, terra, água, ar; tudo se altera, mas nada se perde; ele é agora parte daquilo que venerava” (p. 430). O fogo, no entanto, não logrou conflagrar o coração de Shelley, que brilhava em meio às chamas. Esse é um momento-chave do Romantismo.

Enquanto os corpos eram cremados, Byron dava um mergulho em águas profundas, indo até o *Bolívar*. Esses esforços, mesclados às fortes emoções dos últimos tempos, puseram o poeta com febre. Teresa diria que a saúde dele “sofreu um forte abalo aquele dia” (p. 431). A presença de Hunt, esposa e seus seis filhos tumultuosos, um dos quais chamado Percy Bysshe Shelley Leigh Hunt, dificultou a convivência ao extremo. Mas como a morte de Shelley deixou os Hunt desamparados, Byron esforçou-

se para adotar a família de classe média baixa e apoiar os planos da incerta revista *The Liberal*.

Através de toda essa onda catastrófica, Byron, “para ocupar a mente”, avançou na composição de sua obra-prima.

No dia 14 de abril de 1822, iniciou o Canto VI que, após as digressões habituais, narra as andanças de Juan, travestido, pelo harém, seu descanso atribulado em companhia das odaliscas Dudù, Katinka etc, que queriam proteger a recém-chegada de sonhos com “guebres, giaours, gênios, gouls” (VI, XLVIII). Por ciúmes, a sultana pensa em matar Juan e Dudù e o Canto termina anunciando que o próximo tratará de guerras.

No final de junho, Byron havia concluído o Canto VII de *Don Juan*, que abre com digressões filosóficas, “(...) meu conto agora é igual, / mutável e sempre indefinível rima, / uma versificada aurora boreal”, e muda abruptamente das tramas internas do harém para a descrição da fortaleza turca de Ismail, onde o autor insinua estar o harém, e para a descrição do exército russo, liderado por Suvorov, pronto para atacar, quando alguns cossacos veem ao longe um grupo de pessoas, dentre as quais Juan, que vêm fugindo de algures e são incorporadas ao exército russo. Quando a guerra vai estourar, o Canto encerra. Augusto de Campos traduziu algumas estrofes que o iniciam (III; IV):

Acusam-me – a mim – que sou o autor
Deste poema de – sei lá o que mais –
Subestimar ou negar o valor
De virtude e poder – coisas que tais,
E o fazem com excesso de furor.
O que querem de mim essas vestais?
Eu só digo o que Dante disse antes
E Salomão também e até Cervantes;

Machiavel, Swift e Rochefoucauld,
Fenelon e Lutero e Platão,
Tillotson, e ainda Wesley e Rousseau,
Côncios da nossa pobre condição.
A falta não é minha, nem eu sou
Desses que assumem ares de Catão
Ou Diógenes. – Vivemos sem saber
De onde viemos e aonde vamos ter. (p. 51-3).

No fim de julho, após a morte e cremação dos amigos, Byron concluiu o Canto VIII de *Don Juan*, que seria publicado um ano depois, em 15 de julho de 1823, juntamente com os Cantos VI e VII. Após as costumeiras digressões de abertura, o oitavo Canto narra os sucessos de Juan em meio à carnagem da guerra em Ismail, entre

“heróis / perplexos que já tímidos se somam, / no barro gélido o joelho atolando, / derretido em pântano de sangue humano” (LXXIII). Nessa cena desoladora, Juan vê dois cossacos atacando uma garotinha, salva-a e adota-a, sendo a citada lembrança de Allegra ressurgida na presença de Leila em sua obra. Enfim, digressões encerram essa parte: “Como no primeiro Canto prometera, / leitor, cumpri a palavra. Você teve / algo de amor, tempestade, viagem, guerra, / tudo acurado, admitir-se deve, / e épico, se à pura verdade barreira / não há; mentindo menos cá se esteve (...)” (CXXXVIII).

No começo de setembro de 1822, após tremendas vicissitudes, o poeta concluía o Canto IX de *Don Juan*, o qual abre com uma sequência de estrofes satirizando o duque de Wellington, quem vencera Napoleão e ganhara uma baixela de prata do “Rei do Brasil” (VI), e na sequência fala da Morte, que lhe rondara e aos seus recentemente:

E daí Morte ri. Triste alegria,
Mas assim é; e com tal exemplo, por
Que Vida igual contente não seria
Como sua superior num riso pro
Nada que é calcar e gastar todo dia
Igual bolhas num oceano menos amplo
Que o eterno dilúvio que, igual raios, devora
Sóis, mundos como átomos, anos como horas? (IX, XIII).

Então Juan segue viagem a São Petersburgo, sendo recebido afetosamente pela imperatriz da Rússia, Catarina, a Grande, para dar notícia da vitória sobre os turcos, “quem diria, Amor virou Tenente de Artilharia” (XLIV); e ambos apaixonam-se, Juan tornando-se um favorito da czarina, “ah mas que sarro / isso tudo de vestir alma em barro!” (LXXV). O Canto encerra com a constatação da voz digressiva de sentir “a mente um turbilhão, / e a imaginação num moinho rodopiante” e deverá tratar de temas mais brandos doravante, dar um “passeio calmo na alameda amena” (LXXXV).

MacCarthy nota o interesse de Byron no desenvolvimento das ciências, e que “salta do comentário contemporâneo ao futurismo científico quando, seguindo as teorias de Georges Cuvier sobre os ciclos de criação e destruição do mundo, faz uma excursão aos domínios da especulação geofísica” (p. 432), citando as seguintes estrofes:

Mas que vá. Um dia será encontrado
Com outras relíquias de um mundo antigo,
Quando este for, subterrâneo, lançado
À mixórdia, torcido, ruído, e frito,
Torto, assado, às avessas, ou afogado,
Como os mundos anteriores, saídos

Num lance e logo tornados ao caos, o
Superstrato que nos revestirá a todos.

Tal Cuvier diz. Até que outra vez faça-
-se em nova criação, que da ruína erguera-
-se, meio mística, de arcaica raça
De coisas destruídas e em suspense aéreas,
Como as noções que agora entre nós grassam
Dos Titãs, gigantes, uns aí que beiram
Centenas de pés de altura, até milhas,
E mamutes e seus alados crocodilos. (XXXVII, XXXVIII).

Hobhouse encontrou Byron em Pisa, dia 15 de setembro de 1822, empacotando tudo para um novo destino, Gênova. O poeta leu ao amigo, cuja amizade arrefecera, uma série de cruéis epigramas compostos para o suicídio de Castlereagh, ministro do exterior britânico. Separaram-se ambos em poucos dias, e Byron partiu para Gênova.

Ele enfim cortou sua goela! *Ele?* Quem?
Quem do país cortou há um tempo também.⁷¹

Byron e os Gamba alugaram por um ano a Casa Saluzzo, palácio em Albaro, bairro residencial de Gênova. “Agora dedicava-se quase inteiramente a Teresa e a *Don Juan*” (Byron, 2003, p. 36). A ideia era ficar pouco tempo ali, e quiçá migrar às Américas. A vigilância das autoridades crescia a cada passo, “pareciam saber mais dos estados de espírito e movimentos de Byron do que ele próprio” (O’Brien, p. 230). Era um período turbulento, revoluções eclodiam pelo mundo. Somente duas semanas antes, em 7 de setembro de 1822, às margens do Ipiranga, o Brasil se tornara independente de Portugal. Pouco tempo antes também se iniciara o processo de independência da Grécia, muito mais complexo e mortífero, que se estenderia por toda a década, e preocupava e estimulava Lord Byron.

Escrito durante 1822 e jamais concluído, um de seus “últimos e mais estranhos poemas” é *The Deformed Transformed*⁷² (“*O deformado transformado*”) (MacCarthy, p. 435), outro drama inspirado no *Faust* de Goethe, como *Manfred*, a respeito do corcunda Arnold, transformado fantasticamente na figura de Aquiles graças a um tipo semelhante a Mefistófeles, desse modo a própria deformidade adquirindo “seu poder especial”. Obviamente a peça possui conotações autobiográficas (idem).

⁷¹ “So *He* has cut his throat at last! – *He?* *Who?* / The man who cut his country’s long ago” (apud MacCarthy, p. 434).

⁷² Sem tradução para a língua portuguesa, a edição anotada por Cochran encontra-se disponível em: <https://petercochran.files.wordpress.com/2015/03/the-deformed-transformed.pdf>. Acesso em: 13/03/2019.

“Gênova foi, mais que qualquer outro lugar, o local de transformação de Byron” (idem), ele emagreceu, ficou recluso, alterou a personalidade, preocupando-se com a reputação que legaria, apegando-se à ideia de um sentido maior à existência. Porém existem outros fatores em sua decisão de envolver-se com a causa da independência da Grécia, tais quais seus sentimentos de admiração pela cultura grega, berço da filosofia; sua leitura dos clássicos em Harrow, comum a todos os estudantes da época; e a nostalgia e gratidão por suas viagens no verão de 1810. Ademais, o último poema que Shelley publicara fora à causa da liberdade da Grécia, escrito em 1821, *Hellas*, dedicado ao príncipe Alexandros Mavrocordatos, líder de uma das facções em guerra contra os turcos, que passara alguns dias em Pisa com os poetas; e também Pietro Gamba querendo ir onde estivesse tendo alguma revolução.

Durante esses primeiros meses em Gênova, à febre intermitente de Byron se somavam ataques reumáticos e constipação e, enquanto convalescente, amadurecia os planos de investir na causa grega e compunha alguns Cantos mais de *Don Juan*. Os Gamba possuíam seus próprios apartamentos na Casa Saluzzo, Tita fora readmitido como empregado e o bestiário de macacos e aves ampliara-se. Hunt, os seis filhos e a esposa, grávida do sétimo, foram alojados com Mary Shelley em outra mansão cerca de uma milha distante. Byron estava cercado de “dependentes financeiros, literários e emocionais”. Com a publicação do primeiro número de *The Liberal*, John Hunt foi processado pelo ataque ao rei em *The Vision of Judgement* de Byron, quem rompera de vez com seu antigo editor John Murray. Em Gênova, o poeta receberia visitas de antigos conhecidos ingleses, Sir Webster, Lady Hardy etc, também cartas de admiradoras inglesas “você é o sonho brilhante da minha existência” (apud MacCarthy, p. 444).

Em 5 de outubro, Byron concluía o Canto X de *Don Juan*, que escrevera durante alguns dias de setembro. Nas divagações iniciais a voz digressiva ressalta profeticamente que com todas essas invenções do ser humano “em breve sua / máquina a vapor levá-lo-á à lua” (II), o que, de fato, levaria século e meio a acontecer. Curiosamente, uma das primeiras obras escritas que se tem notícia em que se narra a viagem à lua é também uma sátira menipeia, escrita por Luciano de Samósata. “No íterim (...) / Don Juan algo dissipado, temo, ficou” (XXIII). E também pegou um grave resfriado na gélida Rússia, oportunidade que a voz digressiva toma para fazer uma estrofe experimental à guisa de receita médica e misturar expressões latinas inclusive com um vocábulo em tupi-guarani, da planta brasileira que mais interessara aos europeus, a “ipecacuanha”, emético conhecido como antídoto a qualquer veneno:

Eis uma prescrição entre centenas:
“*Sodae-sulphat. ʒvj. ʒfs mannae optim.*
Aq. fervent. f. ʒifs. ʒij. tinct. sennae
Haustus” (E uma sangria para o fim)
“*R Pulv. com. gr. iij. ipecacuanhae*”
(E mais se Juan tivesse dito “sim”).
“*Bolus potassae sulphuret. sumendus,*
Et haustus ter in die capiendus”. (Campos, p. 73).

Então, como essa poção milagrosa não obteve êxito, Juan é enviado em missão diplomática secreta para a Inglaterra, para onde segue levando Leila, a órfã de Ismail.

Assim começa o último episódio, a última aventura do jovem protagonista, em uma espécie de sátira à parábola do filho pródigo, justamente a volta à casa do peregrino que abandonara há tanto tempo a abadia de seus ancestrais e agora, na figura de Juan, retorna pelos mesmos lugares pelos quais passara no caminho de ida. Entretanto, se Childe Harold partira conjecturando graves divagações filosóficas, Don Juan regressa envolto em digressões satíricas e jocosas. Enfim Juan chega a Londres, assusta-se com as taxas altas e sente-se como na “sala de visitas do diabo” (LXXXI).

No dia seguinte, em 6 de outubro de 1822, Byron começou o Canto XI, que concluiria rapidamente, em 17 de outubro. Os Cantos IX, X e XI seriam publicados em 29 de agosto de 1823, por John Hunt.

No undécimo Canto, ao alcançar Londres, Juan sofre um assalto, “por tal e tanto e mais é a entrada de / viajantes na poderosa Babilônia” (XXIII). A força de crítica e ironia pode ser vista nesses versos, nos quais relaciona a iluminação a gás da época com a Revolução Francesa: “Os nobres pendurados em fileiras / nas ruas a humanidade iluminaria, / como das mansões do país fazer fogueiras” (XXVII). Em seguida a voz digressiva faz as vezes do autor da obra e relaciona-se a Napoleão quando, apontando suas obras anteriores, diz “Mas Juan foi meu Moscou, e Faliero / meu Leipsic, e Cain meu Mont Saint Jean” (LVI). Nas digressões que encerram o Canto, relembra seus velhos tempos londrinos, e indaga-se “cadê as ladies Frances e Carolines? Divorciadas ou quase. Vós, anais / tão brilhantes, listam fofocas e dancinhas (...)” (LXXX).

No dia 7 de dezembro achava-se já concluído o Canto XII de *Don Juan*, que abre com uma longa digressão laudatória à avareza e trata das peripécias iniciais de Juan em solo inglês buscando alguém digno para criar Leila, e finda com: “E se nem sempre rujo meus trovões, / recorde-se, leitor! do que houve atrás. / Tormentas, raios, guerras e canhões, / do mais terrível do que o homem faz / ao mais sublime” (Campos, p. 77).

Em severa depressão, completou 35 anos, aos 22 de janeiro de 1823, “magro como um esqueleto” e em grande parcimônia, posto estivesse poupando capital para sua assistência à causa grega (MacCarthy, p. 444).

Dinheiro foi de fato o tema principal da obra que ocupou o poeta durante as primeiras semanas de 1823, com uma “sátira complicada (...) que retoma o velho estilo de *English Bards*” (p. 444), intitulada *The Age of Bronze*⁷³ (*A idade do bronze*), subtitulada “*Carmen Seculare*”, tal qual o poema que Horácio compôs para ser recitado em uma celebração secular romana, passando a limpo as questões políticas de seu tempo. A obra, de quase oitocentos versos, encerra com a estratégia comumente utilizada: “se o poema não incomodar” ou “se o poema agradar”, será prosseguido. Foi publicado por John Hunt, em 1º de abril de 1823 e, embora nada comparado a *The Corsair*, foram significativamente vendidas 2000 cópias em uma semana.

Um dia após ver findo o trabalho literário supracitado, em 11 de janeiro de 1823 Byron deu início ao que viria a ser seu último poema longo completo, acabado dia 10 de fevereiro e publicado por John Hunt, em 26 de junho do mesmo ano. Com o título de *The Island*⁷⁴, o poema é uma narrativa romântica ambientada em Tubuai, ilha da polinésia, porém, como nota Cochran em sua introdução, o autor toma os usos e costumes de outra ilha distinta, Tonga. Sem especificar os antecedentes, a narração se inicia em meio a um motim numa embarcação, liderado por Christian, a situação se complica, um personagem com “lábios febris” exclama as mesmas palavras que Byron acordou gritando em sua lua de mel, “I am in Hell! in Hell!”, e o capitão perde o posto e lançam-no ao mar em bote aberto. No Canto seguinte o escocês Torquil e Neuha vivenciam um idílio polinésio, “o poema também mostra sua fascinação com ideias do bom selvagem: o que é natural de fato e o que resulta de doutrinação social?” (MacCarthy, p. 445).

Nesses últimos meses em Gênova, o poeta “estava escrevendo como se pouco tempo lhe restasse” (MacCarthy, p. 445). Durante fevereiro, março e abril, trabalhou nos Cantos ingleses de *Don Juan*, nos quais o herói é “precipitado num turbilhão de bailes e serões caseiros, tiros e caça à raposa (...). Como Byron admitia abertamente,

⁷³ Contando com tradução para o chinês, feita em conjunto por Qiu Congyi e Shao Xunmei, publicada em Xangai em 1980, essa obra não possui tradução para o português. A edição original anotada por Cochran encontra-se disponível em: https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/the_age_of_bronze.pdf. Acesso em: 13/03/2019.

⁷⁴ Traduzido para o alemão em 1827, italiano em 1840 etc, esse poema, com aproximadamente 1500 versos, não possui tradução para o português. A edição original preparada por Cochran encontra-se disponível em: https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/the_island.pdf. Acesso em: 19/09/2019.

todos os personagens são baseados em pessoas que conheceu” (p. 445), além de que, “nesses Cantos moralistas, o poeta “expõe a hipocrisia (...) da vida pública inglesa” (p. 446). Com *Don Juan* ele tanto “se vingava da sociedade que o excluiu” como também representava, de modo ambíguo, “um poema de amor à Inglaterra” (idem).

Entre 12 e 19 de fevereiro de 1823, Byron compôs o Canto XIII de sua obra-prima, cerca de 111 oitavas, que seria publicado em 17 de dezembro do mesmo ano, juntamente com os Cantos XII e XIV, por John Hunt.

O décimo terceiro Canto abre com digressões de praxe e passa a descrever as relações sociais inglesas de Juan, incluindo o casal Amundeville, cuja mansão de campo é a abadia gótica de Newstead, no épico renomeada como abadia Norman. Ali Don Juan será convidado para jantar; ali, como dito, nesses últimos versos que Byron escreveu, Harold retorna de sua peregrinação interior a seu lar, à sua origem, a si mesmo, na *persona* de Don Juan. É relevante, nesse ponto, o domínio do autor sobre a forma estrófica, e a voz digressiva tem como objetivos, através da via irônica, a desconstrução de tabus e a recusa à mistificação idealista que o Romantismo propalava e que o próprio poeta cooperou para criar em sua juventude. Entretanto, como anunciara anteriormente, uma vez tendo esgotado os assuntos “naturais”, agora trataria do sobrenatural, e assim descreve um enigmático som que parte da abadia em ruína produz:

Mas se a lua está a pino, quando este
Vento vem veloz de um ponto do céu,
Lá geme estranho som nada terrestre e
Musical, acento que esmorece o
Arco enorme e cresce e desaparece.
Uns julgam ser o eco distante que deu
O vento noturno à cachoeira
Harmonizado ao coro de parede velha. (LXIII).

Na segunda metade do Canto XIII, após a descrição cuidadosa da abadia, dos aposentos em ruínas e dos reformados, das obras de arte e retratos dos antepassados, começa-se a descrever os convidados dos anfitriões Amundeville para a temporada de inverno em sua mansão de campo, elaborando uma paródia dos romances de cavalaria (como *Orlando Furioso* de Ariosto) com seus comensais em torno da tábua redonda.

O Canto XIV foi composto entre 23 de fevereiro e 4 de março de 1823 e passado a limpo, como a maior parte das obras de Byron desse período, por Mary Shelley, que vivia ao lado do poeta e fazia esse *freelance*, posto passasse por problemas financeiros

após a morte de Shelley. Logo no começo do Canto a voz digressiva expõe sua poética e para que veio:

Mas você se indagará se vem ao caso,
Leitor gentil. Nada, é especulação,
Minha única desculpa é, é como faço.
Veze sim, veze não muito à ocasião
Escrevo o que importa sem atraso.
É narrativa, não é narração,
Base fantástica e vaga para uns
Fatos comuns com lugares-comuns. (VII).

Minha Musa não lida com ficção.
Ela reúne um repertório de fatos,
Com limite, óbvio, e alguma discrição,
Mas canta mais coisas humanas e atos,
E é aí que ela encontra contradição,
Verdade nua não atrai em primeiro contato,
Fosse sua meta só o que é dito glória,
Mais tranquila contaria outra história. (XIII).

No Canto XIV, fora as digressões, que são a maior parte, narra-se os bailes na mansão dos Amundeville, o novo contato entre Juan e a duquesa de Fitz-Fulke, que estava flertando com Lord Augustus Fitz-Plantageneta, e as intrigas decorrentes dessas relações que Lady Adelina busca refrear insinuando que Juan deveria casar-se.

O Canto XV foi composto durante 8 e 25 de março de 1823 e publicado por John Hunt, em 26 de março de 1824, juntamente com o XVI. A voz digressiva prossegue esclarecendo sua poética, enquanto Adelina busca salvar a alma de Juan:

Eu paro sobre um simples promontório à
Infinita variedade de vida
Sem ligar ao que se apelida glória,
E especulo onde lanço o olho, que lida
Com o que serve ou não à minha história
E versifico só sem dura lida,
Proseio exatamente como falo
Com qualquer um a pé ou a cavalo. (XIX).

Entre as pretendentes possíveis para Juan, encontra-se Aurora, a última e misteriosa heroína byroniana, “Juan nada sabia desse caráter, era / nobre, e sem lembrar sua perda Haidée; / cada uma radiante em sua própria esfera (...) / Há entre elas / a diferença entre a flor e a pérola” (LVIII). Na sequência, passa-se à irônica descrição de um luxuoso banquete, esmiuçando prato a prato como a detalhada descrição das naus

gregas na *Ilíada* de Homero. Nesse jantar, Juan senta-se junto a Aurora e podem conversar. O Canto encerra com a voz digressiva discorrendo a respeito de fantasmas.

Em fevereiro de 1823 houve um curioso processo na Inglaterra, que envolveria o poeta indiretamente, quando em 1814 levou Mary Ann, filha de John Hanson, a desposar o Duque de Portsmouth. O duque fora acusado de insanidade, era viciado em funerais, até mesmo simulava funerais caseiros, porém estava sendo cuspidos e chicoteado pela esposa, pelo amante dela e pela cunhada. O casamento, arranjado por Byron, foi anulado. Quando Hobhouse contou ao poeta que uma das teses do duque era que as mulheres se excitavam sexualmente ao serem sangradas com uma “lanceta”, lâmina utilizada na medicina da época para fazer sangrias, Byron respondeu, profeticamente, “nunca fui sangrado em minha vida – a não ser por sanguessugas – que eu acho ruim (“d-d bad pieces”) – mas talvez a tese da lanceta seja melhor – eu vou tentar em alguma grande emergência” (apud MacCarthy, p. 447). Dessa forma o poeta morreria dentro de um ano.

A primavera passou em companhia de mais visitantes ingleses, Henry Fox, filho de Lord Holland, e depois Lord e Lady Blessington, essa, “belíssima” (“the most gorgeous”), aventureira, sagaz e também escritora, o casal acompanhado do jovem e talentoso conde Albert D’Orsay, “Febo Apolo do dandismo”, como descrito por Carlyle. Lady Blessington, em 1834, publicaria em livro as *Conversations of Lord Byron*, sobre seus encontros, passeios e cavalgadas junto ao poeta em Gênova, contribuindo para formar e disseminar a “lenda de Byron”.

Em 5 de abril recebeu a visita de Edward Blaquièrre, “quien, a pesar de su apariencia tranquila de escritor de segundo orden, especialista en países mediterráneos, habría podido ser en su espíritu el mensajero que montaba el blanco corcel de la Muerte, pues hablaba de Grecia” (sic) (Martineau, p. 271). Blaquièrre, oficial naval e político propagandista que fundara o London Greek Committee para estudar as possibilidades de apoio à independência grega, foi decisivo para alistar Byron à causa. De início, como aponta MacCarthy, a Inglaterra não esteve interessada no apoio, porém após o massacre de Quios, onde 25000 pessoas de uma população de 100000 foram mortas pelos turcos otomanos, em 1822, a causa recebeu simpatia inglesa, ao menos dos Whigs.

Blaquièrre trouxe ao poeta o convite formal para se juntar ao comitê, “como você, mais que qualquer ser vivo tem sido instrumental em despertar a simpatia (...)”, porque “Byron was a poet, *the* poet, of liberty” (p. 452). Trelawny diria que como o poeta estava insatisfeito, o convite foi reanimador. Para Lady Blessington, ele

“precisava provar a si mesmo que um poeta poderia ser um soldado” (idem). Três semanas depois, já em Zante, Blaquièrre escreveria para que Byron fosse o quanto antes, porque “a causa está florescendo” e “sua presença aqui operará como um talismã”.

Preparando-se para regressar à terra que tantas alegrias lhe proporcionara outrora, Byron escreveu aqueles que ficariam sendo os versos derradeiros de *Don Juan*, começando o Canto XVI em 29 de março e concluindo-o em 6 de maio de 1823, o qual seria publicado, como dito, em 26 de março de 1824, com o Canto décimo quinto.

O décimo sexto Canto trata do sobrenatural, do fantasma⁷⁵ de um monge vestido de preto que assombrava a abadia de Newstead, transportado na obra para a fictícia abadia Norman. Depois do jantar, Juan retornou ao seu quarto através de longas galerias, e “suspirou; só faltava a lua cheia, / caçamba de suspiros” (XIII; Campos, p. 113), “na alcova gótica onde se alojou / entrava o murmúrio do lago, e inteiro / o mistério que à meia-noite causou” (XV) e aí aparece o fantasma do monge negro, seu olho reluz, em seguida sumindo na neblina. Juan mal pôde dormir, acordou pior no outro dia e todos os convivas notaram algo estranho, porém, como não quis dizer que vira um fantasma, para não ser zombado, acabou passando, ao menos aos anfitriões, por ter tido relação adúltera com a duquesa de Fitz-Fulke. Então Lady Adelina entoava uma peça lírica e grave, a “canção do monge negro”, curiosamente, o primeiro fragmento dessa sátira épica traduzido para a língua portuguesa, que não tem a ironia costumeira:

Atento! Atento ao Monge de Preto!
Que domina ainda a abadia,
Pois herdeiro é por direito
Tanto faz quem lá vivia.
Amundeville manda de dia,
À noite quem manda é o monge.
Nunca um vassalo enfim em brinde em festim
Questionou-o nem de longe. (5).

Portanto, depois de outro jantar, no qual as coisas não saem bem, ademais Juan seguir espantado por conta da aparição fantasmagórica, o dia finda, “igual sempre finda” (CI), e ele segue para seu quarto na expectativa do fantasma. Primeiro ouve um

⁷⁵ A título de curiosidade, Peter Cochran resenhou uma antologia de artigos que afirma tratar do sobrenatural em Byron. Nos últimos parágrafos, comentando o posfácio de Peter Allender a respeito dos biógrafos do poeta, o pesquisador ressalta a “sucessão de acidentes e enfermidades” que acarretara Fiona MacCarthy durante os oito anos de escrita de seu livro, sentindo-se inclusive atormentada “pelo fantasma de Byron” quando trabalhou em Albermarle Street, 50. A resenha encontra-se disponível em: <https://petercochran.files.wordpress.com/2014/10/byrons-ghosts.pdf>. Acesso em: 29/09/2019.

barulho, mas era um gato, daí vem o próprio fantasma, e Juan, tendo passado o susto inicial, resolve tocá-lo, quando descobre então a duquesa Fitz-Fulke disfarçada.

Entre os dias 7 e 8 de maio de 1823, foi iniciado o Canto XVII, Byron escreveu quinze estrofes, sendo que uma foi cancelada, e levou esses manuscritos para a Grécia, pensando em continuá-los em algum momento, o que nunca ocorreu. Essas estrofes, apenas digressivas, foram publicadas a primeira vez em 1903⁷⁶. Assim ficou incompleta uma das maiores obras-primas da humanidade que, no entanto, não se sabe se teria final, posto o poeta tencionasse até mesmo reabrir e dar novos Cantos a *Childe Harold*, além de tornar-se mais satírica ainda à arte poética convencional por iniciar no início e não *in medias res*, e não ter fim, subvertendo então a unidade de ação da estrutura épica:

Deixo a coisa em aberto, e tudo o mais.
Chega o café e a manhã, torrada e chá,
Que ninguém canta, e à maioria apraz.
A turma da boa vida, airada, já
Custou-me à lira bamba cordas demais,
Tal meu anfitrião e nossa anfitriã lá.
Hóspedes vêm; Sua Graça é a penúltima; o
Juan, com sua face virginal, é o último. (DJ, XVII, est. XIII).

Como E. H. Coleridge lembra em sua introdução à obra, “*Don Juan* tem merecido grande louvor dos grandes”, e cita Sir Walter Scott (em *Edinburgh Weekly Journal*, de 19 de maio de 1824), que afirmou sobre a obra que seu criador “abarcou todo tópico da vida humana, e tangeu toda corda da divina harpa, da mais leve a mais poderosa (...)”. E também Goethe (*Kunst und Alterthum*, 1821 [ed. Weimar, iii. 197]) que a descreveu como uma “obra de gênio ilimitado” (“a work of boundless genius”).

Portanto, como Byron não deu sequência a sua obra-prima, deixando-o em aberto, como dito, no Canto XVII (embora muitos outros escritores tenham aproveitado a situação e feito continuações, como será visto), encerra-se aqui a composição do original, que é o *corpus* da presente tese, para que possa destarte ser pela primeira vez traduzido na íntegra à língua portuguesa, tradução em verso, reitera-se, em edição anotada e comentada.

* * *

⁷⁶ Na edição organizada por Ernest Hartley Coleridge, publicada por John Murray, disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/18762/18762-h/18762-h.htm>. Acesso em: 29/09/2019. A edição original anotada por Cochran de *Don Juan* acha-se disponível em: <https://petercochran.wordpress.com/byron-2/byrons-works/>. Acesso em: 29/09/2019.

A princípio a intenção de Byron era apenas “reportar o atual estado das coisas” na Grécia (apud MacCarthy, p. 451), não esperava apostar a própria vida; antes da partida escrevera até mesmo a Stendhal e Goethe avisando que se retornasse vivo visitaria a ambos, na França e na Alemanha respectivamente. Porém o poeta já se enxergava no papel de líder, dando instruções e pedindo equipamentos e remédios. Difícil foi deixar Teresa. Pietro deu-lhe a notícia; por mais dolorosa que fosse, ela sabia que só ser poeta não lhe bastava, ele precisava da ação. Não obstante, quando ele quis incluí-la em seu testamento, ela ficou histérica. Então começaram os preparativos da partida, a venda de móveis, livros, tudo em prol da causa grega. Os Blessington deixaram Gênova em 2 de junho, “o último adeus ao estimulante mundo cosmopolita” (p. 455). Após a publicação da tradução do *Morgante* de Pulci em *The Liberal*, nº 3, Hunt e Byron acharam melhor encerrar o periódico. Mary Shelley sentia-se abandonada.

Na fatídica sexta-feira 13 de julho de 1823, entraram no *Hercules*, o brigue “que se movia como uma banheira”, Byron, Trelawny, Pietro Gamba, o jovem médico Francesco Bruno, Fletcher, Tita, Papi e outros. O jornal *The Times* noticiou que levavam equipamentos equivalentes a 15000 homens, “isso mostra quão descontroladamente a lenda de Byron se propalava” (p. 458). No entanto, não havendo vento, somente puderam zarpar dia 15, quando enfrentaram uma tempestade tão forte que os obrigou a retornar a Gênova. Passaram consertando o navio todo o dia 16, quando Byron e Pietro fizeram um melancólico passeio a Casa Saluzzo vazia e o poeta perguntou-se “onde estaremos daqui um ano?” – e zarparam à noite.

Em 3 de agosto de 1823 o *Hercules* alcançou Argostoli, em Cefalônia, outrora dominada pelos venezianos, que imprimiram sua arquitetura no local, depois franceses, turcos, e então sob protetorado britânico, onde ficariam até o final de dezembro. Quando o poeta falava da possibilidade de morrer na Grécia, gostaria que “fosse em ação”, porque seria um “bom fim” para uma “very *triste* existence” (apud MacCarthy, p. 463).

Em Cefalônia encontrava-se o renomado Coronel Charles James Napier, futuro conquistador do Síndes, favorável à causa grega. Byron e Napier eram ali “homens de pragmatismo” (p. 466), não românticos helenistas. Logo o poeta se viu disputado pelas facções revolucionárias gregas que, embora divididas, uniam-se no pedido de verba e, conquanto evitasse os inúmeros ingleses presentes na ilha, atendeu a um jantar junto ao regimento do rei, no qual discursou, embora há muito desacostumado a falar sua língua materna em público, e recebeu um brinde “à sua saúde”, algo que o tempo provaria ser

irônico. Também financiou um grupo de mercenários suliotas para sua guarda pessoal e participou de reuniões evangélicas que um James Kennedy promovia para converter os soldados cétricos à sua religião, e acrescentava, redimido, “tenho fama de ovelha negra; depois de tudo, não tão negra como o mundo crê” (apud MacCarthy, p. 469).

Em meados de agosto, em companhia de Pietro, Trelawny etc, realizou uma expedição de alguns dias a Ítaca, a lendária ilha de Ulisses, onde foi reconhecido por um pastor que o vira em Janina, em 1809. Ali fizera doações à caridade dos refugiados de guerra e socorreu algumas famílias, dentre elas os Kalandritsanos, cujo belo filho de quinze anos, Loukhas, rebatizado por Byron como Lukas, tornou-se seu último pajem.

De regresso a Cefalônia, a pernoitar no monastério de Theotokos Agrilion, o poeta cederia a um ataque de nervos, ficara furioso e se embarricara atrás de mesas e cadeiras com Fletcher, pedindo para socorrerem-no dos monges “malucos” que o haviam recebido, dizendo estar no inferno. Só se tranquilizou após as pílulas que lhe deram, acordando calmo no dia seguinte e entoando cantigas populares.

Os suliotas da guarda pessoal de Byron começavam a causar problemas e extorquir-lhe quanto dinheiro podiam. Não obstante, o poeta mantinha grandes esperanças em seu líder, Markos Botsaris, quem lhe escreveu animadoramente em 18 de agosto e morreu em combate como herói três dias depois. A morte de Botsaris e o exílio de Mavrocordatos deixaram-no indeciso a respeito de qual facção se juntar. Como nota MacCarthy, caso Botsaris não morresse tão repentinamente a história do próprio Byron poderia ter sido outra (p. 475). No começo de setembro até mesmo o grupo de Byron se cindiu, alguns, como Trelawny, indo tomar ação no Peloponeso, onde Odysseus lutava.

Byron, cortejado pelas facções, ciente da frieza e paciência necessárias para agir sensatamente em tal questão diplomática, mudou-se para Metaxata e iniciou outro diário. Mesmo nesse lugar remoto recebia visitas constantes, como do futuro historiador George Finlay, helenista atraído ali por influência da poesia de Byron, bem como do Coronel Leicester Stanhope e do Dr. Julius Millingen, enviados do comitê londrino. As acomodações eram austeras, os livros pelo chão, só Byron tinha um quarto individual.

À época dos terremotos em Cefalônia, outubro, tão violentos que as pessoas pulavam das janelas das casas, o poeta possuía apenas dois temores, engordar ou enlouquecer, e os remédios que tomava para evitar o primeiro não harmonizavam com a bebida alcoólica excessiva contra o segundo, obtendo resultados equívocos e colaterais.

Em novembro contribuiu com cerca de 4000 libras para a reativação de uma frota parada a leste do Peloponeso. Mavrocordatos veio junto com ela para Missolonghi,

Stanhope e Millingen chegaram ali em 6 de dezembro e encorajaram Byron a se juntar também, o qual, embora titubeante, aceitou.

Em 29 de dezembro de 1823, dois barcos partiram de Cefalônia sentido Missolonghi, um com Byron, Fletcher, Lukas, e outro com Pietro, cavalos, buldogue, reservas de dinheiro, correspondências para os líderes gregos etc, seguindo juntos pelas primeiras horas, até se distanciarem, planejando se encontrar no outro dia na Grécia continental. O barco de Byron demoraria seis dias para chegar, passando por Zante para repor reservas de capital e, ao se aproximar da zona de guerra, foi perseguido por uma patrulha turca, mas escapou para o norte, onde foi novamente perseguido e teve de fazer um retorno, quando foi surpreendido por tempestades e salvou-se por pouco do naufrágio próximo aos rochedos. Enquanto isso se passava, o poeta animava Fletcher, como Juan fizera no poema com seu tutor, o licenciado Pedrillo. A embarcação de Gamba, por sua vez, foi capturada e tomada sob custódia pelos turcos, o capitão grego foi ameaçado com execução imediata, quando reconheceu no capitão turco alguém que salvara do naufrágio tempos antes – reconhecimento digno das narrativas orientais byronianas – e após interrogatórios foram liberados em Patras.

Em notas dessa viagem tomadas pelo poeta, há várias alusões ao pajem Lukas, que se fosse pego correria risco de vida e, “menos ainda tolerável para Byron, de violência sexual” (MacCarthy, p. 489). Nos riscos de naufrágio, o poeta salvaria seu pajem a nado, levando-o nas costas. Um dos poucos poemas escritos em Missolonghi trata dessas arriscadas aventuras. Mencionava-se também Thyrsa nalguns momentos.

A chegada de Byron em Missolonghi, aos 5 de janeiro de 1824, foi épica, com salvas de tiros e música, e uma multidão esperançosa aguardando-o no cais, como mostra a monumental obra de Theodoros Bryzakis, *Byron's Arrival at Missolonghi* (1861). Um de seus gratos correspondentes gregos escreveu que “não há lugar no mundo onde seu talento não seja proclamado. Seus brilhantes poemas serão preservados na imortalidade como aqueles de Homero e Virgílio” (apud MacCarthy, p. 491).

A cidade foi construída em uma planície pantanosa, 800 casas dispersas que abrigavam cerca de 3000 pessoas à época, e por vezes recebia um contingente de milhares de soldados. O edifício usado como quartel-general pelos insurretos ficava a alguns metros da lagoa, o poeta alojou-se no segundo andar e o primeiro ficou destinado aos serventes, à guarda de suliotas, armas, cavalos etc. Nuvens de mosquitos disseminavam a peste em infecções de malárias. Byron brincava com as palavras, dizendo perspicuamente que talvez não morresse “martially” (“de modo marcial”, “de

modo militar”) nessa espécie de Veneza em meio ao palude, mas sim “marsh-ally” (trocadilho com a palavra *marsh*, “pântano”, “brejo” e *ally*, “aliado”, “beco”) (p. 492). Como os massacres posteriores demonstrariam, nessa cidade grega a vida “parecia dispensável”. “Não era o lugar para passar o Carnaval”, o poeta informaria em cartas⁷⁷ Teresa.

Para MacCarthy, o real heroísmo de Byron foi pôr-se em um lugar assim, nessas condições, sendo tão irritadiço e constantemente visitado por líderes militares e curiosos, administrando a situação enquanto os horrores de combate lhe batiam à porta.

A essa altura, meados de janeiro de 1824, tendo recebido de Mavrocordatos plenos poderes militares e civis e sido nomeado *Archistrategos*, “estratego”, “general”, planejava uma expedição militar à captura de Lepanto, cidade fortificada à entrada do Golfo de Corinto, onde ocorrera a famosa batalha na qual Miguel de Cervantes perdera os movimentos da mão esquerda, em 1571, batalha curiosamente citada em *Childe Harold* (II, XL).

Byron concordou em financiar um exército privado de cerca de 500 homens, a maioria suliotas, e fazia longas cavalgadas com sua tropa pessoal, a “Byron’s Brigade”, formada por não mais de duzentos mercenários de diversas nacionalidades, que falavam cerca de dez idiomas distintos – como a falange de Falstaff, acrescentava com ironia. Entretanto, impossível unir forças para a investida à fortaleza, os equipamentos que chegavam da Inglaterra, descontando as cornetas e a prensa para um folhetim, não serviam para nada, havia tanta avareza e covardia entre os suliotas que a tropa foi dispensada em fevereiro, ficando apenas a guarda pessoal e, apesar das informações privilegiadas de que Lepanto estava disposta a se render em qualquer momento por estarem lá sem pagamento há meses, a missão foi definitivamente abortada.

No dia 22 de janeiro de 1824, Byron completou seu último aniversário, compondo um poema para a data, “On This Day I Complete My Thirty-Sixth Year”⁷⁸ (“Nesse dia eu completo trinta e seis anos”), no qual se evidenciam as tensões entre vida pública e privada, o tûmulo do soldado preferível aos sentimentos amorosos que a essa altura ressurgiam pelo jovem Lukas.

⁷⁷ O volume de cartas desse período anotado e comentado por Peter Cochran encontra-se disponível em: <https://petercochran.files.wordpress.com/2009/02/16-greece-1823-18248.pdf>. Acesso em: 21/03/2019. O trecho citado foi escrito por Byron no final da carta enviada à Teresa por Pietro dia 24 de fevereiro de 1824.

⁷⁸ Esse poema, traduzido por Péricles da Silva Ramos, e outros parcos escritos de Byron na Grécia, podem ser acessados na edição comentada por Peter Cochran, que se encontra disponível em: https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/writings_from_greece.pdf. Acesso em: 21/03/2019.

Calca essas paixões que renascem
Da humanidade vil; a ti
O riso ou a cara feia igual faz-se
Da Beleza em si.

Viver, se chora a adolescência?
Da morte honrosa o chão
Aí está – ao campo! e lá deixa
Tua respiração.

Busca – e nem precisa tanto,
A tumba de soldado – a ti, melhor coisa,
Aí olha em volta, escolhe um canto
E então repousa.

Aquilo que não queria ver assustou-lhe: Byron envelhecera, não despertava interesse sexual em Lukas, e sua “frustração levou-o a excessos ridículos”, como o leal Gamba admitiria, dando ao pajem grandes quantias em dinheiro, roupas magníficas, um contingente próprio de trinta soldados etc (apud MacCarthy, p. 501).

No dia 1º de fevereiro encetou uma jornada aos arredores de Missolonghi. Pelos locais que passava, seguiam-no uma multidão, mulheres com suas melhores roupas gritavam às janelas, aclamação era geral. Porém na volta ao quartel caiu o dilúvio de praxe, Gamba teve febre, e Lukas igualmente. Byron cedeu sua cama ao pajem e dormiu em um divã turco para não despertar rumores perniciosos.

No dia 15 de fevereiro, o poeta sofreu um colapso, reclamou de uma dor no joelho e, incapaz de andar, foi posto na cama de Stanhope, e os dois jovens médicos foram chamados, Drs. Bruno e Julius Millingen. A última entrada datada em seu diário relata esse episódio, “tive um forte choque convulsivo – epilético – paralítico – ou apoplético (...) muito forte e mais um momento teria extinguido minha mortalidade” (apud MacCarthy, p. 502). O remédio era sangrar, e no dia seguinte oito sanguessugas foram aplicadas à sua testa, uma delas alcançando a artéria temporal, fazendo jorrar sangue. No dia 20 houve uma recorrência do ataque, com vertigens e sensação de entorpecimento. A opinião médica moderna diagnostica um ataque epilético, seguido de anemia ou hipertensão. Chovia torrencialmente, Byron não podia se exercitar e admitia com franqueza ter passado grande aflição emocional nos últimos tempos.

Um violento terremoto abalou Missolonghi no dia 21 do mesmo mês. Essa sucessão de eventos catastróficos foi imortalizada no poema “Love and Death”, no qual, comparado com os versos da efeméride do aniversário, o eu-lírico sente fraquejar a

“renúncia ao seu amor proibido” – “a ti – a ti – mesmo no abraço da morte / meu espírito torna – ah! mais que deveria” (p. 504). Encerrando com a última estrofe:

E muito mais – mas tu não me desejas,
Jamais – nossa vontade o Amor não domina –
Nem te culpo – embora pra mim só seja
Forte – errônea – vãmente – te amar ainda.

Publicado apenas em 1887, o poema acima fora acompanhado de outro que nem título recebeu, com dez versos, dentre os quais “Sou o tolo da paixão (...) / tão forte tua mágica – ou tão fraco eu” (fragmentos traduzidos a primeira vez à língua portuguesa). “O tolo da paixão enfim era o homem que possuía o título de general militar da Grécia ocidental” (p. 505). Tudo indica que houve outros “poemas para Lukas” nos papéis que voltaram para a Inglaterra, talvez mesmo o “último poema que compôs”, como afirma Stanhope, que viu Hobhouse destruí-lo, como as *Memórias*, por “questão de honra”.

Ainda em fevereiro o poeta “adotou” uma garotinha turca, Hatadjé Aga, cuja família havia sido vítima da matança dos turcos que se seguiu à sublevação dos gregos em Missolonghi. Por um tempo ela ocupou o lugar das filhas ausentes dele, fantasiando enviá-la aos cuidados de Teresa ou Annabella, quem não desconsiderou a ideia, porém os acontecimentos seguintes impediram os planos. Nesses dias, vestiram um jovem suliota de mulher para seduzir Fletcher que, quando estava levando o travesti para casa, foi interceptado por outro suliota e sua gangue, dizendo ser o esposo da “virgem”.

Embora ocorressem esporádicas travessuras, o trabalho de Byron ali não era “nenhuma sinecura”, como alegava, e embora relatos posteriores afirmassem que o ataque prostrou-o, em suas cartas parecia ainda se esforçar para superar as dores e seguia “envolvido e animado” (p. 508). A morte de um voluntário sueco por um soldado suliota no arsenal da cidade demonstra quão inflamatória encontrava-se a situação devido ao ânimo exaltado dos batalhões, além da rivalidade entre os líderes gregos que se acirrava graças ao empréstimo de 800.000 libras concedido por intermédio do comitê londrino, assinado em 21 de fevereiro de 1824. Nesse ínterim, planejava-se um encontro conciliatório, em Salona, entre todas as facções gregas buscando unir forças (e repartir o empréstimo), e a presença de Byron como mediador tornara-se quase imprescindível.

Corriam rumores de Byron tornar-se chefe conjunto do governo grego com Mavrocordatos. Como MacCarthy elucida, Hobhouse ficou convencido, nas muitas discussões que tivera com os representantes gregos em Londres que, se Byron vivesse,

teria se tornado líder em 1825. “O prospecto de Byron como Rei da Grécia não é impossível”: em 1825, o governo grego pediu à Inglaterra para tomar a Grécia sob sua proteção, e foi um estrangeiro, Otão, de 17 anos, filho do Rei Luís I da Baviera, que se tornou Rei Othon I da Grécia, quando ela alcançou a independência em 1832 (p. 510).

Porém Byron nunca foi para Salona. Em Missolonghi a chuva não parava, as estradas ficaram intransitáveis de tanto barro, e os procedimentos administrativos e problemas diversos prendiam-lhe ali. Nos primeiros dias de abril seguia ativo, rememorava os tempos de Cambridge e Harrow, de Newstead e Aberdeen.

Foi nesse clima de retrospectiva que Byron sentiu-se impelido, dia 31 de março, a enviar uma carta ao velho amigo duque de Clare, aquele com quem topara ao acaso na Itália, que tentara dissuadi-lo de ir à Grécia, alegando “mas ainda que você vá lembre-se meu caro Byron que nunca te esquecerei”, no que o poeta respondeu-lhe, “espero que você nunca se esqueça que eu sempre o considerei meu amigo mais querido – e o amo como quando éramos garotinhos em Harrow – e se eu não repito isso tanto quanto deveria – é que eu não o quero incomodar com o que sabe tão bem” (apud MacCarthy, p. 512).

Após o ataque em fevereiro, sentia violentas dores de cabeça e o tempo fechado fê-lo claustrofóbico, precisava exercitar-se e saiu para cavalgar no dia 4 e 9 de abril, quando foi pego de novo por aguaceiros que impossibilitaram a volta a cavalo por conta do lamaçal, sendo necessário tomar bote aberto. Já em casa veio o tremor, a febre e dores insuportáveis pelo corpo. No começo da noite lembrou-se da adivinha que sua mãe consultara outrora, quando ainda era garoto, prevendo que Byron deveria precaver-se aos 37 anos.

Os dois médicos recém-formados foram chamados, um italiano, outro inglês de origem alemã, mal conseguiam se compreender, nem havia melhores equipamentos. Nenhuma das versões da história dos dois médicos e de Pietro bate uma com a outra.

Na noite do dia 9 de abril recomendou-se fazer nova sangria, e Byron recusou terminantemente. Para os médicos da época, não para os modernos, esse foi o erro fatal. No dia 10, a febre prosseguiu. No 11, realizou outra longa cavalgada, e no 12 piorou, comendo pouco, irritadiço da insônia. Fizeram-se planos de transportá-lo a Zante, onde havia um médico inglês de renome, porém o tempo chuvoso e o cerco turco a Missolonghi fizeram o traslado de Byron impossível. No 14, queria cavalgar, mas o céu denso o dissuadiu. Começava o delírio. O quartel ficou caótico, uma vez que ninguém tinha autoridade e compreendiam-se minimamente por conta dos idiomas distintos.

No dia 15, Byron insistia em cavalgar. Pelo andar das horas ficou evidente que a situação de sua saúde era gravíssima. Os médicos sentiam o peso da responsabilidade e queriam sangrar de novo, o poeta recusou, teve um ataque de tosse, vômito, aceitou e depois recusou outra vez. Os médicos insistiam, caso contrário se isentariam de responsabilidades, quando Byron aceitou chamando-lhes “açougueiros” (quicá relembresse Pedrillo), aí tiraram um litro. À noite piorou a febre, em seu delírio falava inglês e italiano. Na manhã do dia 17, tomou mais purgativos e tiraram mais alguns mililitros de sangue. Pietro foi vê-lo e abandonou a alcova em prantos, “ele estava muito calmo (...) e falava em tom sepulcral” (apud MacCarthy, p. 516).

Chamaram outros médicos, e não chegaram a qualquer conclusão. Bruno era a favor de sangrar em maior quantidade, julgando que caso contrário evoluiria a óbito em breve, e administrou uma poção antiespasmódica de láudano e éter, árdua de engolir, engendrou-se também um supositório. Na manhã do 18, aceitou tirar mais sangue. Doze sanguessugas extraíram mais um litro.

Byron estava ansioso por uma resposta de Louriotis a Mavrocordatos a respeito do progresso do empréstimo que chegaria aquele dia. Ele abriu a carta e, “achando-a escrita parcialmente em francês e grego, traduziu o francês para o inglês” (p. 517) e sacou o sentido das partes em grego. O empréstimo estava concluído, o capital seria de suma importância para o sucesso da empreitada. Seus esforços não foram em vão.

Ironicamente, o último trabalho de seu gênio literário seria essa tradução técnica.

Missolonghi estava em festa no domingo de Páscoa de 18 de abril. Às três da tarde Byron deu uma volta pelo quarto, escorado em Tita, e pediu-lhe um livro, o qual não ficou registrado. Lá fora a chuva despencava torrencialmente. Os fiéis serventes Fletcher e Tita apinhavam-se em volta do leito de morte. Fletcher não pôde resistir à cena e saiu da alcova, Tita não pôde deixá-lo, pois Byron segurava-lhe a mão fortemente, e disse-lhe, em italiano, “Oh questa è una bella scena” (idem).

No começo da noite o poeta morituro mal reconhecia as pessoas e murmurava palavras desconexas. Às dezoito horas, disse que queria voltar a dormir. Os médicos puseram mais sanguessugas e sangue jorrou pela noite escura. Permaneceu inconsciente por 24 horas (embora, como dito, as versões sejam controversas sobre o tempo exato), respirando com sufoco. Às dezoito horas e pouco do dia seguinte, segunda-feira de Páscoa, 19 de abril, durante uma tempestade de raios e trovões que assolava o exterior

do casarão, Byron calmamente abriu os olhos, e fechou-os de novo. Dessa vez para sempre.

Os médicos em serviço culpavam-se uns aos outros, e todos culpavam um terceiro, Parry, por incentivar Byron a comer carne. Especialistas atuais diagnosticam morte por infecção, talvez não malária, agravada por excesso de sangramento. A autópsia, iniciada com um minuto de silêncio em contemplação àquele que era há somente alguns dias a esperança de uma nação, revelou um corpo de proporções simétricas, o crânio de alguém “muito mais velho” e coração e fígado flácidos (p. 519).

Dentre suas últimas palavras nos dias de delírio mencionou-se Ada e o arrependimento de não ter passado na Inglaterra antes de ir à Grécia. Fletcher ouviu-lhe pronunciar Hobhouse. Gamba ouviu-lhe “Io lascio qualche cosa di caro nel mondo”, “deixo qualquer coisa de querido no mundo”, reconstituindo como uma mensagem final de amor para Teresa, e que, de resto, “estava contente em morrer”. Fletcher também disse a Mary Shelley ter ouvido Claire, mas é provável que ele estivesse se referindo ao duque de Clare. “Lukas” e “Grécia” eram termos constantemente repetidos dentre os balbucios derradeiros. As únicas palavras, exaustas, que todos concordam ter dito, na tarde anterior à sua morte, foi “I must sleep now”, “agora devo dormir”, ou “vou repousar”.

Trelawny chegou a tempo de ver o cadáver de mais um grande poeta romântico, descrevendo a casa “tão silente quanto um cemitério”, só Fletcher dentro, que o levou, sem dizer palavra, à sala com apenas um caixão, descobrindo a mortalha e “lá estava o corpo do Peregrino – mais belo ainda na morte que em vida” (apud MacCarthy, p. 521).

* * *

“Eletrizante” foi a expressão utilizada pelo Príncipe Mavrocordatos ao descrever a chegada de Byron na Grécia. Imagem idêntica foi usada pelo historiador George Finlay descrevendo o efeito de sua morte: “sentiu-se um choque elétrico”, “as pessoas reagiram como a uma perda pessoal” (p. 525). Cancelaram-se as celebrações de Páscoa e declarou-se luto oficial na cidade por vinte e um dias, com orações ao poeta em todas as igrejas. Trinta e sete salvas de tiros foram disparadas e a multidão multilíngue de Missolonghi seguiu o cortejo fúnebre de seu finado herói. Era só o começo da comoção.

Uma oração foi empreendida por Spyridon Tricoupis, liderança na próxima fase da batalha pela independência grega. E agora, o que fazer com os restos? Na autópsia os órgãos foram separados do corpo e durante o velório havia apenas o coração em uma urna. De fato, os gregos gostariam de ter ficado com o coração e enterrado o corpo em sua terra, porém apenas partes do corpo foram deixadas ali, pulmão e laringe, porque Byron usara “seu alento e voz pela Grécia”, como romanceavam (p. 527).

““Não deixem que meu corpo seja retalhado ou enviado para a Inglaterra – deixem que meus ossos mofem aqui”, duas instruções de Byron que foram ignoradas. Exatamente como o poeta Orfeu teve o corpo retalhado por mulheres enfurecidas pela fidelidade de seu amor por Eurídice, o corpo de Byron foi retalhado” (O’Brien, p. 260).

Se Byron fora controverso em vida, ora morto prosseguiria assim, porquanto após diversas discussões decidira-se trasladar seus restos mortais à Inglaterra, voltando no navio *Florida*, que acabara de chegar em Zante levando parte do empréstimo concedido pelo Comitê londrino. Novamente, a multidão se aglomerava à costa para prantear a despedida daquele que dera a vida pela causa da liberdade, como diziam os jornais da Grécia ocidental e ilhas jônicas, publicados em grego e italiano. Após outra tempestade, o corpo alcançou Zante, e o *Florida* partiu para a Inglaterra, em 25 de maio de 1824, levando o caixão dentro de um compartimento maior com líquidos protetores, quatro urnas com coração, cérebro e parte dos intestinos, além dos cachorros e baús com livros, armas, roupas, papéis, correspondências etc. Viajavam também Fletcher, Tita e outros. Entretanto, embora alguns estrangeiros voluntários tenham partido da Grécia, muitos mais se destinariam para lá após a morte do poeta.

Em 14 de maio de 1824, três semanas depois do óbito, a onda de espanto alcançava chão britânico quando *The Times* noticiou a passagem do “mais notável inglês de sua geração” (apud MacCarthy, p. 531). Para os próximos, o abalo foi imenso em efeito dominó de Kinnaird passando a Hobhouse daí a Francis Burdett e Augusta. Os restos mortais alcançaram o Tâmesa em 29 de junho, e Hobhouse, que fora o último a apertar as mãos de Byron quando esse deixou a Inglaterra, foi o primeiro a receber o navio que trazia o que lhe restava. Imaginou-se que seria enterrado no local destinado aos poetas em Westminster Abbey, porém foi recusado e seguiu ao jazigo familiar em Hucknall Torkard, Nottinghamshire. Os amigos que puderam ver o corpo não encontraram a mínima similaridade, daí se abrirem brechas às esdrúxulas teorias conspiratórias que Byron não morreu.

Novamente uma multidão se aglomerava para o funeral em Londres, sendo necessário chamar a guarda para manter a ordem, o número de mulheres excessivamente predominante.

No dia 12 de junho iniciou-se a procissão final. No primeiro coche seguiam Hobhouse, George Leigh etc, no terceiro, o trio literário, Moore, Rogers e Campbell. O poeta rural John Clare presenciou o cortejo e impressionou-se ao ver as moças suspirarem o nome de Byron, notando que “a homenagem das pessoas comuns eram o mais garantido testemunho a Byron” (O’Brien, p. 270). Outro escritor, George Borrow, usou o “estranho espetáculo” do funeral em seu romance cigano *Lavengro*. Mary Shelley assistiu a passagem de sua janela em Kentish Town. Pouco após, atravessando as propriedades dos Melbourne em Brocket Hall, Lady Caroline Lamb e o marido passeavam de carruagem e, ao verem o cortejo, William Lamb se aproximou para perguntar quem era – “poderia ter sido uma cena de *Glenarvon*” (MacCarthy, p. 536).

A peregrinação durou três dias até adentrar Nottingham, onde houve outro funeral abarrotado de gente para ver os restos do “controverso lorde local”. “Um jovem recitou um trecho de “Waterloo”: “Cobriu-se a terra, densa, de outra argila / que sua argila cobre, em massa obscura, / corcel, ginete, amigo e inimigo, tudo oscila / e ora no mesmo e rubro enterro se mistura!”” (O’Brien, p. 271).

No dia 16 de julho o carro fúnebre puxado por seis cavalos pretos aproximou-se de Newstead e após cinco horas de procissão lenta alcançou a pequena capela de Hucknall Torkard, onde o caixão foi depositado na modesta cripta de seus ancestrais, em cima do caixão do 5º Byron, o lorde do mal.

Imediatamente se iniciou o processo de censura e expurgação da fama póstuma de Byron. Hobhouse foi atrás dos manuscritos das memórias do poeta, outrora dadas para Moore e vendidas a Murray, para destruí-los, embora não se saiba ao certo qual o teor perigoso, se descrições de indiscretas relações sexuais com inúmeras italianas, se reergueria os rumores de incesto e sodomia, o que seria prejudicial à imagem do próprio amigo, agora figura pública etc. Hobhouse insistia, “queria proteger a reputação do amigo – como se tal coisa ainda fosse possível” (Byron, 2003, p. 41). O certo é que a obra foi ao fogo dia 17 de maio sob risos nervosos de alívio dos presentes: Moore relutante, Henry Luttrell incerto, Murray, Hobhouse e representantes de Augusta e Annabella a favor do fogo, um ato de “vandalismo coletivo” (O’Brien, p. 267). Seja como for, o efeito reverso da incerteza e curiosidade foi ter-lhe aumentado a lenda.

Moore propôs a Murray escrever uma biografia de Byron, levantando suspeitas em Hobhouse, que foi contra, pois não via necessidade de uma, quiçá preocupado com a exposição de sua imagem demasiadamente associada a de Byron, porém entre 1824 e 1828 diversos apanhados biográficos foram publicados, por exemplo, pelo citado Medwin, a respeito das conversas que tivera com Byron em Pisa, e também por outros que conviveram com ele ainda que breves instantes, como Stanhope, Parry, Pietro Gamba (cuja obra *Lord Byron's Last Journey to Greece* foi publicada em 1825 por John Murray, escrita originalmente em italiano e traduzida para o inglês por Hobhouse), Blaquièrre (*Narrative of a Second Visit to Greece, including facts connected with the Last Days of Lord Byron*, também publicada em 1825) sobre seu período na Grécia, e posteriormente ainda por Teresa, que por sua vez faria sua versão para contrabalancear a de Moore, como ela afirma em carta⁷⁹ a John Murray de 4 de outubro de 1832, por Trelawny e, já em 1909, por Richard Edgcumbe, quem escreveria uma versão detalhada da “última fase de Byron” dedicada à filha de Trelawny⁸⁰ etc.

Dessa forma, quando Leigh Hunt publicou sua versão algo relapsa acerca do poeta, Murray julgou melhor Moore compor a sua para contrabalancear aquela. Então Murray dispôs todo o material a seu alcance para Moore, tal qual Teresa, porém nem Augusta nem Annabella cooperaram, e Hobhouse e outros tergiversaram. Enquanto compunha esse trabalho, a filha de Moore, Anastasia, estava morrendo, tendo se tornado coxa de uma perna misteriosa e repentinamente. Apesar disso, *Letters and Journals of Lord Byron with Notices of His Life* de Moore foi publicado em 1830, trabalho notável, “retrato tirado por um amigo poeta” (MacCarthy, p. 542).

Observando esse ímpeto de versões de biografias byronianas pode-se depreender que um legado dele foi deixar todos seus conhecidos vivos comprometidos com a posteridade, vendo-se praticamente obrigado a justificar aos pósteros suas próprias

⁷⁹ As cartas a respeito da morte de Byron e aquelas trocadas pelos conhecidos posteriormente, editadas por Cochran, encontram-se disponíveis em: <https://petercochran.files.wordpress.com/2009/02/17-post-april-18246.pdf>. Acesso em: 29/03/2019.

⁸⁰ *Byron: The Last Phase*, publicado em 1909, traz outra versão detalhada dos últimos dias de Byron, e também trata de questões posteriores diversas, como a amizade entre a filha legítima do poeta Ada Lovelace e Medora, filha de Augusta, para alguns tidas como irmãs por parte de pai. E Ada, que não pôde saber do pai até os 21 anos, depois ficaria fascinada por ele, e também se tornaria algo *byroniana*, envolvendo-se em casos de adultério e, em seu leito de morte, tendo dito algo ao marido que então a abandonou. Outra discussão estabelecida ali versa sobre *Astarte*, polêmico livro que Lord Lovelace compôs a respeito da personagem de *Manfred* e sua associação com a relação incestuosa entre Byron e Augusta. Além disso, apresenta também as versões díspares da morte de Byron descritas por Fletcher e pelos médicos. Essa obra encontra-se disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/41809/41809-h/41809-h.htm>. Acesso em: 27/03/2019.

perspectivas da sucessão dos eventos. A decorrência disso também foi apenas ampliar o mito.

Não tardou, enfim, para o trabalho de Moore tornar-se referência na área, ponto de partida às futuras biografias e base “da lenda de Byron” que chegou aos dias atuais nas mais diversas formas: gótico, donjuanesco, herói da liberdade. “Quando Dennis Price interpreta o sedutor fatal na película britânica *The Bad Lord Byron* em 1948 é ainda fundamentalmente o Byron de Moore que a gente vê” (MacCarthy, p. 543).

Byron “sempre foi intrigado pelo fenômeno das mudanças físicas infligidas pelo tempo nos corpos humanos em suas tumbas” (p. 571). Em 1819, no cemitério bolonhês, soube do cadáver de uma princesa romana que conservava o cabelo “tão louro quanto o ouro”. Algum tempo depois, afirmou que “das milhares de covas que abriu” achou estranho como os “dentes e cabelo” permanecem dos que os possuíam.

No dia 15 de junho de 1938, dois anos depois do poema que Auden compôs em homenagem a Byron, a cripta familiar desse foi reaberta em Hucknall Torkard, tendo sido selada após a morte, em 1852, de Ada, Condessa Lovelace, filha do poeta, madrinha da computação, que foi enterrada ao lado do pai, falecida com a mesma idade dele, após completar 36 anos, sendo sua morte antecipada igualmente por sangrias. O cônego Barber da capela Torkard compunha um livro sobre o local onde Byron fora sepultado e queria sanar a dúvida geral se ele estava ou não em seu caixão. O cônego então convidou algumas pessoas, entre os quais um arqueólogo e um fotógrafo, pretendendo manter o plano em absoluto sigilo, para impedir a massiva peregrinação que seguiria ao local caso o evento tornasse-se público.

Após esvaziarem a capela e começarem as obras de desobstrução das passagens seladas, alcançaram uma minúscula câmara mortuária, de seis pés de largura, sete de comprimento e seis de altura, a pior que um deles já vira em anos de carreira, um “ultraje ao senso de reverência e decência” (p. 572). O chão estava coberto por ossos ressequidos que saltaram dos caixões apodrecidos distribuídos em três pilhas, nas quais o caixão superior havia esmagado os que estavam embaixo. Os únicos não severamente destruídos eram os mais recentes, de Byron e Ada.

Enquanto se vasculhava a cripta, a tampa do caixão do poeta moveu-se.

Era quase meia-noite quando decidiram inspecionar o próprio cadáver para informar a situação do corpo no livro de contos do vigário. Quando retiraram a tampa, que demonstrava sinais de vandalismo, deparou-se com o “corpo embalsamado de

Byron em perfeita condição como quando foi colocado no caixão há cento e quatorze anos” (MacCarthy, p. 573), ou seja, o corpo de alguém que fora “extraordinariamente belo” não demonstrava qualquer sinal de decomposição, embora estivesse na cor de “pedra escura”. Esqueléticos estavam apenas as extremidades das pernas e braços, o cabelo intacto, completamente grisalho, e o órgão sexual apresentava “desenvolvimento completamente anormal” (p. 574). Inexplicavelmente, o pé direito havia sido removido e estava sobre o corpo no meio do caixão.

Na manhã seguinte o cônego voltou à cripta levando um amigo, o escritor Cecil Roberts, que sentiu profunda emoção ao estar na presença do que restou de alguém que “tinha sido jovem, belo e o mais famoso homem de gênio de seu tempo, por toda a Europa”. Após a inspeção, conta Roberts, o cônego fechou a tampa com suavidade e fez uma breve oração, e então retornaram à clara manhã de verão. Quando o escritor indagou ao Rev. vigário de Thrumpton-on-Trent, 10º Lord Byron, se optaria por ser enterrado na cripta familiar, o lorde respondeu enfaticamente: “Não! Não! Isso é parte de uma lenda que deve repousar” (apud MacCarthy, p. 574).

* * *

Aqui termina esse subcapítulo que buscou elucidar os bastidores da composição do texto original que é o *corpus* da presente tese. Doravante, esclarecido esse aspecto, poder-se-ão desenvolver com maior propriedade as diretrizes para a elaboração da tradução integral de *Don Juan*.

Espera-se ter ficado claro, reitera-se, que os pontos de contato entre vida e obra de Byron são praticamente inextricáveis, uma vez que, na tentativa de separá-los, por-se-iam desnecessariamente diversas nuances a se perder. Ademais, expôs-se também o contexto em que se deu a composição de suas obras tal qual de sua obra-prima e, em notas, as traduções que as outras obras do autor receberam, bem como a função exercida pelo original em seu sistema literário e a recepção obtida quando suas obras foram publicadas.

Na próxima parte desse estudo será analisado o papel da tradução na difusão e transformação das obras e como ferramenta na construção de um mito.

De início a influência em sua própria literatura, daí a tradução para os países vizinhos e em seguida para outros continentes, chegando até a literatura brasileira, a influência nessa cultura e o lento e gradual processo de recepção de suas obras,

culminando na tradução integral de sua obra-prima, duzentos anos depois de sua primeira publicação na Inglaterra.

Não obstante, o *byronismo*, por assim dizer, foi além das letras e atacou inclusive alguns tradutores da obra de Byron, os quais passaram a adotar um estilo de vida semelhante ao de seu mestre. No Brasil, por exemplo, a segunda geração do Romantismo ficou conhecida, tendo-se em vista seus excessos, por “fase byroniana”, “ultrarromantismo” ou “mal do século”. Desse modo, em amplo sentido, os tradutores traduziam não apenas a obra – mas também a vida – do autor, difundindo-lhe assim ainda mais o mito.

2.3. Rumos e ramos do Romantismo: a vida é uma obra: traduzindo a vida

Esse subcapítulo esboça um mapa da influência da obra e da lenda de Byron transmitida em grande medida por meio da tradução, cujo movimento tem partida com seus amigos e raros familiares, alcançando os círculos intelectuais ingleses e sua influência nos poetas e artistas subsequentes da Inglaterra, ao mesmo tempo se espalhando pela Europa, principalmente Alemanha e França, e depois para outros continentes, enfim chegando, em grande medida por influência francesa, ao Brasil e daí sua recepção nesse país, de início febril, marcada por características sombrias e fantasiosas, e em seguida paulatinamente, por vezes com respaldo acadêmico, até os dias atuais, e a essa tese de pesquisa tradutológica contendo a primeira tradução integral em verso e anotada de *Don Juan* de Byron para a língua portuguesa.

O esboço de tal perspectiva panorâmica se justifica por revelar as diversas formas de intersecções, assimilações e transferência de informação entre sistemas culturais e literários distintos, que estão diretamente relacionados com processos tradutórios, bem como a aclimação de determinado autor para gostos pré-definidos e o desenvolvimento da cultura receptora conjuntamente às pesquisas e teorias no âmbito dos estudos tradutórios. Por outro lado, inclui-se nas pesquisas historiográficas tradutológicas ao registrar os tradutores e suas tarefas como agentes de influência preponderante na elaboração e modificação de literaturas, e as correntes e movimentos tradutórios como disseminadores e manipuladores de determinadas leituras e releituras de obras e autores e conseguinte cristalização ou decomposição de sua fama literária.

* * *

Nos últimos parágrafos do estudo anterior, observou-se como imediatamente após a morte de Byron seguiu-se um grande número de publicação de obras memorialísticas acerca do poeta.

Num primeiro movimento, seu círculo de amigos íntimos sentiu-se compelido a registrar à posteridade seus contatos com aquele que julgavam, no mínimo, fascinante, dando início a uma curiosa espécie de lenda que muitas vezes alcançaria, por meio de jornais, revistas e boataria, outras culturas antes mesmo da tradução de suas obras.

Em geral, a má fama de Byron desaparece sobreposta pela aura de herói e os louros de poeta da liberdade que envernizam sua glória, daí os elogios excessivos

observados na maior parte das biografias que se seguiram à sua morte e até mesmo nos apanhados biográficos utilizados na presente tese. Teria início de igual modo o esquema de “aumentar um ponto” a cada vez que se contasse esse conto.

Como dizia Fernando Pessoa no poema “Ulisses”, de *Mensagem*, “O mito é o nada que é tudo”, e na última estrofe: “Assim a lenda se escorre / a entrar na realidade, / e a fecundá-la decorre. / Em baixo, a vida, metade / de nada morre”. Da mesma forma Byron, após deixar de ser, passa a representar mais ainda do que fora, quase tudo, como assume O’Brien nas páginas derradeiras de sua obra: “Ele foi a personificação de Cada Homem: humano (sic), ambicioso, errante, generoso, fascinante, sombrio (...) mas ainda há o insondável que nos ilude, e talvez tenha iludido até mesmo a ele” (p. 272).

Portanto, graças à maleabilidade e à amplitude de formas e temas tomados em sua obra e vida, Byron possui o potencial de ser traduzido por qualquer época do jeito que se convencionar melhor interpretá-lo, relê-lo, manipular sua fama e sua interpretação. Usando uma imagem metafísica, O’Brien concorda com os seguintes termos, “ele reencarnava, em cada época, como um ícone com uma centelha divina e os defeitos completamente humanos” (idem). Nesse caso, “reencarnar” é sinônimo de “ser traduzido”, a “essência” de algo se concretizando, “tomando corpo”, em outra forma.

Desse modo, por exemplo, na citada primeira tradução de uma obra de Byron publicada no Brasil, *Lara* por T. A. Craveiro, em 1837, contendo possivelmente o primeiro resumo biográfico acerca do autor editado em livro no Brasil, vê-se um Byron guerreiro que, no entanto, nunca existiu, quando o tradutor relata que “foi depois nomeado commandante de trez mil homens no cerco de Lepanto onde soffreu algumas contrariedades (...). Taes revezes com outras dificuldades nascidas da guerra (...)” (sic) (Byron, 1837, p. 20), e conclui nomeando-o um dos maiores poetas de seu tempo, “diremos que os tribunaes litterarios de Inglaterra, França, e Alemanha lhe assignaram um logar summamente distincto entre os poetas da primeira ordem n’este seculo” (sic) (p. 21).

Alguém poderia imaginar que cem anos depois as informações seriam ao menos um pouco mais precisas; ledô engano. A lenda se disseminava com maior vigor, como se observa nos citados termos de Pérez, em seu excerto biográfico publicado no Brasil em 1942, “Os pescadores que ainda habitam aquele estranho reinado da água, do sal e das cabanas feitas de juncos trançados, todos conhecem o nome de Byron. Não sabem que foi um poeta, mas se alguém (sic) os interroga a respeito dele, respondem: “Foi um

homem corajoso que veio morrer pela Grécia, porque amava a liberdade”. (Maurois)” (Byron, 1942, p. 17).

Além de intensificar o heroísmo, também intensifica demasiado a poética byroniana, com grandiloquência e requintes estilísticos, “a sua figura se avulta e se agranda no aspecto literário e poético porque é aí que lhe corre a linfa do gênio, raudalmente (...) mas a sua lírica e a sua épica cangloram por uma tuba que ecoa (...)” (p. 17). E suas obras, como “D. Juan”, “timbradas, imortalmente, no bronze de fantásticas aleluias poéticas, dão-nos a imensa medida da sua inspiração privilegiada”. Arrematando com palavras que o endeusam, divinizando o poeta:

E também quase única foi a sua influência de moldes poéticos e pessoais. Admiráveis poetas como Hugo, como Goethe, como Leopardi, como Espronceda, como Castro Alves, se talharam à sua imagem e semelhança. E influências assim, tão indiscutíveis e perduráveis, só as tiveram essas enigmáticas aguias humanas, impenetráveis como as esfinges, que são os gênios. É que Byron foi uma delas. (sic) (p. 18).

Em 1989, Péricles Eugênio da Silva Ramos, reconhecendo aquele nada que é tudo pessoano, expõe que a morte de Byron “colaborou para aumentar-lhe ainda mais o mito, dando-se, como se deu, pela libertação de uma terra oprimida. No Brasil, houve quem o chamasse “poeta-século”” (Byron, 1989, p. 17).

No mesmo ano, Paulo Henriques Britto, em sua introdução à tradução de *Beppo*, afirmava que “no entanto, o legado mais duradouro de Byron não está nos seus livros, e sim na sua atitude em relação à sua própria obra e sua própria vida: a idéia (sic) de que a vida e a arte estão indissolivelmente ligadas” (Byron, 2003, p. 12), não poupando elogios ao dizer que a “vida e obra e reputação póstuma (de Byron) é um dos capítulos mais fascinantes da história da literatura ocidental” (p. 9).

E ainda mais recentemente, 2009, Augusto de Campos, dedicando-se “a verter apaixonadamente exemplos de suas obras mais inventivas”, sem tecer maiores comentários ao herói ou à lenda, detém-se a respeito dos versos byronianos sem medir considerações, julgando-os apenas “perfeitos”, e também “suas rimas, para nem falar das paranomásias e assonâncias, são riquíssimas”, acrescentando laudatoriamente que “Byron não era um versejador qualquer. Era um artista do verso” (Byron, 2009, p. 11).

Nos países de expressão espanhola, parte considerável das Américas, os louvores não se encontram mais comedidos, porquanto a biografia publicada em 1987, escrita por Gilbert Martineau, traduzida para o espanhol por Floreal Mazía e largamente difundida nos países hispanófonos, indague-se, “Por dónde vagan las almas de esos

seres excepcionales cuyo brillo provocó los celos de los dioses” (Martineau, p. 311), porque Byron, “el Peregrino de la Eternidad”, como “Shelley llamava”, era “genial”, “en cuanto a su reputación literaria, no ha terminado de asombrarnos. Consagrado príncipe de la poesía a las puertas mismas de la edad adulta, asombró y después maravilló” (p. 308). Então, encerrando sua biografia, o autor, sobre a Ponte dos Suspiros em Veneza, ao ver passar uma mulher bonita, espécie de passante baudelairiana, “belleza opulenta”, fantasia “Byron y Lady Oxford”, e depois

Pasada la doble puerta, el ocaso los devora, y se hunden en el torbellino de fantasmas, abates y coquetas, jueces y rufianes, monjas y ramera enmascaradas, detrás del cual claudica la silueta del Don Juan inglés, el eterno Don Juan cuyo dominio es Venecia. (p. 312-313).

Herói da liberdade – artista do verso e da rima – Don Juan: as biografias disponíveis, e aqui utilizadas em conjunto anteriormente na construção de uma versão própria dos fatos na qual se evidencia as inter-relações com o épico satírico *Don Juan*, reforçam especialmente esses quesitos em suas inflações na lenda byroniana. Assim, “Byron morto era mais célebre do que nunca” (Schramm, 2016, p. 30).

2.3.1. Byron: traduções e refrações na construção de um mito

“Pus todo meu gênio em minha vida; e só meu talento em minhas obras”
Expressão atribuída a Oscar Wilde por André Gide

Distante do objetivo de mapear completamente o campo de pesquisa, tarefa hercúlea e nobilíssima, todavia, busca-se nesse breve estudo da presente tese apenas a descrição dos caminhos já trilhados, tendo-se em vista os pontos de contato mais pertinentes aos aspectos tradutológicos e à formação da recepção de obras estrangeiras em determinadas literaturas, bem como as seleções por agentes específicos, às vezes os próprios tradutores, de tais e quais obras ou *personas* de uma lenda ressaltar em suas traduções ou outras mídias.

Viram-se anteriormente os excessivos louvores recebidos por “vida e obra e reputação póstuma” de Byron, inclusive em biografias recentes e com fontes mais confiáveis, em língua portuguesa e em língua espanhola traduzida da francesa. Esse esforço de compreensão da exportação, da recepção e da transferência da fama literária e das obras de um autor para outra cultura, são processos intrínsecos à prática tradutória. Ademais, compreender as etapas de absorção das obras de determinado autor em outra literatura possibilita analisar os esforços de vários agentes, dentre os quais os tradutores exercem papel preponderante de uma construção conjunta da recepção.

Portanto, nos próximos parágrafos será descrito o processo de construção e preparação para a exportação de obras e lendas e em seguida seu processo de importação e implementação nas culturas receptoras, dentre as quais o Brasil, cujo processo particular e tardio de recepção das obras satíricas da maturidade byroniana influenciou diretamente a presente pesquisa e será estudado com alguma minúcia no subcapítulo seguinte.

* * *

Pode-se imaginar que não foram poucas as vezes nas quais se associou a imagem de Byron a um cometa que fizesse breve travessia pela órbita do planeta, iluminando tudo por onde passava, expondo as mazelas, a hipocrisia, os limites e os potenciais da natureza e da inspiração humana, como no mito da caverna de Platão, e pouco depois se recolhendo novamente à treva, como um astro que se extinguísse tão inesperadamente

quanto aparecera. Sua fama não se limitaria a isso, no entanto, e outras imagens e alusões mitológicas mais ou menos originais seriam usadas, como será visto adiante.

De fato, sua morte em um envolvimento em parte desastroso, porém frutífero enquanto simbólico, por atrair filo-helenistas (aqueles que amavam a Grécia como berço da civilização, da cultura e das artes) ao campo de batalha, e bem-sucedido financeiramente, com os empréstimos do Comitê londrino, fundamentais para a vitória da causa, foi redentora, como diria O'Brien nos parágrafos finais de sua biografia, e Byron, personagem de *Glenarvon* e *Vampyre* em vida, seguiria permeando a ficção também de modo descontraído depois de morto.

uma epidemia da loucura por Byron abalava o mundo. O endeusamento literário, o linchamento e a deturpação, (...) “insignificâncias intrínsecas”, como Thomas Love Peacock os chamou (sic), estavam prestes a proliferar. O próprio Peacock parodiou Byron, dando-lhe o nome de Sr. Cypress em *A abadia do pesadelo*. (O'Brien, p. 271).

Martineau, por sua vez, em sua biografia *Lord Byron – El genio maldito* envolve o círculo íntimo do poema jogando com a ficção e a realidade, lembrando a famosa frase byroniana de que “La verdad es siempre más extraña que la ficción” (apud Martineau, p. 309), porque, como afirma, se o poeta pudesse, lançaria pragas sobre a pompa de seu funeral e o traslado contrário à sua vontade para solo inglês efetuado pelos amigos, que ainda lhe queimaram as memórias.

Mas, complementa Martineau, “Némesis velaba. Y cada uno tuvo su castigo” (p. 307). Augusta herdou a considerável fortuna do morto, porém seu marido dilapidou-a e abandonou esposa e filhos, deixando apenas dívidas, e a meia-irmã foi “obligada a vender las cartas de su hermano para sobrevivir” (idem). Não parando por aí, recorda-se que o marido de Georgiana, filha mais velha de Augusta, deixou a esposa para viver com Medora, supostamente filha de Byron, que depois também foi abandonada, tendo que recorrer à caridade de Lady Byron.

Já essa, Annabella, perdeu sua filha Ada Lovelace na flor da idade, “y vivió en una soledad dolorosa, apenas alegrada por sus nietos” (idem). Quanto a Ada, não recorda que foi uma mulher genial na matemática, desenvolvendo o primeiro cálculo algoritmo para ser processado por uma máquina, a qual nem havia sido feita ainda, e que se envolveu em escândalos de adultério, não de todo dessemelhantes daqueles logrados pelo pai. No mais, resta citar que em 10 de dezembro de 2012, a Condessa Ada Lovelace recebeu um “Doodle” de presente pelo seu 197º aniversário, no qual aparece

sentada em uma cadeira escrevendo uma longa página com o cálculo algoritmo, que vai sendo relacionada com um engenho analítico, depois com a máquina construída por Alan Turing, aí com um antigo computador de gabinete e finalmente com um *notebook*.

Fletcher, o fiel servente de Byron, utilizou-se de certo capital acumulado para se lançar ao empreendedorismo do ramo de massas macarrônicas com Lega Zambeli, alcançando a falência pouco depois; ele narra o fracasso da empreitada em carta a Hobhouse de 6 de junho de 1835; presume-se ter morrido em 1841. Só Hobhouse viveu “una vida serena e prolongada”, morrendo barão aos oitenta e três anos, mas conservando até o final a lembrança perturbadora “del extraño joven que había sido el compañero de su juventud” (Martineau, p. 308).

Martineau trata ainda de outros relacionamentos pessoais do poeta, e conclui seu apanhado falando de Teresa, a única que “escapó al rigor de la diosa”, que “coqueteó com Lamartine, tuvo una breve relación com Henry Holland, el pequeño cojo”, desposando depois da morte do Conde Guiccioli o Marquês de Boissy, que a apresentava aos amigos como “marquesa de Boissy, la ex amante de Byron” (p. 308). Em outras palavras, Hobhouse, Fletcher, Teresa, tornaram-se parte da lenda byroniana, que se entrelaça com a de outros grandes escritores do período, como Moore, Shelley e Mary Shelley, na Inglaterra.

Teresa, inclusive, visitou a Inglaterra, conheceu Augusta, mas nunca Ada e, enquanto compunha sua versão da história sobre Byron, estabeleceu profícuo contato com John Murray, trocando figurinhas, como o original da dedicatória de *Don Juan* que ela lhe mostrou para comparar com a versão passada a limpo por Mary Shelley que ele possuía, como se pode ver na carta⁸¹ entre os dois de 13 de dezembro de 1832, ou pedindo a ela mechas de seu cabelo para a vasta coleção de Byron. Suas últimas cartas referentes a esse assunto foram enviadas a John Murray III, filho do primeiro editor de Byron, em 21 de junho de 1859, assinada por Marquise T. de Boissy, que morreria em 1873. Ela aparecerá de relance novamente na presente tese daqui a pouco ao se tratar das influências byronianas no sistema literário francês, um dos que mais imediata e febrilmente acolheram obra e lenda de Byron.

Cochran faz igualmente alusão à divindade, remetendo à crucificação, quando discorre a respeito da morte redentora do poeta, “O fim de Byron na Grécia foi infeliz,

⁸¹ Esse volume final de cartas referentes a Byron pode ser encontrado, na edição anotada por Cochran, em: <https://petercochran.files.wordpress.com/2009/02/17-post-april-18246.pdf>. Acesso em: 29/03/2019.

crucificado entre seus ideais e a realidade: mas pôs um selo sobre sua reputação” (p. 3). Acrescendo então, esclarecedoramente, que Byron era “ao mesmo tempo um sonhador romântico e um realista satírico”⁸² (p. 1). Já no que tange à reação das nações após a morte, o renomado pesquisador confirma – “foi um choque” (p.2). E como em um choque elétrico a “força” seguia passando de mão em mão.

Um poeta romântico inglês, tão ímpar quanto Byron, William Blake (1757 – 1827), embora não seja mencionado por Byron, acompanhou a carreira deste, um dos poucos contemporâneos a quem se referiu, e para quem escreveu uma resposta ao drama *Cain* no poema “The Ghost of Abel – A Revelation in the Visions of Jehovah Seen by William Blake – To Lord Byron in the Wilderness” (1822). Respostas, continuações, paródias, adaptações e traduções de poemas de Byron seriam comuns doravante.

MacCarthy elucida que muitos daqueles ditos “grandes Vitorianos” foram “adictos” (“addicted”) a Byron durante sua juventude (2003, p. 555).

Tennyson, então com catorze anos em 1824, lembrava o “dia em que tudo ficou escuro para ele” (idem) e “correu para a floresta e gravou a mesma frase entristecedora na pedra de arenito perto da paróquia de seu pai” (O’Brien, p. 264), em Lincolnshire – “Byron is dead”. No colégio odiava Horácio e amava Byron: ele “expressava o que eu sentia” (MacCarthy, p. 555).

Thomas Carlyle, ao receber a notícia, na Escócia, em 1826, lamentou a Jane Welsh, “Poor Byron!”, sentindo-se como se tivesse “perdido um irmão” (idem). No entanto, antes das lamúrias dele chegarem a ela, Jane já havia escrito sua carta a Carlyle contando sua versão do conhecimento da notícia, que “se o sol ou a lua tivesse sumido dos céus” não a abalaria tanto quanto as palavras “Byron is dead!” (idem).

Matthew Arnold (1822 – 1888), tio-avô de Aldous Huxley, poeta e um dos principais críticos literários do período vitoriano, venceu um prêmio pela declamação de *Marino Faliero* na juventude, quando compôs poemas influenciados por *Childe Harold*, como “Constantinople” (1838) e “Alaric at Rome” (1840), afirma MacCarthy (p. 556). Em um poema para Emily Brontë, Arnold relaciona-a a Byron “desde que morreu, / esse filho do fogo famoso no mundo” (p. 557).

⁸² Disponível em: https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/writings_from_greece.pdf. Acesso em: 29/03/2019. “Byron’s end in Greece was wretched, crucified between his ideals and the reality: but it put the seal on his reputation”. “Byron was at once a romantic dreamer, who wanted life to square up to his illusions, and a satirical realist, who saw what was before him with unusual clarity and found its contradictoriness amusing”.

De fato, em 1830, as irmãs Brontë liam em Haworth a poesia de Byron e a biografia feita por Moore. Em *Wuthering Heights* (*Morro dos ventos uivantes*) (1847), Heathcliff é um personagem byroniano, “atlético, bem composto”, que arrasta sua sina de antiga degradação (p. 557). Também há sugestões de incesto no amor entre ele e Catherine. Em *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, o herói byroniano, o corruptível e atraente Mr. Rochester, possui também seu casamento errático.

Mantendo-se na cultura anglófona, porém nos EUA, Edgar Allan Poe publicaria, em 1827, *Tamerlane and Other Poems*, suas primeiras obras poéticas, feitas ao “molde” de Byron. A heroína do poema “Tamerlane” chama-se Ada, por exemplo. E o eu-lírico de *The Raven* não seria um herói byroniano, espécie de *Manfred*, isolado, dedicado aos estudos, saudosos de um amor impossível em diálogo com seus fantasmas do passado?

Durante a Guerra de Secessão e a consequente abolição da escravatura nos EUA, vários abolicionistas inspiraram-se em Byron, não apenas como representante dos ideais de liberdade, mas em seu estilo dândi inclusive⁸³.

Gerrit Smith (1797 – 1874), político abolicionista e filantropo, candidato a presidente dos EUA diversas vezes, quando era apenas um jovem intelectual, vestia-se como um herói byroniano em Nova Iorque.

Frederick Douglass (1818 – 1895), um dos maiores abolicionistas afro-americanos, militante de tantas causas libertárias, eloquente orador (como seria Castro Alves alguns anos depois no Brasil), autor de expressões memoráveis, costumava citar em seus discursos os versos de *Childe Harold*: “Who would be free, themselves must strike the first blow” (II, LXXVI), que Pinheiro Guimarães traduziu por “(...) quem livre quer ser dá mesmo o golpe” (1942, p. 88).

Walter Scott, em 1834, escreveu acerca de Byron, em *Edinburgh Weekly Journal*, “A voz da culpa justa e da censura maligna foram silenciadas de vez; e sentimos quase como se a grande luminária do Céu houvesse desaparecido repentinamente dos céus, no momento quando todo telescópio estava preparado para examinar as manchas que diminuía seu resplendor”⁸⁴.

Outro grande crítico de arte e escritor do período, John Ruskin (1819 – 1900), recebeu de aniversário de 12 anos a permissão de tomar vinho e ouvir seu pai ler o

⁸³ Agradecem-se aqui as informações a Melina Valente, colhidas no livro *Frederick Douglass: prophet of freedom*, de David W. Blight. New York: Simon & Schuster, 2018. (p. 273, 287).

⁸⁴ “The voice of just blame and that of malignant censure are at once silenced; and we feel almost as if the great luminary of Heaven had suddenly disappeared from the sky, at the moment when every telescope was levelled for the examination of the spots which dimmed his brightness”.

episódio do naufrágio do Canto II de *Don Juan*. Em Veneza, aos dezesseis anos, citava Byron em seus versos. MacCarthy, embora não veja maiores compatibilidades entre esses escritores, realça que Ruskin, como Matthew Arnold, via a franqueza desbragada de Byron como contrapeso à hipocrisia vitoriana (p. 558).

A “epidemia de loucura por Byron”, uma das fases do processo de transformação em lenda, foi seguida pela fase de “ser Byron” (“being Byron” (MacCarthy, p. 558)).

Lembre-se que Trelawny era reconhecido como o próprio Corsário byroniano, vestia-se e portava-se como um, sabia os versos de cor, confabulava aventuras e seu travesseiro era um exemplar da obra.

Esse fenômeno iria se ampliar indefinidamente, e envolve de início uma busca por *imitação* de algo ou alguém, posteriormente seguida pela sua superação, a *emulação*, processos que são, para todos os efeitos, tradutórios. Portanto, tal identificação seguida de cópia de estilo pode ser chamada, em amplo sentido, de *tradução* da lenda, a transferência da imagem de alguém em sua própria imagem, o estilo de outrem imitado na própria vida, na maior parte das vezes, de seus admiradores, também eles tradutores e poetas.

MacCarthy aponta alguns admiradores ingleses de Byron do século XIX que imitavam “suas roupas e seu langor aristocrático, contactando pessoas que o conheciam (...) infiltrando seus caracteres em seus próprios romances” (p. 558).

Benjamin Disraeli (1804 – 1881), primeiro-ministro do partido conservador, deixa transparecer um eco de Byron em seu romance autobiográfico *Coningsby*, quando trata das “místicas passagens da emoção juvenil”. Byron gostava da obra *Curiosities of Literature* escrita pelo pai de Disraeli, quem afirmava ter conhecido Byron “antes da fama” e parecia mais uma garota que um garoto. Disraeli, em todo caso, iria imitar esse estilo dândi afetado de ser. Quando foi a Genebra, costumava passear com o barqueiro de Byron, que lhe contava a cena da tempestade do Canto III de *Childe Harold*. O clímax da veneração foi quando Disraeli tomou a seu serviço o próprio Tita Falcieri que havia sido o gondoleiro de Byron em Veneza e esteve com o poeta em seu leito de morte na Grécia. Até o pai de Disraeli morreria nos braços de Tita, que viajaria com Benjamin à Grécia, Turquia e Egito.

Disraeli dizia que “suas obras eram sua vida” (apud MacCarthy, p. 560), deixando entrever outro aspecto do mito byroniano, aquele de fazer da própria vida uma obra de arte.

Outro best-seller do período vitoriano, Edward Bulwer-Lytton (1803 – 1873), amigo de Dickens e Disraeli, partilhava com esses sua admiração por Byron, e dizia “que tanto de nós morreu com ele, que a noção de sua morte tinha algo de impossível” (apud MacCarthy, p. 560). Buscando de certa forma reminiscências do falecido, Edward aos 20 anos envolveu-se com Lady Caroline Lamb, quarentona, do mesmo modo que Henry Fox se envolveria com Teresa Guiccioli, relações que continham certa “pitada gótica de necrofilia” (idem). Foi também nos aposentos byronianos em Albany onde se iniciou a relação que se tornaria no casamento catastrófico com Rosina Wheeler, quem escreveria uma obra contra Edward aos moldes de *Glenarvon*. MacCarthy ainda relaciona sua última obra, *The Coming Race*, com a última obra completa de Byron, *The Island*, a respeito dos valores sob os quais a sociedade deveria viver. Curiosamente, o neto de Edward, 3º duque de Lytton, desposou a bisneta de Byron, neta de Ada, Judith Blunt, “conexão posterior que Bulwer-Lytton teria apreciado” (p. 562).

Judith Blunt foi a única filha que sobreviveu do poeta Wilfrid Scawen Blunt (1840 – 1922) e sua esposa Lady Anne Isabella Noel, filha de Ada, no que já se evidencia o byronismo do conquistador Wilfrid, que seguia os passos de Byron quando foi diplomata em Atenas e conheceu George Finlay, ou em Cintra ou no lago Lemn, preferindo não apenas os quartos de hotéis frequentados por Byron, mas a própria cama. Em Newstead, lamentava as reformas engendradas posteriormente. Quando Lord Lovelace preparava a obra *Astarte*, sobre o tema do incesto de Byron, Wilfrid tentou dissuadi-lo. Blunt também “emulava Byron” na quantidade e variedade de relações sexuais, como se descobriu detalhadamente após a publicação de seus diários em 1972. Depois Blunt, quando se tornou *persona non grata* na Inglaterra, como Byron, foi residir com a esposa em Heliópolis, no Egito, estudando árabe, vestindo-se como árabe e investindo na criação de cavalos árabes, tarefa a qual se dedicaram com sucesso alguns dos seguintes descendentes de Byron, por meio dessa única linhagem que ainda existe, atualmente com John Lytton, o 5º duque de Lytton (1950).

Em 1851 seria publicado *Moby Dick*, de Herman Melville, no qual se descreve, em um momento da longa narrativa, o interesse “romântico” que conduzia muitos jovens “melancólicos e distraídos” a se aventurarem no perigoso porém lucrativo negócio de caça à baleia, em busca do espermacete utilizado para fazer velas aromáticas, perfumes, corpetes de ossos de baleia etc; e que esses “Childe Harolds”, absortos na contemplação do oceano e distraídos pela poesia, não conseguiam manter a atenção que deveriam na função de vigia de mastro, arriscando assim a própria vida.

Essa visão mais realista e irônica acerca do Romantismo seria bastante recorrente desse período em diante, alcançando seu ápice na obra de Machado de Assis, acerca da qual se verá posteriormente.

Oscar Wilde (1854 – 1900) ganhou um prêmio com o poema “Ravenna” em 1878, no qual afirma sua admiração por Byron. O dandismo de Wilde foi modelado em Byron (p. 565), e ambos cultuaram e conheceram o poder e a maledicência da celebridade. O mesmo temor vaidoso de envelhecer presente em Byron e muitos românticos é trabalhado em *O retrato de Dorian Gray*. Após seu processo por homossexualismo, em 1895, e sua subsequente desgraça, Wilde começou a relacionar-se à imagem de Byron mais abertamente, embora achasse, no espírito de emulação, que suas paixões fossem “mais nobres, mais permanentes, mais vitais, de maior escopo” (apud MacCarthy, p. 565).

Byron tinha uma “habilidade de ser todas as coisas para todos os homens”, subvertendo a expressão bíblica, tanto no lado político quanto sexual (p. 565).

Um byronista do século vinte é o político e diplomata, também especialista em Byron com a obra *Byron, the Last Journey* (1924), Sir Harold Nicolson (1886 – 1968).

“Há sempre razões privadas por trás da escolha de um assunto biográfico” (MacCarthy, p. 565). Por que Nicolson escolheu Byron? Primeiramente, era o ano do centenário (do mesmo modo, lembra-se, que a presente tese celebra o bicentenário de publicação de *Don Juan*). “Em seu trabalho literário, Nicolson, sempre curto de dinheiro, estava de olho em uma boa oportunidade” (idem), outra justificativa recorrente e válida, “mas havia outras razões, uma rede de afinidades”. Tal qual Byron, ele “combinou a vida de escritor com aquela de homem do mundo”, sem falar da velada homossexualidade e seu estranho casamento com Vita Sackville-West, predominantemente safista em suas preferências sexuais. Nicolson optou tratar da última fase de Byron por julgar, como afirmava ao 4º John Murray, que poderia dizer toda a verdade, sem ter de escamotear o homossexualismo. Aí Lukas, o pajem grego até então esquecido propositalmente nas biografias anteriores, desconsertou-o. Outra vez escreve a Murray, agora afirma que o poema “Love and Death” e a carta de Pietro sobre Byron ceder sua cama ao pajem não levam a nenhuma conclusão se analisados separados, porém, juntos, o caso se complica. Em 1923, homossexualismo ainda era crime no Reino Unido, e o bissexualismo de Byron ainda era desconhecido do grande público. Desse modo, Lukas é meramente mencionado, e Nicolson depois escreve a Murray que

sua biografia “diz a verdade sobre Byron, sem precisar encobrir nada” e acrescenta graciosamente, num postscriptum, “salvo sobre *um* aspecto” (p. 567).

Peter Quennell (1905 – 1993), outro profícuo escritor e biógrafo byroniano, era o oposto de Nicolson por ser oriundo da classe média, conquanto sua escrita frenética e variedade de trabalhos levassem-no a ser intitulado cavaleiro em 1992. Casou-se cinco vezes, então sua biografia byroniana *The Years of Fame* (1935), ao contrário dos outros escritores homossexuais, apura profundamente a quantidade de mulheres com quem Byron se relacionou. Em 1945, Quennell, Nicolson, James Pope-Hennessy e outros estudiosos da obra de Byron reuniam-se com o 6º John Murray, vulgo Jock, em sua mesma sala onde há mais de um século se juntavam os poetas românticos para conversarem também sobre literatura.

MacCarthy relata que esses últimos escritores conheciam bem a cronologia de vida e as obras de Byron, e mantinham objetos do poeta como “reliquias de um santo” (p. 569). Quando ela visitou James Lees-Milne, em 1997, ele lhe mostrou um pedaço de carta do poeta, e também um invólucro que pertencera a Lady Byron contendo uma mecha do cabelo castanho-escuro de Byron. “Eu consegui achar alguns fios grisalhos? Achei” (p. 570).

No *Ulisses*, de James Joyce, publicado em 1918, Byron é citado algumas vezes junto a outros escritores, bem como o “minueto do *Don Giovanni*” assoviado por Bloom. “isso que estraga ele o que não me espanta o mais mínimo pois ele era tão alinhado naquele tempo tentando parecer como lorde Byron que eu dizia que gostava embora ele fosse bonitinho demais para um homem e ele era um pouco antes da gente ficar noivos (...)”.

Já a relação de Pound com Byron parece interessar bastante Augusto de Campos, que ocupa algumas páginas de sua tradução para relacionar esses poetas aparentemente tão distintos, ademais “há outras tiradas poundianas que entremostam um interesse acima do comum pelo poeta de *D. Juan*” (2009, p. 171). Pound “queria fazer a melhor sátira desde Byron” (idem). “Pound dialoga com o poeta e o poema” (p. 172). “Byron mais atrevido que Musset, um bom satirista e um escritor livre” (p. 176). “Há mais coincidências conceituais do que se imagina entre os dois, para nem falar dos biografemas comuns: a belicosidade libertária, o exílio forçado (...)” (idem). “*The Byron is much better than fashion been willing to admit recently*”, assumia Pound, “enclausurado no manicômio de Washington” (idem).

Do mesmo modo que muito mais se poderia dizer sobre a relação com Pound, assim também com T. S. Eliot, e o assunto desse estudo seria interminável, porém não cabem à presente tese maiores delongas a respeito de tal tópico. Fica como exemplo a famosa crítica de Eliot sobre a poesia de Byron ter pouco acrescentado à língua inglesa, e não conseguiria imaginar outro poeta que pudesse escrever inglês como um estrangeiro (“I cannot think of any other poet of his distinction who might so easily have been an accomplished foreigner writing in English”). Esse “defeito”, agravado ainda mais pelos anos distante da Inglaterra (que lhe rendeu fluência em outras línguas, como italiano, grego e até rudimentos de armênio), entretanto, pode ser visto como uma virtude para a possibilidade e relativa facilidade de tradução de sua poesia, sendo assim muito traduzida para várias línguas. Respondendo a Eliot, Britto sustenta que “por outro lado, (Byron) sabe contar uma história como ninguém, e sua arte narrativa atinge em *Don Juan* um nível que encontramos nos bons romancistas, mas em muito poucos poetas” (Byron, 2003, p. 14).

Para Virginia Woolf, escrevendo a Lytton Strachey, a presença de Byron prosseguia forte, embora algo incômoda e desgastada; ela o julgava, além disso, não surpreendentemente, algo “melodramático” (apud MacCarthy, p. 570).

W. H. Auden, no entanto, tratava Byron como “se ainda estivesse vivo”, admirando-o em todo seu “esplendor idiossincrático” (idem). Quando em 1936 foi para a Islândia, assinou um contrato com Faber & Faber para um livro de viagens. Durante o percurso, lia *Don Juan*, e surgiu-lhe a ideia de escrever sua carta a Byron (“Letter to Lord Byron”), ao estilo da obra-prima byroniana, porém com sete versos, parodiando a oitava-rima, tendo “pouco a ver com a Islândia, mas sendo antes uma descrição do efeito de viajar a lugares distantes” (apud MacCarthy, p. 570). “Byron, deveria estar vivo a essa hora! / Que faria, me pergunto, se estivesse? / Da Bretanha o poder tendo ido embora (...) / Nem imagino o que o duque de Wellington / diria da música do Duke Ellington”. “Às vezes jocoso, às vezes mais sério testando a afinidade de Byron com o fascismo”, a carta de Auden demonstra a capacidade de Byron de “sobreviver aos séculos” (idem).

Embora Blake e Shelley tenham se tornado os poetas românticos prediletos da *beat generation*, Ginsberg, Kerouac, Burroughs, e também de Bob Dylan e Jim Morrison, a liberdade propalada por Byron atraiu-lhes, todavia, com um pé atrás a respeito de sua estirpe aristocrática. “Mick Jagger and John Lennon and Jim Morrison”,

todos podem ser ditos *byronianos* nos 1960, como alega o artigo de *The New York Times*, “Byron: Like a Rolling Stone”⁸⁵, de 2005.

Durante a segunda metade do século XX, adentrando já os anos 2000, Byron tornou-se fonte inesgotável de estudo e pesquisa acadêmica.

Fiona MacCarthy (1940), neta da baronesa de Belabre, escreveu, nas palavras de Mark Bostridge, de *Independent on Sunday*, “uma das grandes biografias literárias de nosso tempo”, com sua extensa obra *Byron – Life and Legend*, publicada em 2003, utilizada até então na presente tese. Não obstante, em 2002, foi curadora da exposição *Byron*, na National Portrait Gallery.

Outra obra de grande relevo acerca da influência de Byron em outras literaturas europeias, muitas vezes, reitera-se, relacionando-se diretamente com questões tradutórias e que, portanto, será utilizada nesta tese doravante, é *The Reception of Byron in Europe*⁸⁶, publicada em 2004, organizada por Richard A. Cardwell, reunião de artigos de pesquisadores de diversos países (alguns dos quais serão brevemente citados a seguir) estudando a influência de Byron em suas respectivas literaturas. Além disso, Cardwell venceu o prêmio de melhor livro sobre Byron de 2005-2006 oferecido pela International Byron Society.

Também de suma importância para a compreensão da influência byroniana na Europa, a obra de Peter Cochran *Byron’s European Impact*⁸⁷ (2015) analisa as várias relações entre Byron e Goethe, Pushkin, Lamartine, Delacroix, Stendhal, Baudelaire, Verne, Espronceda, Heine, Mickiewicz, Dostoiévsky, Foscolo, Leopardi, Mazzini, Schopenhauer e Nietzsche, Ibsen, Eliot, Joyce, Yeats etc. Outras obras estudam ainda esse tema tão vasto e frutífero, no entanto, o presente estudo busca apenas uma sucinta apresentação a ele a futuras pesquisas.

Há ainda muitas influências e alusões no cinema, como nos filmes citados anteriormente da BBC etc; também na música dita “gótica” de The Cure e The Smiths, por exemplo, no videoclip do líder dessa banda, em carreira solo, para a música “Suedehead”, que inicia com Morrissey em uma banheira lendo um livro escrito Byron na capa, em alusão ao poeta e também a seu ídolo, o ator James Byron Dean; e em

⁸⁵ Disponível em: <https://www.nytimes.com/2005/10/16/arts/television/byron-like-a-rolling-stone.html>. Acesso em: 31/03/2019.

⁸⁶ Uma versão com páginas limitadas dessa obra encontra-se disponível em “Google books”: <https://books.google.com.br/books?id=PuFX3hcqA5oC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 31/03/2019.

⁸⁷ Versão parcial: https://books.google.com.br/books?id=C6NtCQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 31/03/2019.

outras expressões artísticas. Schramm enxerga inclusive as rimas byronianas no “RAP (*Rhythm And Poetry*)” (sic), nas músicas dos Ramones etc (Schramm, 2016, p. 254).

Encontra-se disponível na internet um número sem fim de páginas mais ou menos interessantes e confiáveis relacionadas a Byron, sua vida e obra.

Dentre alguns outros, existe um periódico, *The Byron Journal*⁸⁸, atualmente no 46º volume, publicado semestralmente, a respeito dos assuntos mais diversos sobre o poeta.

Muitos pesquisadores e especialistas da área se reúnem em associações ao redor do mundo. Algumas dessas associações estão filiadas à matriz inglesa *International Association of Byron Societies*⁸⁹ (IABS), a qual promove diversos eventos anuais, palestras, colóquios, por exemplo, em Newstead Abbey ou em Missolonghi, também premiam os melhores livros sobre Byron, bem como oferecem alguns tipos de bolsas para pesquisadores.

Finalmente, citada diversas vezes nessa tese, acha-se disponível a obra completa, cartas etc, de Byron comentada e anotada por Peter Cochran (1944 – 2015) em seu *blog*⁹⁰. Cochran escreveu vinte livros sobre o poeta, formou-se em Cambridge e também atuava, chegando a dirigir encenações de dramas byronianos e de obras de Shakespeare. Nos trabalhos citados logo acima, encontram-se artigos do pesquisador. A IABS publicou uma “breve apreciação” após sua morte, reconhecendo seus “comentários independentes sobre quase todos os aspectos dos tópicos byronianos”. Quando lhe escrevemos, pouco mais de um ano antes de sua morte, começo de 2014, comunicando que estávamos traduzindo *Don Juan* e buscando informações sobre o procedimento de abertura oficial de uma *Byron Association* no Brasil, Cochran respondeu que era importante uma tradução integral para o português, porque sabia não existir nenhuma, e disse para me focar nela e evitar pensar em uma “associação de byronistas” no Brasil, por enquanto, posto atraía “muita gente estranha”.

Apesar de toda a comoção e sucesso póstumo em sua terra natal até hoje, todavia não isento de críticas, não foi ali que mais se lamentou sua morte. Sentiu-se abalo ainda maior e imediato na França e Alemanha. “Se os heróis literários de Byron eram um reflexo de si mesmo (...), então aqueles no continente que liam seus poemas (...) usaram

⁸⁸ Em: <https://muse.jhu.edu/journal/421>. Acessado em: 31/03/2019.

⁸⁹ Em: <http://www.internationalassociationofbyronsocieties.org/index.php>. Acessado em: 31/03/2019.

⁹⁰ Em: <https://petercochran.wordpress.com/>. Acessado em: 31/03/2019.

Byron como um reflexo para suas próprias preocupações e obsessões” (Cardwell, 2004, p. 1).

A história da recepção europeia de Byron no século dezenove é em sua maior parte de “má-interpretação sobre má-interpretação” (Cochran, 2015, p. 67). Seus primeiros poemas mais melancólicos foram rapidamente assimilados e “*Beppo* e *Don Juan*, por serem humorísticos” não foram tão “facilmente traduzidos” (idem). As poucas exceções a essa má-interpretação, de escritores que “conheciam a real trajetória da obra de Byron, e respeitaram-na”, foram Goethe, Stendhal e Pushkin.

Embora não se possa tardar na análise da recepção da lenda e das obras byronianas nas letras francesas, o caso é duplamente relevante a essa pesquisa, não apenas por tanger diretamente a tradução, como dito, porém por ter sido importado daí de igual modo direto para as letras brasileiras (para não dizer lusófonas e hispanófonas, isto é, a maior parte das letras “americanas”) o intenso interesse por Byron, mantendo-o por mais de um século sob intermédio daquela literatura, quando não de um segundo intermediário, Portugal, que por sua vez importava a maior parte da francesa, da “República das Letras”, idioma da cultura e língua *franca* do período.

Na França, onde a visão da moralidade dele não era tão “tortuosa”, “Byron foi mais facilmente aclamado como herói que na Inglaterra” (MacCarthy, p. 544). Ao contrário de outros países, nos quais sua obra foi censurada, “na França a censura era muito mais relaxada” (Cochran, 2015, p. 41). No entanto, a sensação ali também foi de perda familiar, “os jovens usaram faixas de crepe negro nos chapéus em sinal de luto” (O’Brien, p. 263).

A comoção foi de igual modo geral, “uma pintura apressada, retratando Byron no leito de morte, foi colocada na galeria Feydeau, em Paris, onde um sem-número de pessoas fez filas para vê-la” (idem). Em 1826, o belga Joseph-Denis von Odevaere compôs sua tela neoclássica *The Death of Byron*, mostrando o corpo com uma lira abandonada em uma cama que se assemelha a um altar.

A imagem do poeta nos retratos agora era de “mártir da causa da liberdade” (MacCarthy, p. 544). Em algumas dessas imagens chega quase a ter seu corpo “santificado como o de Cristo” (idem).

Interessante notar como nesse período conturbado nas relações políticas e militares entre Inglaterra e França, o comércio literário persistiu e até floresceu, Byron tendo um papel predominante por ser convictamente bonapartista.

Charles Dupin indagava o sentimento comum que perpassava as nações, “quem o igualou – não direi em sua poesia, em sua prosa, ou em sua oratória; mas em seus sacrifícios? (...) Ele foi à Grécia para encorajar o tímido – animar o forte – para consagrar seu gênio a dolorosos esforços” (apud MacCarthy, p. 544). De fato, não precisava ter lido nada de Byron para se comover, “ele era um poeta, e estava indo salvar a Grécia – isso bastava”, afirma Cochran na introdução aos poemas gregos de Byron (p. 2), deixando entrever o sentimento em defesa da cultura grega que se alastrava pela Europa sob o nome de filo-helenismo.

De qualquer forma, imediatamente após sua publicação, algumas obras de Byron já eram traduzidas, “Shakespeare, por contraste, levou dois séculos para fazer sua presença cultural sentida” (Cochran, 2015, p. 4).

A tradução das obras completas feita em prosa por Amedée Pichot, que foi utilizada como suporte na tradução que integra a presente tese, teve os primeiros volumes publicados entre 1820 e 1821, sendo assim a partir dela muitas vezes feitas traduções para outras línguas, como em algumas para o português.

Paulin Paris, rivalizando com a de Pichot, publicou sua versão também em prosa da tradução das obras completas de Byron entre 1830 e 1831. Do mesmo modo, sua tradução de *Don Juan* foi cotejada para a elaboração da tradução presente nessa tese.

A terceira tradução das obras completas de Byron para o francês foi feita igualmente em prosa, porém com notas mais detalhadas, e publicada entre 1836 e 1837, por Benjamin Laroche.

Embora não seja necessariamente o caso, que se relaciona mais com a tradução do “romance gótico”, essa era a época em que as *belles infidèles* proliferavam em solo francês (traduções que eram “melhoradas” para agradarem o público desse país), e em que o mercado literário se industrializava, produzindo em consequência também poesia em massa.

Delacroix compôs diversas telas sobre temas byronianos, sua monumental *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* (1826) é a representação da Grécia com os braços e as mãos estendidas em sinal de tristeza e “súplica ao apoio europeu contra os turcos” (p. 545), ajoelhada sobre as ruínas da cidade, que sofreu um prolongado cerco otomano em agosto de 1825. Ao chegarem reforços egípcios, em fevereiro de 1826, grande parte da cidade foi destruída por atirarem 5.256 balas de canhão. Cerca de 10.000 pessoas ficaram lá até a completa inanição, tendo comido todos os cavalos, cachorros e macacos, quando intentaram um ato desesperado de fuga, conhecido como “Êxodo de

Missolonghi”, em 22 de abril de 1826, exatamente dois anos após a morte de Byron, e dos 7.000 apenas 1.000 conseguiram escapar; no outro dia os otomanos adentraram a cidade e os gregos restantes lá dentro explodiram-se levando a cidade junto pelos ares.

A peça *Missolonghi*, de 1826, de Tommaso Sgricci (1789 – 1836), que havia conhecido Byron em Ravena, tinha como parte do cenário a tumba do próprio poeta. Os discursos de Chateaubriand estimulavam legiões, “vai a cristandade calmamente permitir turcos decapitar cristãos?” (idem).

Apesar da tragédia, o resultado não foi de todo negativo, levando as potências europeias Inglaterra, Rússia e França a se unirem aos gregos, em 20 de outubro de 1827, na batalha de Navarino, logrando a importante vitória grega em mar, seguida pelas vitórias no Peloponeso em 1828 e 1829, alcançando pouco depois a independência.

Novamente a respeito do entrelaçamento entre vida e obra operado por Byron, Giuseppe Mazzini escreveu em seu ensaio sobre “Byron and Goethe” que “não conheço mais maravilhoso símbolo do destino futuro e missão da arte que a morte de Byron na Grécia” (apud MacCarthy, p. 546). O poeta havia balançado as próprias barreiras do nacionalismo ao “tornar-se herói nacional em um país que não era o seu” (idem).

Victor Hugo sentiu a morte de Byron como “calamidade doméstica”, uma perda de alguém da família literária, lamentando-o em um obituário publicado em *La Muse Française*, contrastando-o com as visões monarquistas e religiosas de Chateaubriand, “quando a morte deste poeta foi anunciada, pareceu-nos que parte de nosso futuro havia sido roubada” (apud Cochran, p. 3). Em 1830, ainda retrospectivamente, comporia o poema “Le Dédain”, dedicado a Byron. “O protagonista de *Hernani* de Victor Hugo é um clichê byroniano” (Cochran, 2015, p. 162). Para a estreia da peça, em 1830, Théophile Gautier, outro grande escritor francês influenciado por Byron que não será estudado na presente tese, vestiu-se com um casaco vermelho no “estilo Byron ostentação” (idem).

Henri-Marie Beyle, mais conhecido como Stendhal (1783 – 1842), conheceu Byron em Milão, em 1816, e trocaram carta ou outra. Ele se refere a Byron como alguém de 28 anos com cara de 18, “o perfil de um anjo, a mais doce expressão” (apud Cochran, 2015, p. 147). A leitura de *Parisina* comoveu-o, ficou oito dias com a obra na mente. Cochran nota diversas relações entre *Don Juan* e *Le Rouge et le Noir* (1831), além da mera questão do adultério e sátira à hipocrisia da época (p. 151).

Alfred de Vigny (1797 - 1863) anunciou que publicaria um poema em homenagem a Byron também em *La Muse Française*, porém nunca foi publicado, senão

alguns poucos versos. Entre outras influências explícitas em seus primeiros versos, Vigny traduziu “So, We’ll Go No More A-Roving”, de Byron.

Alphonse de Lamartine (1790 - 1869), exato contemporâneo de Byron, foi tocado com ainda maior veemência pela sua poesia, conhecendo-a quando viajou para a Inglaterra, em 1819, depois lendo em Genebra *Lara*, *Manfred* etc “em tradução”. Em sua obra de 1820, *Premières Méditations*, há uma longa seção endereçada a Byron. Em 1825, Lamartine, que tomava Byron por um “irmão espiritual”, publicou uma continuação de *Childe Harold: Dernier Chant du pèlerinage d’Harold*. Em 1827, em Roma, o poeta francês conheceu Teresa Guiccioli, levando-a a passeios posteriormente. Em 1828, conheceu até Lady Blessington, que o achou muito arrumado para um poeta.

Alfred de Musset (1810 – 1857), outro expoente do Romantismo francês, foi apresentado ao *Don Juan* de Byron por Stendhal, assim pôde captar a ironia byroniana melhor que os poetas seus contemporâneos. Por essa influência das obras maduras de Byron, Musset foi criticado em seu tempo, o próprio Baudelaire achava o byronismo de Musset “detestável” (Cochran, 2015, p. 154). Porém Pushkin percebeu as virtudes dessa influência, dizendo que em ““Mardoche” (1829 – 1835), Musset é o primeiro poeta francês a captar o tom das obras frívolas de Byron”.

“Mardoche”, poema de fato influenciado pela sátira madura byroniana, chega a ironizar o próprio Byron, nos versos em que o compara com Dante, “Dante aimait Beatrix – Byron la Guiccioli” (estrofe XIII), por um lado elevando-o ao ser comparado com Dante, por outro, como defende Cochran, Musset desdenhava tanto de Byron quanto da condessa Guiccioli, não apenas por ela ter interferido em sua escrita de *Don Juan*, como suscita Schramm, mas também pela sua decepção pessoal em Veneza (2016, p. 62-63). Na verdade, a intenção de Musset permanece oculta, sendo esse papel duplo inerente ao processo irônico.

Ademais, para Augusto de Campos, Byron, com *Don Juan*, foi precursor “de Corbière e de Rimbaud e, sob certos aspectos, dos próprios *Cantos* poundianos” (2009, p. 12).

Charles Baudelaire, por determinado viés, representa o esgotamento do Romantismo francês, seu “decadentismo”, com um característico gosto pelo sórdido, ao comparar, por exemplo, uma amante à carniça, em um dos primeiros poemas de suas *Flores do Mal*, receberia também o nome de “satanismo”, relacionando a influência byroniana de *Cain*, por exemplo, em seu poema “Les Litanies de Satan”. Por outro lado, há o Baudelaire do *spleen* e languidez orientalista influenciado por Delacroix e Gautier,

que como Byron também convida à viagem em seu poema “L’invitation au voyage”. Ainda há um terceiro Baudelaire dos poemas em prosa que, graças à digressão sistemática emprestada das obras da maturidade de Byron, influenciaria Mallarmé no prenúncio do Modernismo, como será discutido adiante quando se tratar do gênero da sátira menipeia ao qual *Don Juan* inclui-se, no fim do capítulo 3.

O Conde de Lautréamont (1846 – 1870) igualmente se referia a Byron nas primeiras versões de seus *Cantos de Maldoror*.

Conjuntamente com a francesa, a literatura brasileira recebeu influência direta da literatura portuguesa durante todo o século XIX, influenciada também essa, reitera-se, pela francesa.

A segunda tradução efetuada da obra de Byron foi feita para a língua portuguesa. Logo em 1812 um excerto de *Childe Harold* foi traduzido para o português, publicado em *O Investigador Portuguez em Inglaterra*⁹¹. Porém, como Cardwell destaca (2004, p. 5), graças a algumas críticas e poemas satíricos feitos por Byron contra Portugal, quando passou por ali e depois, chamando inclusive os portugueses de “raça de escravos” em *Childe Harold*, sua recepção deu-se com mais vagar comparando-se com os outros países europeus, e por vezes ainda recebia críticas sobre seu ceticismo de um Portugal tradicionalista e cristão.

No entanto, não muito depois Portugal seria contagiado pelo byronismo em seus autores como Almeida Garrett, Rebelo da Silva, Camilo Castelo Branco, Soares de Passos, Pedro Augusto de Lima em seu livro *Ocasos* (1867) etc. Alexandre Herculano, não obstante, foi um dos que se sentiram ofendidos com as obras byronianas difamatórias sobre seu país, o que não lhe impediu de considerar Byron uma das almas mais “sublimemente poéticas da Europa”. Pouco mais sobre a influência de Byron em Portugal sendo transmitida ao Brasil será dito no estudo subsequente, salienta-se.

⁹¹ Na obra organizada por Cardwell, publicada em 2004, citada acima, encontra-se disponível em parte um quadro cronológico das traduções da obra de Byron para os mais diversos idiomas europeus, iniciado a partir de 1810 com a tradução italiana, seguida em 1812 pela tradução portuguesa, e depois uma lista imensa de críticas, influências artísticas e traduções, como a primeira tradução das obras completas para o espanhol em 1931, algo praticamente nunca planejado para a língua portuguesa até hoje, chegando até as influências europeias do ano de 2002. Os capítulos dessa coletânea organizada por Cardwell tratam da influência de Byron, respectivamente, na França, Suíça, Itália, Espanha, Portugal (“Tempting Demon: The Portuguese Byron”, escrito por Maria Leonor Machado de Sousa), Romênia, Alemanha, Países Baixos, República Tcheca, Polônia, Hungria, Rússia (“No Great Mind and Generous Heart Could Avoid Byronism: Russia and Byron”), Bulgária, Dinamarca, Noruega, Suécia, Armênia, Geórgia, Grécia e Turquia.

“Byron alemão” foi o apelido que Heinrich Heine (1797 – 1856) recebeu de Elise von Hohenhausen, ela tradutora de Byron como Heine, cujas tragédias *Almansor* (1820) e *Ratcliff* (1822) demonstram inegável influência byroniana. “Ele era uma pessoa com quem eu sentia real afinidade”, dizia em 1824 (apud MacCarthy, p. 547). “De novo como Byron, Heine era um Romântico que se mantinha fora do Romantismo, vendo-o com desprezo (...). Para Heine, as contradições de Byron eram sua própria essência (...)” (p. 548).

Goethe guardava sua correspondência com Byron cuidadosamente “em papéis de seda” junto àquela com a Imperatriz da Áustria. As relações entre ambos deram-se em vida, embora intermediada por terceiros. Amigos de Byron que sabiam alemão traduziam-lhe oralmente obras de Goethe, a quem ele dedicou uma obra. Goethe, por sua vez, fez um poema a Byron quando soube de sua ida à Grécia. Porém Goethe mantinha-se em segurança, e Byron (como Beethoven) “vivía perigosamente, como Euphorion” (Cochran, 2015, p. 66).

Acerca de Euphorion, inspirado em Byron, do segundo *Faust*, que Goethe logrou concluir graças à morte de Byron na Grécia, meteórico fruto da união entre Fausto e Helena de Troia, “significa a trajetória icária do byronismo: traduz a urgência que se desprende do afã de se viver uma obra poética ao mesmo tempo em que se procura descrever poeticamente essa vivência no espaço-tempo mais duradouro de uma obra literária” (Schramm, 2016, p. 201). Assim “Euphorion entoa sua canção de infância perante um Fausto paterno que lhe antecede e sobrevive: exatamente como o próprio Goethe precede e sobrevive Byron” (idem).

Goethe “julgava (Byron) “o maior engenho poético do século” e achava os alemães mais aptos a apreciar-lhe os méritos do que os próprios ingleses” (Britto apud Byron, 1989, p. 18), entretanto, percebia que Byron só “era grande enquanto poeta, quando pensava era um garoto”. Péricles Ramos prossegue citando-o ainda:

Por outro lado as razões morais que muitos britânicos invocavam para condenar o poeta eram contestadas pelo mestre de Weimar: “Temos de não pensar em encontrar o educativo só no que é exclusivamente puro e moral. Tudo o que é grande educa desde que percebamos sua grandeza”. E dizia isso a propósito do atrevimento e da ousadia de Byron (*Conversações com Eckermann*). (Byron, 1989, p. 18).

Na Alemanha, principalmente, Byron esteve direta e particularmente intrincado com o gênero filosófico.

Diz-se que os três principais pessimistas do século XIX, Byron, Schopenhauer e Leopardi estavam em Veneza por volta de 1820 e não se conheceram. O alemão, acompanhado de uma de suas poucas amigas, chegou a ver Byron passar a cavalo à sua frente, a amiga ficou alvoroçada ao ver o “lorde inglês”, e Schopenhauer, sem muito sucesso com as mulheres e ciente da fama de Byron, perdeu a oportunidade de conhecer o poeta, coisa de que se arrependeria posteriormente. De todo modo, o mais impressionante para Schopenhauer em Byron era sua capacidade de transformar a experiência de algo fascinante, mas corriqueiro, passível de ser experimentado por qualquer pessoa, como uma tempestade, em uma obra extraordinária. O filósofo referia-se desse modo à imaginação de Byron, da qual o próprio poeta suspeitaria em seu *Don Juan*:

(...) este exemplo manifesta-se no seu mais alto grau em numerosas poesias de Goethe e de Byron, cuja essência é evidentemente resultante de um dado real; um idiota, ao lê-los, é capaz de invejar o poeta pela agradável aventura em vez de lhe invejar a imaginação poderosa que, de um acontecimento sofrivelmente vulgar, lhe permitiu fazer alguma coisa tão grande e tão bela.

Nietzsche (1844 – 1900) também conhecia a obra de Byron, porém parece mais interessado em seu mito: “Zaratustra compartilha com Manfred o desgosto pelo “ignorante”” (Cochran, 2015, p. 395). Para mais detalhada análise ver a obra de Cochran (2015). Byron confundindo-se com Napoleão, para Russell, “é uma das fontes do conceito nietzschiano de super-homem, e chega a influenciar a formação do nacionalismo germânico” (Britto, apud Byron, 2003, p. 10). Russell vê outras associações, “às vezes, embora raramente, Byron se aproxima mais do ponto de vista de Nietzsche” (Russell, 1969, p. 306). Byron, no entanto, “às vezes descreve um sábio não muito diferente de Zaratustra” e, deste modo, “o nacionalismo, o satanismo e o culto dos heróis passaram a fazer parte da complexa alma da Alemanha” (p. 308). No mais, o filósofo também preferia a “irmã a todas as outras mulheres” (p. 228).

O único poeta que o britânico e vencedor do prêmio Nobel Bertrand Russell inclui em sua obra a *História da Filosofia Ocidental* é Byron, um daqueles “cuja importância é maior do que parecia”, embora no “Continente, tal opinião não parecerá surpreendente” (Russell, 1969, p. 302). Como afirma Cochran (2015), Russell não parece muito familiarizado com a obra madura e satírica de Byron, porquanto insista em ver em seu “pensamento consciente (...) uma crítica do governo do mundo que, quando é bastante profunda, adquire a forma de uma autoafirmação cósmica de tipo titânico ou,

nos que conservam alguma superstição, de Satanismo”. Com essa concepção, Russell está mais próximo, obviamente, de *Manfred* e dos dramas “cósmicos” *Cain* e *Heaven and Earth*. “Os romances e as histórias medievais eram os seus livros de etiqueta. Pecava como os Hohenstaufen e, como os cruzados, morreu lutando contra os muçulmanos” (1969, p. 305).

E Russell conclui dizendo que “como muitos outros homens eminentes, (Byron) foi muito mais importante como mito do que como realmente era. Como mito, sua importância, principalmente no Continente, foi enorme” (p. 309). E do “Continente” o mito não tardaria a chegar às Américas.

Na Polônia, Adam Mickiewicz (1798 – 1855), um dos grandes poetas do nacionalismo polonês, lia Byron em traduções alemãs, sendo influenciado por ele em seus primeiros versos de 1822 e 1823. Em 1830, quando os patriotas poloneses resistiam à ocupação russa, Mickiewicz, exilado, dândi em Paris ou Roma, foi considerado o “líder espiritual dos insurgentes” (p. 548). Durante 1832 e 1833, traduziu *The Giaour*. Pushkin dizia que até a expressão facial de Mickiewicz era a de Byron.

Alexander Pushkin (1799 – 1837), nascido em Moscou, conhecia bem a obra e o mito de Byron, embora na distante Rússia. Sua vida conturbada, como a de Byron, parece ter saído de sua própria pena, como dizia Vladimir Nabokov (p. 549). Quando um amigo lhe pediu conselho de um bom modelo poético, Pushkin respondeu “leia *Parisina*”. Alguns poemas, como *The Prisoner of the Caucasus* (1822), são influenciados pelos *Eastern tales* byronianos. *Poltava* (1829) é uma releitura de *Mazeppa*. Sua narrativa versificada *Eugeny Onegin* (1831) possui diversas semelhanças com *Don Juan* de Byron. Pushkin era também um grande nadador, fazia listas de conquistas como no mito de Don Juan, e na Grécia se interessou por uma mulher que dizia ter sido amante de Byron em 1810. Para ele, a morte de Byron na Grécia era um “sublime tema para poesia” (p. 550). De todo modo, como atesta Cochran, o gênio de Pushkin por si só “não tinha necessidade de Byron” (2015, p. 67), porém acabou contagiado.

Como lembra MacCarthy, se Pushkin estivesse em São Petersburgo em dezembro de 1825, poderia ter se envolvido na revolta contra o regime czarista. “Um dos jovens líderes, o poeta Kondratii Theodorovich Ryleev, foi condenado à morte por sua participação na insurreição. No caminho ao cadafalso ele portava um volume de poemas de Byron” (idem).

Outro famoso entusiasta russo de Byron foi Fiódor Dostoiévsky (1821 – 1881), insistindo que “ninguém deveria usar o termo “Byronista” como insulto. Byronismo, embora um fenômeno momentâneo, foi grande, sagrado e necessário na vida europeia e, talvez, na humanidade inteira” (apud Cochran, 2015, p. 23). Em *O Idiota*, por exemplo, citando o *Prisioneiro de Chillon*, de Byron, o príncipe assevera “(...) depois me pareceu que até na prisão pode-se encontrar uma vida imensa”.

Na impossibilidade de um estudo mais amplo na presente tese, indicam-se novamente as obras supracitadas para o leitor interessado em se aprofundar no assunto.

Além das traduções para a língua italiana indicadas em notas nos capítulos subsequentes, afirma-se também que a primeira tradução feita de versos esparsos de Byron deu-se para o italiano, em 1810 (Cardwell). Destarte, “os italianos foram os primeiros a descobrir Byron e ele próprio (...) não demorou muito a descobrir a Itália” (Schramm, 2016, p. 203). Dentre muitas outras relações da obra de Byron com a literatura italiana, como com Leopardi, pode-se ressaltar aqui somente a tradução integral e em verso feita por Vittorio Betteloni (1840 – 1910), acerca da qual se indica Schramm (2016, p. 275-9).

Na Espanha, cujo principal byroniano foi José de Espronceda (1808 – 1842), um expoente do Romantismo no país, indica-se que o *Don Juan* byroniano recebeu recentemente uma tradução integral em verso, publicada em dois volumes e edição bilíngue, em Madri, 2009, elaborada a seis mãos por Juan Vicente Martinez Luciano, Maria José Coperías Aguilar e Miguel Teruel Pozas.

Um filósofo romeno da atualidade, famoso por sua prosa francesa e seu assim dito pessimismo, Emil Cioran (1911 – 1995), cita Byron em diversos momentos de sua obra. No *Breviário da Decomposição* (1949), excerto intitulado “O parasita dos poetas”, Cioran afirma que “não pode haver desenlace para a vida de um poeta. Tudo o que não empreendeu (...) lhe dá o seu poder”, porém o poeta “segue uma linha de fatalidade” e é para “suprir a vida que não tiveram que se inventaram as biografias dos poetas...”.

E que acontece com o poeta? “é vítima de uma ardente decomposição” e seria um “desertor odioso da realidade se, em sua fuga, não levasse consigo sua desgraça”. E agora mais congruente ainda com Byron, “Ao contrário do místico ou do sábio, não saberia escapar a si mesmo, nem evadir-se do centro de sua própria obsessão (...)”.

Quando um poeta agrada Cioran, é como se um “mal sutil houvesse se introduzido” em seu sangue, e seu organismo o incorpora como “faria com um vício”. E se indaga retoricamente, “Por que não estar decomposto, apodrecido, ser cadáver, anjo

ou Satã na linguagem do vulgo (...)?”), respondendo que “muito melhor que na escola dos filósofos, é na dos poetas que se aprende a coragem da inteligência e a audácia de ser nós mesmos”, e prossegue: “passar sem convicções e solitário entre as verdades não é próprio de um homem, nem sequer de um santo: às vezes, entretanto, o é de um poeta...”.

E após incorporar essas “delícias de maldição” nas “imortalidades do instante” da poesia, Cioran encerra dizendo que sonhou muitas vezes, “por desespero de não ser dos seus”, “com um monstro melancólico e erudito, versado em todos os idiomas, íntimo de todos os versos e de todas as almas” e que “errasse” por vários lugares para “nutrir-se de venenos (...), de êxtases, através das Pérsias, das Chinas (...), e das Europas moribundas”. A que poetas Emil Cioran se refere relacionando tais características? Shelley, Baudelaire, Rilke. Não cita Byron.

E quanto àquele jovem poeta austríaco, elogiado por Rilke (“pois a experiência de Trakl é como uma sucessão de reflexos e preenche todo o seu espaço, inacessível qual o espaço do espelho”), que recebera uma doação de 20.000 coroas de um Ludwig Wittgenstein que dizia “não entendo a poesia de Trakl, mas me deslumbra, e não há nada que me dê melhor a ideia de gênio” (apud Trakl, 2010, p. 95)? O jovem poeta, nascido em 1887, também suspeito de incesto, que escrevia poemas aos 13 anos e virou farmacêutico para ter fácil acesso à cocaína e morfina, até que se viu em meio a 1ª Guerra Mundial, em 1914, tendo de cuidar com escasso material de quase cem soldados feridos em estado grave, após a Batalha de Grodek, e não resistindo à depressão tentou tirar a própria vida com um tiro, sem sucesso, sendo então internado sob vigilância e, em um mês depois, alcançando sucesso com uma overdose de injeção de cocaína, aos 27 anos; quem influenciava Georg Trakl em seus versos expressionistas, Blake, Hölderlin, Novalis, Goethe, Rimbaud, por exemplo, no poema “Helian”?

Assustador é o declínio da raça.
Neste momento, os olhos do contemplador enchem-se
Com o ouro de suas estrelas.

No crepúsculo desce um carrilhão que já não soa,
Desmoronam-se os muros negros da praça,
O soldado morto chama à oração.

Anjo pálido,
O filho entra na casa vazia de seus ancestrais.

As irmãs afastaram-se para os anciãos brancos.
À noite o adormecido achou-as sob as colunas do vestíbulo
Ao voltar de tristes peregrinações.

Oh, tão cheios de imundícies e vermes os seus cabelos,
Quando ele lá fica, com pés prateados,
E aqueles mortos saem de quartos desertos. (Trakl, p. 33).

Além disso, a admiração por Byron, obra e lenda, não se limitou aos arredores europeus e suas colônias americanas, porém foi tão longe a ponto de alcançar a China e o Japão, conquanto sua influência nessas literaturas tenha sido mais restrita.

Após muito tempo isolada do mundo, a China, com o processo que se convencionou chamar “período de tradução”, teve em Byron seu primeiro poeta romântico traduzido, em busca de “resistência à opressão e (em busca de) mudança social” (Loi, 1998, p. 1). Um poema preferido para os chineses foi “As Ilhas da Grécia”, o hino intercalado no Canto III de *Don Juan*, contrário aos turcos otomanos, na China sendo equivalentes à odiada dinastia Manchu. Como muitas outras culturas, “China descobriu o Byron que precisava” (p. 3).

Su Manshu (1884 – 1918), nome budista adotado pelo poeta e tradutor oriundo das montanhas do Cantão, conhecido por “Byron chinês”, em 1906 traduziu *Childe Harold*, “The Isles of Greece”, começando a moldar o gosto público para recepção desse tipo de poesia inglesa.

Liang Qichao (1873 – 1929), o famoso reformista, não possuía bons conhecimentos de inglês, mas mesmo assim traduziu “The Isles of Greece”, que foi publicado em um romance, *A história da Nova China* (1902), no qual um personagem afirma a outro que “Byron ama a liberdade acima de tudo (...). Ele pode ser considerado o primeiro grande herói entre escritores. Ele escreveu essa passagem para encorajar os gregos, mas soa-nos agora como se fosse endereçada à China” (p. 2).

Ma Junwu (1881 – 1940), cientista e educador, traduziu também “The Isles of Greece” em 1905, e foi bastante original ao escolher o estilo vernáculo de escrita, catorze anos disso ser tomado como um aspecto revolucionário na literatura chinesa.

Lu Xun (1881 – 1936), figura principal do Modernismo chinês, embora não tenha traduzido, foi grande difusor da poesia e lenda byronianas, tendo também composto alguns versos influenciados por Byron. Em suma, dedicou-se mais à refração que à tradução. Em um de seus primeiros ensaios, *O poder da Poesia Mara* (1908), retrata um Byron nacionalista, afirmando que havia outros fatores para que os chineses

de sua geração admirassem suas obras e mito, “ele tinha ajudado a Grécia em sua luta pela independência” (p. 4). O byronismo luxuniano insiste que poesia e literatura são indispensáveis à vida humana.

“Mara” é o deus hindu da destruição e da revolta, assim a Poesia Mara representa “revolta contra a sociedade decadente”, portanto, vendo por outra perspectiva, o “satanismo” byroniano na China foi tomado por algo bastante positivo e motivador, “Byron tem o sobrenome Mara (de Satan) ainda que fosse só um homem, e nada extraordinário houvesse a seu respeito...” (p. 6). Xun seria descrito posteriormente por Mao Tse-Tung, “ele mesmo um Mara considerável”, como “o maior e mais corajoso defensor da nova cultura na China” (p. 7).

Por volta de 1920, na China, concorriam duas escolas literárias, o Romantismo, impulsionado outrora por Byron, e o Realismo emergente. Xun conheceria Bernard Shaw em Xangai, em 1933. Em dezembro de 1921, o jornal dos realistas publicou um artigo escrito pelo naturalista japonês Shimamura Hogetsu, no qual a obra de Byron é posta ao lado de Zola como literatura realista. A partir daí, principalmente em 1924, centenário de morte, vários artigos e traduções de Byron foram publicados no jornal da escola realista, como uma tradução integral de *Manfred*.

Ademais, “outros candidatos ao título de “Byron chinês” não faltavam” (p. 10). Com Xu Zhimo havia Jiang Guangci (1901 – 1931), que escreveu um poema que pode ser traduzido por “Recordando Byron”, no qual diz “Ah Byron! / você é o rebelde contra a escuridão (...) / você é o cantor da liberdade (...) / somos ambos amigos dos oprimidos (...)” (idem).

No entanto, procedimento literário convencional, após algum tempo a influência de Byron na China obnubilou-se. Durante a década de 1950 reapareceram algumas traduções, como de *The Corsair*, em 1949, por Du Bing-zhen. Entre traduções de outras obras byronianas, Yang Xi-Ling publicou sua tradução de *Childe Harold* em 1956, e entre 1956 e 1959 foi publicada a tradução de *Don Juan*, por Zhu Wieji (várias vezes reeditada e reimpressa), que foi novamente traduzido, agora em verso, e publicado em 1980 por Zha Liang-zhen. As cartas e diários, “tão importantes para estabelecer uma figura completa” de Byron, parecem não ter ainda obtido traduções para o chinês.

Quando o Japão abriu-se ao ocidente, começou a ser influenciado por ele. Porém, como não se via ameaçado pelo imperialismo como a China, a influência de Byron ali foi menor. Não obstante, muitos revolucionários chineses alcançaram sua formação cultural e literária no Japão.

Kitamura Tokoku (1868 – 1894), de família samurai, um dos fundadores do Romantismo japonês, escreveu *O poema do prisioneiro* (1889), inspirado em *Prisoner of Chillon*, e *O drama do Monte Horai*, inspirado em *Manfred*. Tokoku se enforcaria, posteriormente, em seu jardim.

Em 1902, Yotaro Kimura publicou *Byron: Satan of the literary World*, e traduziu *Parisina* (1903), *The Corsair* (1905), *Mazeppa* (1907) e *Cain* (1907).

A poesia completa de Byron, exceto *Don Juan*, havia sido traduzida em cinco volumes por Seiki Okamoto e outros e publicada em 1936.

Finalmente *Don Juan* foi traduzido para o japonês, primeiro por F. Hayashi (em prosa, 1953), então por K. Ogawa (1954).

Itsuyo Higashinaka publicou novas traduções, em japonês contemporâneo, de *Beppo* e *Vision of Judgement* (1984), *Hints from Horace* e *English Bards* (1989) e, em 1994, a tradução integral de *Childe Harold*. Em 2003, Higashinaka estava elaborando em verso a terceira tradução integral de *Don Juan* efetuada para a língua japonesa.

Para o português, como dito, com língua e cultura mais próximas ao inglês, e maior número de falantes, a primeira tradução integral de *Don Juan* encontra-se na presente tese.

O Romantismo atuou intensamente na literatura, artes, política e ética de seu tempo, como foi demonstrado, e ainda hoje recebe reconhecimento e é objeto de estudo e pesquisa sobre seus mais diversos aspectos.

Entretanto, não deixou de incentivar e influenciar o desenvolvimento das ciências, algumas das quais se iniciavam mesmo durante o período Romântico.

Hobsbawm afirma que “a era revolucionária, portanto, fez crescer o número de cientistas e eruditos e estendeu a ciência em todos os seus aspectos” (1981, p. 304), acrescentando à afirmação uma lista enorme de descobertas e avanços científicos logrados no período.

Como dito anteriormente, além de Ada Lovelace, filha de Byron, ter se tornado a madrinha da ciência da computação após o desenvolvimento do primeiro algoritmo para ser processado por uma máquina, em *Don Juan* a voz narrativa byroniana tece comentários a respeito das novas descobertas científicas feitas à época, ironizando sob certa medida a venalidade de tais descobertas. Vale lembrar inclusive como o próprio Goethe era cientista, tendo escrito sua obra *A Metamorfose das Plantas*.

No Canto I ironiza as invenções “que gênio franco e bolso vazio apontam”, “outro faz guilhotina, um nova ponta”, “ponta”, “noses”, no original, é a “lanceta” utilizada para fazer a fatídica sangria, que aceleraria a morte do poeta. Também discorre sobre a “vacina” e os “foguetes Congreve” (estrofe CXXIX). E comenta ainda sobre a febre por balões de ar na França (XCII).

Satiriza ainda, na estrofe CXXX do mesmo Canto, os experimentos de eletricidade animal de Galvani, os quais são a base para a composição do *Frankenstein* de Mary Shelley, alegando que “o galvanismo (faz) um corpo que sorria”.

No Canto X, também ironizando a “lei da gravitação universal” de Newton, o “primeiro que conseguiu dar conta de uma maçã e de uma queda”, tendo em vista que “o homem imortal já brilhou com todo / tipo de mecanismo, em breve sua / máquina a vapor levá-lo-á à lua” (estrofe II), previsão que à época soava absurda, porém que ocorreria apenas 150 depois da composição desses versos.

Compartilhando o espírito de pesquisador e explorador com seu colega William Bankes, Byron era fascinado pelas descobertas engendradas pelos estudos paleontólogos acerca dos fósseis, que permitiam datar as eras geológicas da Terra.

Georges Cuvier (1769 – 1832), considerado o pai da paleontologia, foi um dos principais pesquisadores de ciências naturais do século XIX, seus estudos sobre estratos geológicos estabeleceram os princípios básicos da bioestratigrafia, com a qual, por exemplo, a idade da camada geológica é definida pela espécie de fóssil encontrado nela.

Cuvier é citado duas vezes no *Don Juan* byroniano. Na principal referência, após a voz narrativa perder o fio da meada em uma digressão sobre como a monarquia seja algo antiquado e arcaico, deixa “que vá” a ideia, que um dia será achada “com outras relíquias de um mundo antigo” quando esse for destruído de alguma forma e tornar ao caos, “o superstrato que nos revestirá a todos” (IX, XXXVII).

E prossegue no símile, imaginando se desenterrassem o Rei Jorge IV, que pesava 120 kg, como se fosse um dinossauro, as pessoas iriam “se indagar onde tais animais jantassem” (XXXIX), e conclui se inquirendo “como há-/de ser, digo, as grãs relíquias no seu / visual de monstros de um novo museu?” (XL). Na outra alusão, a voz digressiva fala do caráter raro de Leila tanto entre ser vivo como em fósseis humanos, “entre teus mamutes mofados, grande Cuvier” (X, LII).

Os estudos geológicos, por exemplo, avançaram bastante desde aquela época, ainda que, como lembra Hobsbawm, “a geologia era a única ciência deste período suficientemente cavalheiresca (...) para ser seriamente estudada nas Universidades de

Oxford e Cambridge” (1981, p. 313), e hoje se sabe quase precisamente que o local onde a maior parte da presente tese foi escrita começou a se desenvolver no período pré-cambriano, há cerca de quatro bilhões de anos. Posteriormente, no neoproterozoico, por volta de um bilhão de anos atrás, com a orogenia ribeira, por exemplo, formaram-se as serras através de atividade tectônica e arcos de ilhas que se chocavam, então através de processos mais recentes de sedimentação formaram-se a planície costeira e as praias, já no período quaternário.

Entretanto, graças à atividade extratora do homem, como a de William Banks levando hieróglifos de milhares de anos para casa, e o vandalismo, como Byron assinando seu nome nas pedras pelos locais históricos que passava, sítios de grande valor geológico encontram-se atualmente em risco de extinção, e então diversos pesquisadores desenvolveram estratégias para conservação desses lugares de interesse geológico.

Um dos principais pesquisadores nessa área é Murray Gray, da Universidade de Londres, autor da obra *Geodiversity – Valuing and Conserving Abiotic Nature* (2004), na qual relaciona vários tipos de valores aos sítios como estratégia de geoconservação e definição de Patrimônio Geológico. Em um Plano de Gestão, esses valores podem ser, por exemplo, culturais se se ligam a aspectos do folclore, da mitologia, da arqueologia, da história ou a questões espirituais ou religiosas; podem ser econômicos, relacionando-se a minérios, petróleo ou fósseis; podem ser funcionais, podem servir para fins educacionais e de pesquisa, e também podem ser locais de interesse estético.

Sobre o valor estético intrínseco a determinados sítios, Gray afirma que nem sempre os mesmos locais são considerados da mesma forma, citando o século XVII quando os jardins eram mais apreciados que uma floresta, panorama que se alterou com o movimento Romântico, que “promoveu o valor intrínseco ou inerente à natureza” e a região dos lagos inglesa, Lake District, por exemplo, vista anteriormente de forma depreciativa, tornou-se fonte de inspiração a poetas como Southey, Wordsworth e Coleridge (Gray, 2004, p. 82). Os poetas mais satirizados por Byron em seu *Don Juan*.

Assim, “o movimento Romântico”, continua o geólogo, “levou à criação dos primeiros parques nacionais e a um movimento geral de conservação da natureza” (idem). Por essa perspectiva não seria difícil enxergar Byron, fugindo do tédio e das dívidas da Inglaterra, levando sua taça feita de crânio, como “pai do geoturismo” em seus périplos com Hobhouse que culminariam na escrita de *Childe Harold*. Muito menos como “precursor da escalada” em sua prática de subir montanhas.

Gray encerra o estudo do valor estético que geossítios podem conter comentando que Byron tinha um gosto “pelo cenário das montanhas escocesas”, e reproduz seus versos às montanhas de *Lachin Y Gair* (2004, p. 85).

Inglaterra! suas belezas são mansas, domésticas,
A quem pelas montanhas costuma vaguear;
Oh as ribanceiras majestosas e desérticas
Glória carrancuda e íngreme do sombrio Loch na Garr⁹².

Citaram-se anteriormente nessa tese músicas, telas, filmes, óperas, esculturas, filosofia, ciência etc, explicitando-se como a influência byroniana de forma alguma se restringiu à literatura. Influenciou também, como se viu, expressões, vestimentas, “atitudes em relação à natureza, paisagens e viagens, perspectivas acerca da moralidade e das relações humanas, tornando-se quase um estilo de vida” (MacCarthy, p. 550).

A “extensão da veneração de Byron” pode ser vislumbrada na pintura de Josef Danhauser *Liszt at the Piano* (1840), apresentando sete Românticos europeus em um santuário dedicado a Beethoven e Byron. Lá estão os escritores Alexandre Dumas e George Sand, o violinista Paganini e os compositores Rossini, Berlioz e Liszt com sua namorada Marie d’Agoult.

Gioachino Rossini (1792 – 1868), que conhecera Byron em Veneza, compôs *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron*⁹³. Em 1826, sua ópera *Le Siège de Corinthe* possuía também um caráter laudatório ao poeta.

Hector Berlioz (1803 – 1869) parece ter conscientemente seguidos os passos byronianos, como muitos românticos, em seus périclos pela Itália, durante os quais lia sua poesia, seus “ardentes versos” (apud MacCarthy, p. 551). Em 1831, após uma fracassada tentativa de suicídio em Gênova, iniciou sua versão de *Le Corsaire*⁹⁴. Em 1834, inspirou-se também em Byron para compor seu *Harold in Italy*, em quatro episódicos sinfônicos.

⁹² England! Thy beauties are tame and domestic
To one who has roved o’er the mountains afar;
Oh for the crags that are wild and majestic
The steep frowning glories of the dark Loch na Garr. (apud Gray, 2004, p. 85).

⁹³ Uma versão em: <https://www.youtube.com/watch?v=sxVACjMjTrI>. Acesso em: 31/03/2019.

⁹⁴ Uma versão disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d7kez0F0UJ4>. Acesso em: 31/03/2019.

Na música alemã, destaca-se Robert Schumann (1810 – 1856) com sua abertura e música incidental inspirada na tradução alemã de *Manfred*⁹⁵, estreada em 1852 graças a Franz Liszt.

George Sand (1804 – 1876), pseudônimo de Aurore Dupin, baronesa Dudevant, uma das maiores escritoras francesas, deixou seu esposo em 1831 para começar uma vida independente como romancista em Paris, relacionando-se com Alfred de Musset e Chopin.

A condessa Marie d'Agoult também deixou a família para se unir, na Suíça, a Liszt, que compôs *Années de Pèlerinage* rememorando suas agradáveis viagens por Genebra com a condessa.

Nas artes visuais, Eugène Delacroix (1798 – 1863) recebeu o apelido de “Byron da pintura”. Era forte entusiasta do orientalismo e exotismo byronianos, além de seu interesse na “dramatização do mal” (MacCarthy, p. 552), que o induziu a pintar três grandes telas baseadas nos dramas históricos do poeta: *Marino Faliero* (1826), *A morte de Sardanapalus* (1827) e *The Two Foscari* (1855). A ousadia de Byron impressionou-o, para quem “não podia haver beleza sem ousadia”. MacCarthy nota a expressão de desdém byroniana em seu autorretrato de 1837, atualmente no Louvre (p. 553).

O líder revolucionário italiano Giuseppe Mazzini (1805 – 1872) expressa persuasivamente o impacto de Byron sobre a política de sua geração, citando *Prisoner of Chillon*, “nunca havia o “eterno espírito de uma mente sem grilhões” feito uma aparição tão brilhante entre nós. (...) (Byron) também, fez de sua “morte uma vitória” (apud MacCarthy, p. 553). “Mazzini reconhecia Byron como o grande individualista criativo que apesar disso abriu o caminho à ação coletiva pela causa libertária” (idem).

No mesmo espírito que Mazzini, Giuseppe Verdi (1813 – 1901) compôs sua ópera *I due Foscari*⁹⁶ (1844), baseada na obra de Byron. “A memória de Byron ainda estava viva nas barricadas e prisões do “Ano das Revoluções”, 1848” (p. 553).

Péricles Ramos acrescenta que sua “popularidade entre os operários ingleses mais intelectualizados foi testemunhada por Engels em 1845, e no fecho do período leitores não sofisticados de todas as classes sociais ainda recordavam trechos tais como o que descreve Waterloo no Canto III de *Childe Harold*” (Byron, 1989, p. 18).

⁹⁵ Uma versão dessa abertura transformada em poema dramático, em espanhol, encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pM8SOB9Dfzw>. Acesso em: 31/03/2019.

⁹⁶ Vale a pena ver uma versão da ópera, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=W2_nf-Yz91w. Acesso em: 01/05/2019.

Não obstante, a veneração de Byron na Europa foi de um tipo diferente, “mais intensa, mais espectral”, que na Inglaterra dos cafés londrinos.

Seus admiradores europeus não compreenderam o lado dândi inglês de Byron. Não tinham acesso a suas cartas. Sua poesia muitas vezes alcançava-os em tradução e eles se sentiam mais facilmente impressionados pela grandeza severa de *Manfred*, ou pelas extensas agonias do *Prisoner of Chillon*. Tiveram pouca ou nenhuma apreciação de sua aguda sagacidade inglesa. (MacCarthy, p. 553).

O trecho acima é relevante porque foi justamente esse Byron importado principalmente da França e Portugal para o Brasil, onde ainda se tem escasso acesso “a suas cartas” e apenas recentemente, graças à tradução, tem-se apreciado sua “aguda sagacidade”.

E o que Byron diria dessa sua imagem excessivamente sombria que se propagou a outras partes do globo?

Lamartine, em sua “L’Hommage à Lord Byron”, publicado em 1820, referiu-se a Byron como “chantre des enfers”, isto é, “bardo dos infernos”, “cantor dos infernos”, e isso o deixou indignado. Lady Blessington cita Byron dizendo que não gostava de poesia francesa e só tinha lido uns versos feitos para ele, nos quais é chamado de “Esprit mystérieux, mortel, ange ou démon”, e que achava pouco civil para um francês de boa instrução.

Moore, em sua biografia, igualmente nota a tendência que prevalece “por toda a Europa” de retratar Byron como um “homem de maravilhas e mistérios, tanto em sua vida quanto em sua poesia” (apud MacCarthy, p. 554). Moore queria desiludir os leitores europeus mostrando o “herói real ‘de carne e osso’”, “o Lord Byron *inglês* social, prático, com suas falhas e excentricidades”.

Porém a biografia de Moore surtiu pouco efeito na recepção de Byron na Europa, e daí conseqüentemente na América lusófona e hispanófona. Era o “epítome da melancolia que excitava Dumas e Musset, Gautier e Baudelaire”.

Quando Gustave Flaubert (1821 – 1880), escritor de escola literária contrária ao Romantismo, fez sua peregrinação a Chillon, em 1845, e assim que entrou na cela o nome que Byron assinara no pilar saltou-lhe aos olhos, notou que sob o nome “a pedra está levemente corroída, como se a poderosa mão que se apoiou ali tivesse corroído-a com seu peso” (apud MacCarthy, p. 554).

A imagem ultrarromântica byroniana de “chantre des enfers”, bardo dos infernos, atravessou o século XIX e XX.

Mario Praz em *The Romantic Agonies*, publicado em inglês em 1933, põe Byron, reitera-se, como exemplo de “homem fatal”, falando da “tragédia melancólica da vida” do poeta.

Em 1930, a biografia de André Maurois, já citada nessa tese, mostra Byron como grande “amador” e “herói trágico”.

Como admite MacCarthy, ele não seria o último dos “biógrafos de Byron que retrataria seu tema conforme a imagem que queria ter de si mesmo” (p. 554).

Certamente, por essa perspectiva, Byron também não teria gostado de sua fama revertida a “poeta de orgia de cemitério” que recebera no Brasil durante o século XIX e que em menor escala sobrevive até hoje nos jovens góticos vestindo sobretudos escuros no verão de 33° C da Pauliceia, bebendo vinho suave e barato nos arredores da Galeria do Rock e do Cemitério da Consolação em São Paulo.

De qualquer forma, com a presente tese, e a consequente tradução integral e anotada de *Don Juan*, uma parte dessa estranha lenda, transmitida até então também pela tradução – ou pela sua ausência – “deve repousar”.

2.3.2. Panorama do antigo byronismo no Brasil

“O que determina o florescimento ou o esgotamento das artes em qualquer período ainda é bem obscuro”
Eric Hobsbawm, *A Era das Revoluções* (1981, p. 278).

“Este livro não é ainda a tão esperada obra sobre a influência de Byron no Romantismo brasileiro”
Onédia Barboza, *Byron no Brasil: Traduções* (1975, p. 28)

A presença do Romantismo ainda permanece latente e perscruta a sociedade em determinados momentos, inclusive no Brasil. “Desde a última parte do século XVIII até o presente a arte, a literatura e a filosofia – e até mesmo a política – têm sido influenciadas, positiva ou negativamente, por um modo de sentir característico do que, num sentido amplo, pode ser chamado movimento romântico” (Russell, 1969, p. 219).

Em sua forma essencial, o movimento deu-se “contra as normas éticas e estéticas estabelecidas”, contra os laços sociais, buscando a emoção e a sensibilidade egocêntrica desvinculadas do racionalismo excessivo, assim, “como estado de espírito passageiro, esta atitude pode ser encontrada em poetas de quase todas as épocas” (p. 220).

Esse desdém das convenções sociais foi estimulado por Rousseau que “tendo os gostos de um vagabundo, achou aborrecidas as restrições impostas pela sociedade parisiense”. O gosto por fortes emoções foi suprido com Napoleão e não se poderia observar impassivelmente a Santa Aliança, nem se buscava paz ou tranquilidade, mas sim “uma vida individual vigorosa e apaixonada”, como diz Bertrand Russell (p. 222).

Desprezava-se o industrialismo “porque era feio” e a busca do dinheiro “parecia indigna de uma alma imortal”, daí então a estética toma dimensões maiores, tanto na “arquitetura gótica” quanto em “cenários naturais”. Assim os precipícios e tempestades do suíço Rousseau falam diretamente à imaginação romântica, que “amava o que era estranho, fantasmas, velhos castelos em ruínas”, só “se sentiam inspirados pelo que era grande, remoto e aterrador” (p. 223). A Idade Média e o oriente inspiravam a busca por lugares ermos e exóticos. O Romantismo passou da Alemanha à Inglaterra e França e, desta principalmente, reitera-se, para o Brasil.

Assim, ressalta Russell, a crença “no sangue e na raça” está muito próxima do antissemitismo e a perspectiva romântica, sendo aristocrática, despreza o capitalismo de maneira completamente diferente do socialismo.

Curiosamente, o egocentrismo romântico de início tencionava despertar um sentimento mútuo fraternal, porém, quando descobriu “indignado, que os outros tinham

também o seu ego”, as expectativas frustradas converteram-se “em ódio e violência” (p. 229).

De fato, o Romantismo abriu caminho para o Byronismo, que é totalmente intrínseco e devedor àquele, no entanto, esse, buscando transformar a vida em ficção e, positiva ou negativamente, levando-a a extremos, junto da liberdade individual, relativizando assim o que é tabu ou mesmo crime, foi além daquele, restrito em maior grau à literatura. Daí Byron ter se tornado um dos raros poetas heróis, e o principal.

Byron, mito e obra, como afirma Cochran, foi mais que literatura e política, mais que fenômeno cultural e filosofia de vida, afetou também “moda, maneiras sociais, experiência erótica (...)” (Cochran, 2015, p. 2).

Apesar disso, a influência recebida em primeiro instante de Byron na maior parte das vezes não provinha de sua obra, mas de sua lenda, e assim aquelas pessoas buscavam *traduzir* sua lenda em si mesmos, imitando visual, maneiras e o que julgavam ser as obras dele e, com um espírito de emulação, buscavam superar o imitado, ou meramente por má compreensão, devido à excessiva tradução de apenas uma faceta byroniana e à escassez de tradução de outras facetas, como do satírico *Don Juan*, ou ainda pelo próprio Romantismo abrir caminhos à expressão individual (muitas vezes impregnada da ideia de raça e nação, que poderiam culminar no nazismo, por exemplo), enfim, acabavam por levar a imagem do *byronismo*, também chamado de “ultrarromantismo”, para outros extremos.

Destarte, Cochran concorda quando alega que ““Byronismo” era algo independente da obra de Byron. É impossível cobrir todos esses campos em um livro” (2015, p. 3).

Antônio Cândido, introduzindo sua definição de “byronismo” na tese de sua orientanda de doutorado Onédia Célia de Carvalho Barboza, admite que Byron “encarnou um tipo historicamente necessário de poeta, ao mesmo tempo escritor e herói literário” (apud Barboza, 1975, p. 12).

Para Cândido, “as sociedades elaboram certos modelos humanos ideais e ficam procurando ansiosamente quem possa representá-los. Se for preciso, elas inventam até certo ponto (...)”, então Byron, “rebelde, individualista e publicitário”, aproveitou o momento de “ruptura das conveniências, das regras, do decoro” e “definiu os contornos desse modelo”, daí “encarnou as aspirações da época”, mas também “agrediu e ofendeu (...) porque ao explodir levou de cambulhada muita coisa que não se queria pôr em jogo” (p. 12), mais ou menos como seu Sardanapalo.

Por conseguinte, tendo como referência o ano de 1975, período de ditadura militar brasileiro, um Byron que “continua sumamente interessante” a *Cândido* é aquele que “denunciou a espoliação dos operários, rasgou tantos véus que amenizavam a corrupção moral da alta sociedade, odiou as opressões com persistência (...)”.

Importa deveras ao crítico literário, como dito, que o poeta “tenha sido uma coisa mais rara: um herói literário, como não houve outro depois” (p. 12). Esse heroísmo tornou-o uma “espécie de modelo nos países da América Latina, que viviam o processo de consolidação da independência”. Nesses países “recentes e atrasados, os Romantismos foram convencionais no começo, gerando os mais variados compromissos com a tradição”. Concluindo com:

Ora, sendo fonte de modernidade, Byron não era formalmente avançado. Antes mantinha o passado em doses maciças, até quando parecia inovar, e assim foi que adotou a estrofe spenceriana para o Childe Harold, a oitava heroica para o Don Juan e o dístico neoclássico para tantas composições (...). Ele guardou sempre em pleno vórtice romântico o gosto da ironia e muitos pressupostos ilustrados do século XVIII, e vazava as novidades temáticas e ficcionais num verso tão fácil, por vezes tão jornalístico, que nele a poesia e o folhetim pareciam dançar juntos, como era frequente nos românticos.

Esta ligação passado-presente, conservantismo-renovação, foi uma fórmula eficaz para fortalecer a sua presença poética numa fase transitiva entre todas, em países oscilantes como os nossos.

O fato de não propor soluções formais insólitas para o insólito da matéria facilitou a transposição da poesia de Byron; e esta transposição, com tudo que importa de fecundação, sempre me pareceu requerer um estudo adequado (...). (*Cândido*, apud Barboza, 1975, p. 13).

Digam-se mais somente duas coisas: primeiro, quando *Cândido* utiliza os termos “encarnou” ou “transposição”, ambos são simplesmente sinônimos de “tradução”. Segundo, *Don Juan* opera uma ponte maior que entre Neoclassicismo-Romantismo, porquanto seu uso fundamental da metalinguagem por meio de digressões sistemáticas relacione-se ao Modernismo, porém aqui *Cândido* não demonstra indícios de ter conhecido a obra-prima byroniana a fundo, conquanto saiba o básico ao afirmar, em sua *Formação da Literatura Brasileira*, que *Don Juan* é o encontro milagroso da poesia heroico-cômica italiana quatrocentista com “o que há de melhor” no espírito setecentista de Pope e Voltaire junto a um “satanismo sem ênfase”. Nessa última definição, algo vaga, o “satanismo” seria a crítica direta e até abusiva, o gosto pelos tabus, a relação do mito de Don Juan com o cristianismo? Não seria a ironia, porque a ironia é bastante “enfática”. Apesar disso, *Cândido* aponta nela acertadamente o uso soberano dos melhores recursos formais, “para exprimir de maneira sarcástica e apaixonada o homem

moderno”. E arremata de um mesmo modo vago dizendo que a leitura dos seus “quase vinte mil versos é uma delícia poucas vezes interrompida”, porém são *apenas* 16.136 versos, não tão fáceis assim de serem lidos ininterruptamente.

Adiante, Barboza nota, porém, que Byron “não foi o inventor do byronismo”, que foi uma síntese de tendências que vinham do século XVIII, até que ele “encarnou o poeta romântico por excelência” (1975, p. 17). Entretanto, como dito anteriormente, Barboza não considera *Don Juan* byroniano, julga-o mesmo antibyroniano, além de uma “leitura divertida e estimulante que ainda desperta real prazer no leitor moderno”.

Na sequência, no Brasil, o caminho aberto pelo Romantismo à expressão individual do poeta tornou-se, para os jovens estudantes de São Paulo, em 1850, um gosto mórbido pela morte e pelo macabro, constituindo-se aquela assim dita “2º geração do Romantismo”, que se tornaria conhecida por “byronista”, “byroniana”, “mal do século”, “ultrarromantismo” etc.

“Essa estética, que um crítico chamou de “estética de horrores””, como elucida Barboza, “ficou, no Brasil, ligada ao nome de Byron (...). O que Byron tem a ver com isso é outro problema, e mereceria um estudo à parte” (p. 24).

“No pré-romantismo inglês, a morte, os túmulos, os cemitérios e a noite” eram constantes nas obras de Robert Blair, Edward Young, James Hervey e Thomas Gray, no entanto “não é uma literatura propriamente macabra” a que faziam (idem), e a pesquisadora prossegue, “a preocupação com a morte e o amor pela noite são elementos importantes da estética byroniana. Mas, nada disso faz de Byron um *poeta de cemitério* ou um cultor de literatura macabra”.

No entanto, se Byron “o autor, tem pouco a ver com esse aspecto do Romantismo, Byron, o mito, tem a sua boa parcela de culpa”, consequentemente a pesquisadora discorre sobre a taça feita de crânio por Byron e “a lenda das orgias fantásticas em Newstead” que “permaneceu e incendiou a imaginação dos jovens românticos do mundo inteiro” (p. 26), se bem que a taça, admite Barboza, esteja “mais ligada à ideia de vida dissoluta, sem nenhuma conotação macabra”. Assim, a partir da “ideia de crânio, a caricatura ampliou-se e naturalmente outras partes do esqueleto, e cadáveres, e tumbas, e cemitérios infestaram o Romantismo paulista” (idem).

Uma curiosidade tradutória reproduzida por Barboza é que, como fora da Inglaterra conhecia-se mais as obras de Byron pela tradução de Amedée Pichot, incluindo obviamente o Brasil, “a maioria dos românticos (...) acreditava estar

“byronizando” quando, na verdade, estava “rendendo homenagem ao gênio discutível de Amedée Pichot” (1975, p. 30).

Vale a pena algumas palavras acerca da metodologia, orientada à literatura comparada, de apreciação das traduções de Barboza. Para ela, “as traduções podem ser focalizadas não apenas como *causa* mas também como *consequência* da influência” (p. 30). E segue asseverando que

através das traduções é possível determinar os sintomas principais de uma influência e indicar os rumos por ela tomados. Elas são espelhos onde se reflete a imagem, às vezes fiel, mas na maioria das vezes distorcida, do autor original, e nesses perfis defeituosos manifesta-se um processo de aclimação literária bastante revelador. São as imagens “refratadas” (...), o termo *refraction* (tomado) da física (...). Assim (...) não somente as *traduções*, mas mais ainda as suas meias-irmãs, as *paráfrases*, as *adaptações*, as *imitações*, servem para ressaltar o que Levin denomina as “intercultural refractions”. (p. 30).

Em sua antologia *Poesia da fase romântica*, Manuel Bandeira cita o nome de todos que fizeram e publicaram versos nesse estilo no Brasil, durante o século XIX, que ele pôde encontrar – totalizando 127 poetas (“não sei se ter-me-á escapado algum”, acresce) dos quais a presente tese comporta citar apenas uns poucos.

Como Bandeira mostra em sua Introdução, as divisões esquemáticas em fases ou momentos do Romantismo brasileiro servem meramente para fins didáticos, sempre ocorrendo divergências e exceções na classificação feita por tal ou qual crítico literário, quer Sílvio Romero, José Veríssimo ou Ronald de Carvalho etc, pois alguns poetas fizeram parte de uma ou mais fases, bem como outros posteriormente filiaram-se à escola realista, renegando enfim os versos juvenis.

Dessa forma, entre um indianismo que, embora arraigado na cultura brasileira, foi incentivado por Chateaubriand; entre um “culto diferenciador da mulher”, no qual o “homem patriarcal se roça pela mulher macia, frágil, fingindo adorá-la, mas na verdade para sentir-se mais sexo forte, mais sexo nobre, mais sexo dominador” (Bandeira, 1996, p. 15); e entre uma grandiloquente e “empoladíssima” retórica da geração condoreira, que logrou que o país fosse um dos últimos das Américas a abolir a escravidão; entre tudo isso, enfim, poetas de vinte anos traduziam do francês muitas vezes a tradução em prosa de Pichot, faziam poemas sobre uma vontade mórbida de morrer, e morriam em seguida, dizendo-se imitadores de Byron (o que ele “tem a ver com isso”, repete-se, “mereceria um estudo à parte” (Barboza, p. 24)). Talvez mal soubessem que Byron chegou aos 37 incompletos, conquanto Keats e Shelley tenham morrido mais novos.

Não obstante, o *modus operandi*, isto é, as regras do jogo, para os ultrarromânticos, estavam dadas: torna-se gênio quem deixar mais sinistras obras sobre o maior número de tópicos tabus e macabros, citar mais vezes o nome de Byron, traduzir ou adaptar as traduções francesas de suas obras e, ao mesmo tempo, emular seu mito – no caso, morrer, deixar esse vale de sombras e sofrimento, o quanto antes.

* * *

Após Napoleão motivar a grande fuga da família real portuguesa para a capital do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1808, trazendo um império, incluindo, por exemplo, mais de 60.000 livros, e iniciando um processo de modernização no país com a abertura de biblioteca, jardim botânico etc, e alguma dinamização nos meios de comunicação e de transporte, seguida da Independência do Brasil, em 7 de setembro de 1822, com um novo fluxo de modernização concomitante à consolidação militar do processo de independência nas outras províncias, sufocando-se resistências portuguesas como na Bahia e Maranhão, nos anos seguintes, durante a segunda metade da década de 1820, desenvolveu-se um círculo intelectual relativamente fixo naquela cidade e, em 1827, ainda visando a consolidação e o desenvolvimento do país independente, fundaram-se suas primeiras escolas de ensino superior, as Faculdades de Direito de São Paulo e de Recife, porque só Coimbra até então formava os bacharéis brasileiros, constituindo-se assim círculos intelectuais também nessas províncias.

O Rio de Janeiro contava com uma precária Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, a primeira do Brasil, inaugurada por Dom João VI, em 1816, quando se solicitou a vinda de uma “Missão Artística Francesa” (escortada por navios ingleses), para fornecer os recursos humanos, técnicos e conceituais para sua fundação. Entre um arquiteto naval, um engenheiro mecânico, um escultor e um ferreiro, estava incluso o grande pintor neoclássico bonapartista Jean-Baptiste Debret (1768 – 1848), que vinha “com o entusiasmo dos sábios viajantes que já não temem mais, hoje em dia, enfrentar os azares de uma longa e ainda, muitas vezes, perigosa navegação”, e passaria a dirigir a renomeada Academia Imperial de Belas Artes em 1828, encontrando entraves em ensinar neoclassicismo aos brasileiros ainda impregnados de barroco, além de frequentar a corte e viajar pelo país retratando costumes.

Dessa forma, o primeiro projeto da bandeira do Brasil independente seria pintado por Debret, as diretrizes francesas na cultura estavam estabelecidas, e até o

exotismo das viagens pelo país o influenciariam um pouco em direção ao Romantismo. Novos livros eram adquiridos de Portugal, França e Inglaterra, de onde vinham jornais e revistas periodicamente. Não obstante, nos jornais da capital já da época de D. João pululavam anúncios de aulas de francês e de inglês; Dom Pedro I, por exemplo, tinha aulas de inglês. E enquanto a cultura brasileira era influenciada pela França a olhar o índio, ao brasileiro médio recém-independente houve “mister”, paulatinamente, ao longo do século XIX, tomar chá e uísque, comer bife no sanduíche, dormir de pijama e ficar em casa de robe, portar-se como gentleman e sair para piqueniques, e depois para o clube, o jóquei, jogar pôker etc. Os garotos brasileiros cantavam “não se pesca mai de rede, não se pode mai pescá, que já sube da notiça, que os ingrês comprou o má”.

Como afirma Hobsbawm, “se a economia do mundo no século XIX foi formada principalmente sob a influência da revolução industrial britânica, sua política e ideologia foram formadas fundamentalmente pela Revolução Francesa” (1981, p. 71).

Após a falência do Banco do Brasil, em 1829, decorrente da leva de todo o dinheiro do país para Portugal por D. João, e o início da dívida externa brasileira para a Inglaterra, Debret voltou à França em 1831 levando seu melhor discípulo, Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806 – 1879), barão de Santo Ângelo, melhor pintor que poeta, como diria Bandeira, que se tornaria o fundador da disciplina de história da arte no país. Em sua peregrinação, Porto-Alegre, da França vai para a Itália e depois Inglaterra e Bélgica. Sem dúvida, nessas viagens tomara maior conhecimento do Romantismo e da febre byroniana, motivando-o a fundar na França a revista brasileira *Nitheroy* (1836), considerada precursora do Romantismo brasileiro.

Assim, enquanto os precursores buscavam o instinto de nacionalidade brasileiro em território francês, jornais franceses e ingleses chegavam ao país anunciando a venda de obras de Byron ou dando notícias a respeito do poeta ou de obras de outros escritores influenciados por ele. Até mesmo o *Jornal do Comércio*, em 1828, anunciou a venda de exemplares da tradução francesa de Amedée Pichot, que Barboza julga tratar-se da 4ª edição, de 1822-25 (Barboza, p. 266). Porém “são muito mais frequentes os anúncios de venda de obras de Byron em inglês do que em francês” no *Jornal do Comércio*, entre o período de 1828 e 1844.

No início da década de 1830, Byron deveria ser relativamente conhecido entre aqueles privilegiados que liam na sociedade brasileira, uma vez que no *Diário do Governo*, nº 55, de 8 de março de 1832, anuncia-se uma subscrição para a publicação da

tradução de *Lara* de Byron, isto é, só seria publicada se atingisse um certo número de pagamentos antecipados.

O anúncio traz a tradução de uma estrofe do Canto I de *Lara*, possivelmente o primeiro fragmento de um poema de Byron traduzido para o português e publicado no Brasil, e os dizeres de que “o nome só do ilustre Byron, reputado entre as nações da Europa pelo gênio mais sublime em poesia no século XIX, faz esperar ao tradutor o benigno acolhimento do público” (apud Barboza, p. 50). Do tradutor, no entanto, apenas diz ser o “Autor do Ermenonville, ou o Túmulo de Rousseau”, que os leitores deveriam imaginar ser Tibúrcio Antônio Craveiro, cuja tradução estaria pronta algum tempo antes. Não consta, porém, que tenha alcançado o número de subscritores, então não houve edição.

O marco inicial do Romantismo brasileiro deu-se em Paris, em 1836, quando Porto-Alegre, Gonçalves de Magalhães (1811 – 1882) e Torres Homem (1812 – 1876), que usava peruca e pó de arroz para clarear a pele, filho do padre Apolinário com a mulata Maria “você me mata” Patrícia – respectivamente, futuros barão de Santo Ângelo, visconde do Araguaia e visconde de Inhomirim – fundaram “Nitheroy, Revista Brasiliense”⁹⁷, contando com longos artigos sobre astronomia e o “cometa de Halley”, considerações econômicas sobre a escravidão, nas quais se cita o nome de Byron dentre os de Napoleão, David, Hegel, afirmando que a sociedade de então era suscetível à admiração da beleza das artes, todavia, estando mais preocupada com o crescimento das riquezas; seguindo-se algumas reflexões sobre o crédito público, questões satirizadas em *Don Juan*, e daí um ensaio sobre a história da literatura do Brasil, dizendo que a literatura Romântica da Espanha é “uma mistura de ideias cavalherescas, e Arabes” (sic) (p. 134), depois avançando sobre o pouco material que o autor, Magalhães, tivera acesso, entretanto, buscando estabelecer antecedentes literários e então algumas diretrizes implicadas na construção de uma literatura nacional, que envolta por vastas florestas não poderia permanecer no Parnaso lusitano, “a Poesia do Brasil não é uma indígena civilisada, é uma Grega, vestida á Francesa, e á Portuguesa” (sic) (p. 146). Algumas páginas depois, cita novamente Byron (p. 153), usando-o como exemplo de poetas que vão buscar no oriente suas inspirações, para afirmar que o céu brasileiro é ainda mais belo, despertando o sentimento ufanista pelo país nascido há pouco, embora no estrangeiro, e tratando ainda da índole musical e poética de algumas tribos indígenas.

⁹⁷ Seus dois únicos números encontram-se disponíveis na Biblioteca Brasileira da USP, em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm-ext/1272>. Acesso em: 31/03/2019.

A revista encerra-se com outra citação irônica e surpreendente em um artigo sobre música, dessa vez do nome de Robert Southey, o inimigo de Byron, sendo louvado pela “interessante historia (do Brasil) de Southey, talvez a mais completa historia, que possuímos” (sic) (p. 185).

O segundo e último número de “Nitheroy” saiu no mesmo ano, também em Paris, com uma introdução em francês, iniciando com um artigo sobre a filosofia da religião, depois outro sobre física industrial e “caldeiras empregadas na fabricação do assucar” (sic) (p. 39), outro sobre química, isto é, um processo detalhado da “fabricação de aguardente”, outro sobre uma “ideia de uma sociedade promotora de educação industrial” (p. 133), outro sobre o comércio entre França e Brasil, no qual se elucida que os dois principais produtos exportados do Brasil são o açúcar e o café, outro intitulado “Contornos de Napoles – fragmento das notas de viagem de um artista”, o qual inclui um longo poema com diversas características românticas, seguido finalmente de outro artigo de nome “Estudos sobre a litteratura”, iniciando-se com um louvor ao homem de letras, passando daí a fazer breves parágrafos sobre a literatura hebraica, chinesa, sânscrita, então grega e latina, no estudo das quais se demora e, tratando da escravidão que a Grécia havia passado, insere ali possivelmente o segundo fragmento de um poema de Byron traduzido para a literatura brasileira. Os versos 91 e 92, 101 e 102 de *The Giaour* aparecem dispostos juntos como se se tratasse de uma quadra na qual os dois versos finais rimam entre si, traduzidos por cinco decassílabos brancos pelo autor do artigo, Pereira da Silva. O artigo chega, na página 234, ao Romantismo europeu, com “honras sejam dadas aos primeiros atletas do Romantismo” cita Stäel, Lamartine, Hugo, Foscolo, Schiller, Byron, Walter Scott, Goethe, Garretti (sic), entre outros, e afirma que no Brasil ainda não chegou essa escola, aconselhando-se aos poetas brasileiros estudos “da historia, natureza (...)” (p. 238). A revista finda com um elogio literário à obra poética de Gonçalves de Magalhães, as “magníficas harmonias” de *Suspiros poéticos e saudades*, recém-lançada em Paris. Nesse elogio encontra-se nova e derradeira menção a Byron na revista:

No meio de todos os povos, ao longo dos caminhos desertos, no tope das montanhas cobertas de gelo, nos vales sombrios, a lembrança do Brasil faz vibrar todas as cordas do coração do Poeta. Os *Suspiros* á Patria arrancados do mais intimo da alma correm parêlhas com os bellos versos, versos saudosos do infeliz Lord *Byron* em Newstead Albey aos olmeiros de Harrow, cujas sombras lhe abrigaram o berço. (sic) (p. 253).

Para a maioria dos críticos literários o Romantismo brasileiro inicia-se com *Suspiros poéticos e saudades* (1836), obra cujo prólogo, que também daria início a uma longa série de prólogos em livros de poemas do período romântico, foi tomado como o “Manifesto Romântico” do país. Nele afirma que é um livro escrito “segundo as impressões dos lugares; ora sentado entre as ruínas da antiga Roma, meditando sobre a sorte dos impérios; ora no cimo dos Alpes (...) são poesias de um peregrino”, praticamente um Childe Harold, que “verteu lágrimas amargas pela injustiça, e miséria dos homens”. Para ele, o poeta não deve se esquecer “de sua missão” nem “embalado pelos prazeres; no cárcere, como no palácio; na paz, como sobre o campo de batalha”. Finalmente, reconhece que esse livro é “o resultado de algumas horas de repouso”. E encerra aludindo a mesma expressão de Southey que seria ironizada por Byron na última estrofe do Canto I de *Don Juan*: Magalhães diz “Tu vais, ó livro, ao meio do turbilhão em que se debate nossa pátria (...); tu vais (...) e talvez tenhas de perder-te antes de ser ouvido, como um grito no meio da tempestade” (para comparação, os versos de *Don Juan* traduzidos por Campos: “Vai, meu livrinho, de um porto esquecido / lanço-te às águas, para onde for, / e se houveres de ser bem-sucedido, o mundo saberá do teu valor” (2009, p. 43)).

As referências implícitas e as relações com *Hours of Idleness* e *Childe Harold* são inúmeras, algumas propositas e outras por coincidência. Os versos, por exemplo, são considerados tão fracos quanto do primeiro livro de Byron, e deveriam ter recebido a mesma crítica recebida por Byron, que o levou a criticar seu sistema literário inteiro em *English Bards*, e não ser elogiado como foi. Pois bem, quando acabou a verba de Porto-Alegre e Gonçalves foi demitido de um cargo na França, encerrando a revista e voltando ao Brasil, este foi aclamado líder da nova escola, tomado então por modelo. A “fraqueza” nos versos relaciona-se à estranheza entre forma e conteúdo no seguinte aspecto: ambos buscam inovar no tema e no tratamento da natureza, mas não sabem exatamente como e, incertos sobre o caminho a trilhar, pouco inovam na forma, que continua sendo em grande medida clássica, porquanto seja natural e justamente a transição. Gonçalves afirma retumbante e eloquente que cantará a natureza mas, quando faz, limita-se a dizer que o céu é azul ou “quando no Oriente roxear a Aurora, / como um purpúreo, auribordado manto”. Também cita cisnes, sabiás, fala do vate e da poesia, da fantasia, ou seja, da imaginação, conceito fundamental para os românticos, mas criticado no *Don Juan*, que se apegava aos fatos. Fala da infância, mas de um modo mais próximo ao de Wordsworth e Southey que de Byron quando era de fato jovem. Há ainda

um epitáfio a Filinto Elísio, quem se diria o Pope ou Dryden da literatura portuguesa, há poemas para Roma feitos ali “à claridade da lua”, cita Rousseau noutro poema, lamenta Tasso em seu cárcere em Ferrara, tal qual Byron, mas relacionando-o com o árcade Cláudio Manoel da Costa, morto na prisão após a Inconfidência Mineira, faz ainda poemas para amigos, para uma veneziana, que possivelmente não conheceria Byron, porque era virgem, “Não; tu me vês peregrino, / errando de terra em terra: / mas, oh virgem, tu não sabes / que dor o meu peito encerra”, também um poema para Napoleão em Waterloo, com a mesma elocução grave de Harold, encerrando o longo livro com a estrofe, “Adeus, oh terras da Europa! / Adeus, França, adeus, Paris! / Volto a ver terras da Pátria, / vou morrer no meu país”. Ironicamente morreria em Roma como Keats, não por conta de uma crítica literária, como ironizava Byron, mas ministro plenipotenciário junto à Santa Sé.

O crítico Sílvio Romero, no entanto, diz que não, que foi Maciel Monteiro o introdutor do Romantismo no Brasil, porque Monteiro assistiu em Paris em 1822 e 1829 “as lutas das novas doutrinas literárias” e então já devia fazer versos, os quais, de qualquer forma, não tiveram a influência dos de Magalhães nas “gerações de românticos que lhe sucederam (que) fizeram a poesia mais genuinamente brasileira e mais expressiva dos grandes sentimentos universais que jamais se escreveu no Brasil” (Bandeira, p. 373).

Apenas um ano depois do Romantismo, em 1837, o Byronismo adentra a literatura brasileira, quando Tibúrcio Antônio Craveiro consegue publicar finalmente sua tradução poética, com o mesmo número de Cantos e versos, de *Lara*. E se na revista Niterói aparece alguma exortação a que se note a cor local do país, a natureza e o índio, também aparece o nome de Byron, e se Gonçalves Dias cantará o índio em seus *Primeiros Cantos*, na mesma obra também citará Byron, daí não fazer sentido a tradicional divisão entre 1º geração romântica indianista e 2º geração romântica byroniana, sendo que as duas desenvolveram-se simultaneamente.

O açoriano Craveiro residiu dois anos e meio na Inglaterra, chegando depois no Brasil com uns 25 anos, onde publicou traduções, entre elas *Mérope* de Voltaire, e um poema, o *Ermenonville* do anúncio para publicação malograda em 32. Como afirma Barboza, Craveiro “é uma figura singular, que parece ter sido encomendada de propósito para encabeçar a nossa lista de tradutores de Byron no Brasil”. Pouco após a publicação, Craveiro foi para Lisboa, retornando daí aos Açores, onde morreu em circunstâncias até hoje incertas, uns dizem ter chegado morto na embarcação, outros ter

sido envenenado por alguém de Lisboa que lhe fora ver. Na sua descrição fantasiosa feita por Pires de Almeida muito depois, sabe-se que “sobre a funérea lousa, que lhe servia de mesa, viam-se frascos assim rotulados: venenos! (...) Nada faltava ali: desde a beladona, o estramônio, a mandrágora, o ópio (...)” (apud Barboza, p. 103).

Assim, por sorte, a primeira tradução de uma obra completa de Byron publicada no Brasil foi feita diretamente do inglês, entretanto, a forma, o léxico, a sintaxe são ao estilo neoclássico, posto ter traduzido “Byron com o mesmo espírito e a mesma técnica com que traduziu Racine” (p. 116).

Embora na capital houvesse o anúncio, depois a revista, e enfim a tradução integral de um conto oriental byroniano, alcançando com maior ou menor vagar outras províncias, em São Paulo fora bacharelar-se o jovem Francisco José Pinheiro Guimarães (1809 – 1857), que havia estudado humanidades em Londres, e dedicava-se a traduzir o épico da juventude de Byron, *A Peregrinação de Childe Harold*, por volta de 1840, época em que Gonçalves Dias, aos 17 anos, era calouro na Faculdade de Direito de Coimbra e José de Alencar deixava as fraldas.

A julgar por Gonçalves Dias, que completou os estudos secundários aos 15 anos e bacharelou-se aos 22, sabendo-se que Pinheiro Guimarães nasceu em 1809 e bacharelou-se em 1832, aos 23 anos, supõe-se que concluía ou cursara parte dos estudos secundários em Londres aos 15 ou 16 anos, ou seja, em 1824 ou 1825, anos eletrizados pela notícia da morte de Byron. Embora ninguém comente esse detalhe, um motivo crucial para a tradução integral do épico byroniano possa ser a forte impressão que lhe ficou em sua temporada londrina tal notícia, ou até mesmo entrou na multidão que acompanhou o cortejo fúnebre ou viu o corpo do peregrino exposto no funeral público. Seja como for, a importação de suas informações privilegiadas passaram a exercer forte influência e atração nos jovens estudantes da então chamada Academia de Direito de São Paulo e, não bastando ser o peregrino que propagava em primeira mão a imagem de Byron como herói ou mito, ainda lia sua tradução aos calouros.

Na ficção de Pires de Almeida, *A escola byroniana no Brasil*, publicada muito tempo depois, que não deixa de ser baseada em lendas que circulavam à época, Pinheiro Guimarães “afeiçoara-se de tal forma às letras inglesas, “que adquiriu excentricidades britânicas””, portando “afetada sisudez, semblante fechado, um sorriso frio, nada mais” (Barboza, p. 118). Nesse ponto a pesquisadora descreve Childe Harold como “orgulhoso, de poucas palavras, solitário, melancólico” (p. 120). Barboza prossegue, reiterando que, ao longo de *Childe Harold*, “o autor confunde-se cada vez mais com o

seu herói”, destarte também na obra fantasiosa de Pires de Almeida, sobre a qual se dirá melhor adiante, o tradutor vai se confundindo com o personagem da obra que traduz.

Em sua tradução em decassílabos brancos de estrofes de números de versos variados da estrofe spenseriana original, Pinheiro Guimarães reduz em alguns pontos, acresce em outros, exagera a retórica ali, usa um estilo clássico acolá, lembrando-se que a distinção entre estilos não estava tão clara nessa fase de transição de escolas literárias, e suaviza, por exemplo, a crítica aos portugueses do original, no que a voz narrativa diz “Lusian slave, the lowest of the low”, traduz-se por “o vil escravo lusitano”. Por outro lado, aponta Barboza, o tradutor nem “tenta reproduzir a linguagem arcaica que Byron procura, com bastante esforço, manter nos dois primeiros cantos” e ainda acaba “assemelhando-se mais a um poema ligado à estética clássica que à romântica” (p. 126).

Ainda que a tradução desse primeiro épico byroniano apenas fosse publicada postumamente, em 1863, pelo filho de Pinheiro Guimarães, sua leitura pelo próprio tradutor aos calouros da Academia, acrescida dos comentários sobre sua estadia em Londres, e algo dos seus hábitos ingleses, estimularam a imaginação dos aspirantes a poetas, que começariam a traduzir e adaptar mito e obra de Byron.

Um dos atentos ouvintes dos saraus em que se lia a tradução de *Childe Harold* de Guimarães era o jovem Francisco Otaviano (1825 – 1889), peça fundamental para a compreensão da recepção e aclimação de Byron no Brasil. Otaviano viera para São Paulo cursar Direito em 1841 e, após ter ouvido a leitura, sentiu-se estupefato:

estávamos, como os companheiros de Colombo, em presença de um mundo novo. Fizera-se em nossos espíritos uma revolução literária (...). A poesia desdobrara diante de nossos olhos as cenas da história e todos nós discorremos então a respeito de Atenas e Roma, como exilados que lamentam os dias de escravidão de sua pátria. (apud Barboza, p. 129).

Assim, no ano seguinte, 1842, e durante todo seu curso, até 1845, o dândi Francisco Otaviano dedicou-se a traduzir poemas principalmente de Byron e a compor poemas nesse estilo, muitas vezes misturando composição e tradução e tornando-se então expoente dos saraus, angariando fama de exímio tradutor e aclimatizando a obra de Byron de forma idiossincrática. Isso significa que “suas versões são, em geral, um misto de tradução e adaptação bem livre, em que o texto original aparece grandemente desfigurado, de acordo com os imperativos de sua sensibilidade literária, bem mais romântica, como veremos, que a de Byron” (p. 130).

Citando apenas um exemplo (para análise de outros versos, ver Barboza, pp. 129-144), do poema de Byron mais traduzido para o Romantismo brasileiro, ao menos dez vezes, *To Inez*, canção intercalada no Canto I de *Childe Harold*, que prendeu a atenção de Otaviano durante o sarau de Guimarães, e ele alterou muito em sua tradução, a ordem das estrofes, o metro tetrâmetro iâmbico que vira alexandrino, o original tem nove estrofes e a tradução sete etc. A sexta estrofe do original, que conclui a tradução de Otaviano, no original é:

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

São os versos de Horácio, *Odes* II, 16, que Byron também adaptou para seu poema, em latim, “Patriae quis exul / se quoque fugit?”, ao pé da letra, “Que exilado da pátria / foge de si mesmo?”, ou seja, “você pode fugir de tudo, exceto de seu próprio pensamento” e isso, para um estoico, a quem o pensamento, *logos*, é uma partícula de um cosmos ordenado pela razão, seria fatal. Byron adapta e dramatiza Horácio, interpreta-o quase epicurista, chegando a desprezar o próprio pensamento, a razão, deixando entrever talvez espaço ao sentimento ou à imaginação – em uma tradução livre, sua estrofe seria:

Que exilado foge de si?
Quanto mais, mais se distancia, ei-la,
Que ainda persegue, aqui, ali,
A praga da vida – a diaba-Ideia.

Em uma tradução ainda mais livre, com tom mais grave por conta dos alexandrinos, e encerrando seu poema com a expressão de um “feroz tormento” totalmente implícito no original, a tradução de Otaviano é:

Nem procurando exílio na zona a mais remota,
Posso escapar à sanha de meu feroz tormento:
Lá mesmo me acompanha, lá mesmo me persegue
Da vida esse demônio chamado Pensamento. (apud Barboza, p. 140).

Exemplos assim se proliferam (“Como Otaviano exagera!” (p.140)), e as opções tradutórias são as mais melancólicas e sombrias dentre a vasta obra de Byron. Outra

cantiga inserida em *Childe Harold* que ele traduz, “Childe Harold’s Good Night”, vira “Adeus” em língua portuguesa, repleta de exageros, como “funesto açoite”, “lágrima triste”, “também choro e gemo”, tudo criação otaviana, datada de 26 de junho de 1842. Traduz também um poema chamado *Euthanasia*, que passou praticamente despercebido pela crítica inglesa, mas que repercutiu em Otaviano por falar de morte, os versos “But silent let me sink to Earth, / with no officious mourners near: / I would not mar one hour of mirth, / nor startle friendship with a fear”, viram “Quero descer ao túmulo em silêncio... / De que me serve oficioso pranto, / que, após instantes se converte em riso, / quando, ao deixar o cemitério, o amigo, / sem o traje mudar, corre apressado / ao teatro, ao festim, ao baile, ao jogo?” (apud Barboza, p. 144). De 27 de agosto de 1844 é datado o poema “Horas de ociosidade”, entre tradução e criação própria de “To a Lady”, de *Hours of Idleness*.

Otaviano traduziu ainda algumas estrofes de *Don Juan*, intitulando a tradução de “O crepúsculo da tarde”, que será analisada em detalhe no Capítulo 4, optando por uma sequência de estrofes com pouca carga de ironia, e ainda assim o tradutor insere estrofes inteiras “de sua exclusiva responsabilidade”, sem contar os adjetivos como “Sweet Hour of Twilight” que vira “Hora doce do trêmulo crepúsculo”.

Embora a obra poética de Francisco Otaviano também tenha sido publicada postumamente, suas traduções eram lidas nos saraus e circulavam em esporádicos jornais acadêmicos e em cópias avulsas entre os estudantes. A tradução de *Don Juan* ficou inédita até 1925, quando foram reunidas suas obras completas.

No entanto, Otaviano, que depois se tornaria influente jornalista, político e diplomata, renegando por determinado período sua juventude byroniana, se não tinha um “gênio poético que se elevou a grandes alturas, sua personalidade literária sempre exerceu grande fascínio sobre os que com ele conviveram” (Barboza, p. 272), recebendo futuramente elogios de Machado de Assis e José de Alencar. Em suas “traduções de Byron (...) encontramos os principais elementos que irão caracterizar o espírito e a obra da geração romântica que vai poetizar na década de 1850” (idem). Nesse sentido, “os textos de suas traduções encontram-se permeados de morte, gemidos, prantos, e epítetos melodramáticos que desfiguram completamente o sentido e o espírito dos textos de Byron, dando-lhes uma tonalidade muito mais *romântica*” (p. 273).

Em 1844, revezando-se na declamação de traduções e imitações de Byron nos saraus da Academia, que dava indícios de se tornar em breve um foco de byronismo no Brasil, estava João Cardoso de Meneses e Sousa (1827 – 1915), futuro Barão de

Paranapiacaba, que se bacharelaria em 1848, nesse ínterim traduzindo diversos *tales* orientais byronianos, como *O Corsário*, *O Giaur*, *Parisina*, *Mazeppa*, *Oscar D'Alva* e poemas esparsos, como “To Inez”, traduções das quais grande parte apenas seria publicada em 1911, exceto *Oscar D'Alva*, datada de 1845 quando publicada no Jornal do Comércio em 1857, daí a incerteza sobre quais traduções foram lidas nos saraus, quais fragmentos circulavam entre os estudantes e quais versos foram mais influentes.

Comparando o Barão com Otaviano, Barboza julga-o um “tradutor bem mais consciencioso; não omite estrofes ou parágrafos, não acrescenta outros de sua própria lavra, não altera a ordem dos mesmos; traduz estrofe por estrofe, quase verso por verso” (p. 145), em sua tradução “podemos acompanhar perfeitamente a narrativa”, ainda que traduza os tetrâmetros iâmbicos com rimas alternadas por decassílabos soltos. Não obstante, sua tradução de *Oscar D'Alva* foi feita calcada pela tradução de Amedée Pichot (Barboza, p. 149).

Desse modo, em Otaviano e João Cardoso já se delineiam duas tendências principais do processo de “nacionalização literária de Byron – Otaviano na direção do exagero sentimental e melodramático, e João Cardoso no rumo da retórica afetada e grandiloquente” (Barboza, p. 269).

O Romantismo sombrio liderado pelo que se convencionou chamar à época de byronismo ganhava força também em outros pontos do país. Na capital, Dutra e Melo (1823 – 1846), considerado um prodígio à época, sabedor de grego, hebraico, sânscrito e diversas ciências físicas, correspondente de várias sociedades científicas e literárias, publicava na Minerva Brasiliense, em 1º de maio de 1844, o poema “A Melancolia”, com a estrofe “Sombrias ideias vagam / no sombrio pensamento, / como nuvens carregadas / impelidas pelo vento”, concluindo com “não deixarei de gemer / nas horas de solidão; / não deixarei de penar / dentro do meu coração” (apud Bandeira, p. 38-41).

Gonçalves Dias (1823 – 1864), após bacharelar-se em Coimbra, onde ficou sentindo saudades do Brasil e dos sabiás, compondo então a famosa “Canção do Exílio”, em 1843, e ganhando fama de sedutor e boêmio, estava de volta em Caxias, no Maranhão, em 1845, de onde escreve ao amigo Teófilo pedindo, dentre outros livros, as obras de Byron em francês. Dias viria publicar poemas e tentar a vida no Rio em 1846.

Em 1845, José Antônio de Oliveira Silva, do qual pouco se sabe (seria o presidente da província de Sergipe em 1851?), então “membro do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro em março de 1844” (Barboza, p. 154), traduziria as *Melodias Hebraicas* de Byron, embora só fossem publicadas em 1875, incluindo

traduções de trechos de *Hamlet*, *Macbeth* e poemas de Thomas Moore, feitas a partir do original inglês. No volume também se inclui uma tradução fragmentária do Canto I de *Lara*, com alguns versos, porém, idênticos aos da tradução de Craveiro, mudando-se apenas a pontuação. Oliveira Silva, conquanto longe de ser um “grande artista do verso ou da língua”, comparando suas traduções com as de Otaviano, “por exemplo, verificamos que tem pelo menos o mérito de traduzir com muito maior fidelidade que este” (p. 161).

Ao desembarcar no Rio de Janeiro, Gonçalves Dias deixou molhar os três últimos volumes de Byron. Seria esse o motivo por ele também não ter conhecido *Don Juan* e apenas o Byron melancólico da juventude? Ali chegando foi se instalar em um hotel caro e levar vida de dândi, jantava “fricandó de tartaruga” às três da tarde, seguido de “vinho quente aromatizado à francesa” até às dez da noite. Em carta de 27 de julho de 1846, anuncia que seu dinheiro em menos de um mês já estava no fim, posto gastasse “mais ou menos (como) um lord” (Pereira, 1943, p. 75). Enquanto buscava publicar seus *Primeiros Cantos*, no qual dizia em prólogo ser melhor que o público o desprezasse, “porque o Autor interessa em acabar com essa vida desgraçada, que se diz de Poeta”, fazia amizades com alguns literatos presentes no Rio, entre eles, Odorico Mendes, então com 47 anos, que regressara de seus estudos em Coimbra em 1824 e havia publicado há pouco uma tradução de *Tancredo*, de Voltaire, em 1839 e, não encontrando em si mesmo “o engenho indispensável para empreender uma obra original, ao menos de segunda ordem”, resolveu traduzir os épicos de Homero e Virgílio, a partir do ano seguinte, 1847, quem sabe se incentivado por Dias e pelo ímpeto do movimento Romântico crescente no país.

Em janeiro de 1847 saíram os *Primeiros Cantos* de Gonçalves Dias, abrindo com a canção do exílio, seguida por poemas que tratam de guerreiros indígenas, “O canto do Piaga”, estimulando assim a vertente indianista do Romantismo brasileiro. Ainda se encontram no livro diversos poemas com epígrafe de Victor Hugo e um poema intitulado “À morte prematura”, com epígrafe de Lamartine, seguido por outro poema “A escrava”, com epígrafe de *Marino Faliero* de Byron, contendo a seguinte estrofe “Quando só se ouvia o sopro / de mansa brisa fagueira, / eu o aguardava – sentada / debaixo da bananeira”. Um dos últimos poemas do livro intitula-se “A tarde”, e traz a epígrafe dos versos do Canto III de *Don Juan* outrora traduzidos por Otaviano, “O crepúsculo da tarde”. No poema de Gonçalves Dias, descrição romântica da tarde, não há sinal de ironia ou de que o autor tenha lido a obra-prima byroniana. Teria ele

conhecido de alguma forma a tradução de Otaviano ou ambos leram a mesma antologia francesa que trazia apenas essas estrofes líricas e sentimentais de *Don Juan*?

Em 1848, um ano depois, Gonçalves Dias tornara-se famoso, a “Canção do Exílio” era já bastante conhecida, recebendo inclusive paródias nos jornais, e o poeta publicou então seus *Segundos Cantos* na capital, que obtiveram também grande êxito; e em 1849, José Bonifácio (1821 – 1886), bacharelando-se na Academia de Direito, publicou o que dizem ser o primeiro livro de poemas impresso em São Paulo, *Rosas e Goivos*⁹⁸, abrindo com um prólogo intitulado “Duas palavras”, “Que sepulchro ahi pela terra se encontra, que não tapizem algumas flores sem perfume? (...) o que é a existência senão um cadaver?” (sic). O livro de Bonifácio traz uma epígrafe dos *Segundos Cantos* de Gonçalves Dias, mostrando estreita relação e conhecimento do que se escrevia nas províncias do país, traz também um poema em louvor ao “Crepúsculo”, epígrafes de Victor Hugo, Gautier e Musset, de Francisco Otaviano no poema “Outrora”, com os versos, “Então nas horas mortas do silencio, / contigo em meus delírios vagueava, / e na sombria nuvem do crepusculo, / constricto a sancta imagem te-adorava” (sic). Há um poema chamado “Canto do Corsario”, outro “A morte prematura”. No poema “O Bardo” há um louvor ao poeta como “ser sublime”, com “voz de profeta”, “gigante”, “soberano”, e em uma estrofe finalmente se indaga, “qu’importa a prisão a Tasso, / a Byron seu triste fado?”, e em estrofes seguintes:

Qu’importa o riso do mundo,
O amargoso fel sorvido,
Ter neste exílio profano
De tudo, tudo descrido; (...)

Se lá nos campos da Grécia
Pela sancta liberdade
Foi pedir c’rôa immurchavel
À sancta posteridade?! (p. 88).

Um ano após as Revoluções de 1848, que sacudiram a Europa, nesse mesmo ano de 1849, na Academia paulistana, José de Alencar estava em vias de se bacharelar em 1850 e, com maiores tendências à prosa, notava como “todo estudante de alguma imaginação queria ser um Byron e tinha por destino inexorável copiar ou traduzir o bardo inglês”, e não parece ter tomado parte ativa no clima acadêmico de busca pela

⁹⁸ Em <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=31842>, encontra-se uma versão digitalizada da primeira edição dessa obra. Acesso em: 09/04/2019.

liberdade individual do poeta e de interesse mórbido pela morte, onde ainda reverberava entre os estudantes o soneto de Otaviano parafraseando as palavras de Sardanapalo ao momento inicial do ultrarromantismo brasileiro, “É tempo já que meu exílio acabe... / Vem, vem, ó morte! ao nada me transporta: / Morrer, dormir, talvez sonhar, quem sabe!” (apud Bandeira, p. 103).

Na Academia de Direito, em 1849, estudavam Aureliano Lessa, Bernardo Guimarães e Álvares de Azevedo, no 2º ano, o qual receberia, para muitos críticos, o título de Byron brasileiro. Todos dândis com vocação poética e entusiasmados pelos saraus e noites nas repúblicas de estudantes para se tornarem poetas byronianos em uma São Paulo provinciana, com boa parte da população de cerca de 15.000 habitantes escrava, que começava a expandir-se inaugurando hotéis, pousadas, pensões, cafés, livrarias e tavernas, em meio à névoa e garoa que lhe davam ares londrinos.

Enquanto na capital Gonçalves Dias era o dândi e o Don Juan da vez, sendo epígrafe do primeiro livro de poemas publicado em São Paulo, seduzindo moças e sendo desafiado em duelo, o qual não respondia, e as moças “o admiravam, cediam-lhe facilmente, davam-se a esse mestiço que Bulhão Pato achava feio. “Feio era, e pequeno de estatura, que é um grande senão no homem, mas as mulheres gostavam dele – à parte os seus versos, à parte o seu grande talento...”” (Pereira, p. 98), e fundava com Porto-Alegre e Joaquim Manuel de Macedo (que publicara o romance *A Moreninha* em 1844, inaugurando o romance romântico brasileiro) a revista Guanabara, que daria sequência à revista Niterói na publicação de obras românticas, duraria cerca de cinco anos e traria complicações a Dias, que não possuía grandes posses, enquanto isso se passava na capital, reitera-se, na província de São Paulo a geração byroniana fundava a Sociedade Epicurea, da qual pouco se sabe, dando esse mistério origem às mais diversas conjecturas e lendas. Para Antônio Cândido era “um ponto de encontro entre a literatura e a vida, onde os jovens procuravam dar realidade às imaginações românticas”. Embora procurassem, talvez não conseguissem, sabendo-se que suas “imaginações românticas” envolviam assassinato, canibalismo e necrofilia, é difícil imaginar que chegariam a tais extremos sem despertar atenção das autoridades e serem notícias nos jornais, os quais nada dizem de façanhas absurdas. Outrossim, saraus em cemitérios, orgias macabras com prostitutas fantasiadas e quiçá alguma discreta profanação tumular não sejam hipóteses descartáveis àqueles jovens que buscavam repetir os saraus de Byron vestido de monge bebendo vinho na taça de crânio na abadia de Newstead.

Era assim que os escritores Românticos brasileiros traduziam as obras de Byron, imitavam sua vida e pretendiam emular sua lenda – porém apenas o começo da lenda – a do jovem melancólico, sonhador e pobre, desajustado com todos e com o mundo, desencantado com o capitalismo emergente, desiludido no amor e manco que, fatigado pelos prazeres da carne, e embriagado pelo álcool, pelo ópio, pelos delírios, pela febre, deseja a morte como fim dos suplícios terrenos. Então procediam relativamente de modo inverso ao de Byron, que precisava viver para obter inspiração às suas obras, tirava da própria vida os temas de seus versos, enquanto seus seguidores brasileiros de tanto tratar da morte em seus poemas, precisavam morrer para dar sentido aos versos. Daí urgia morrer.

Álvares de Azevedo (1831 – 1852) é o expoente byroniano brasileiro, o ápice da recepção de Byron no país. Nasceu em São Paulo, em uma casa à esquina da rua Senador Feijó com Quintino Bocaiúva, filho de um estudante de Direito em São Paulo, mudando-se em 1833 para a capital. Seu irmão mais novo morreu em 1835; em 1840 o dono do estabelecimento de ensino em que Azevedo estudava afirmou que o garoto possuía a mais “vasta capacidade intelectual que já encontrei na América em um menino da sua idade” (Azevedo, 2000, p. 15). Entre idas e vindas de São Paulo ao Rio, em 1846 foi aluno do precursor do Romantismo no país, Gonçalves de Magalhães; em 1847, aos 16 anos, tornou-se Bacharel em Letras. Em 1848, como dito, ingressa na Academia de Direito de São Paulo, tendo como principais deveres de casa traduzir direto do inglês um fragmento de *Parisina* de Byron e escrever poemas próprios.

Quando a maior parte de suas obras foi publicada, postumamente, em 1862, Jaci Monteiro escreveu que “eis aí um nome – que deve de ser escrito em caracteres de ouro no mármore da História da literatura (...) a nós outros – mancebos que demandamos a estrada do progresso, caminheiros que tomamos por norte a palavra de Byron, o *labarum* da civilização – away!” (p. 19) e algumas páginas depois “Lendo muito o Byron, demasiado talvez, vemos nele, em seus pensamentos, em suas imagens, esse delírio febricitante, esse arroubo de ideias, esses rasgos apaixonados, frenéticos e violentos, que caracterizam o autor de *Don Juan*” (p. 22). Essa era uma imagem de *Don Juan* em 1862 no Brasil: a ironia vira “delírio febricitante”, a crítica literária, as rimas engenhosas, o arsenal de humor, enfim, viram “arroubo de ideias frenéticas”. Obviamente Jaci Monteiro mal conhecia a obra.

Como se pode observar, será através de Álvares de Azevedo que se poderá vislumbrar a opinião dos escritores posteriores, por vezes equivocada, como de praxe, a respeito do próprio Byron. Não obstante Azevedo conhecer muitas vezes melhor a obra de Byron que seus críticos.

Machado de Assis, que nessa época, 1849, era um moleque gago e epilético no subúrbio do morro do Livramento no Rio, vivendo em uma casa velha, térrea, de poucos cômodos, construção do século passado, próxima de uma capela onde vivia o melhor amigo de Machado, um padre com quem aprendia latim e celebrava missas, provavelmente ouvindo-lhe dizer para evitar estudar a obra de Byron, o que Machado de certa forma seguiria, embora caísse nas graças de Luciano de Samosata e de Sterne, levando-lhe também à sátira menipeia, como será visto no fim do capítulo 3, enfim, dezessete anos depois, em 1864, diria acerca de Álvares de Azevedo-Byron, de modo correto e cruel, posto que o ultrarromantismo decaísse então, em 1864, no grotesco e no sórdido, tornando-se de mal-gosto e demasiadamente repetitivo, quando não literalmente letal à nova geração de poetas brasileiros:

(...) acrescentávamos que o autor da *Lira dos vinte anos* exercera uma parte da influência nas imaginações juvenis. Com efeito, se *Lord Byron* não era então desconhecido às inteligências educadas, se Otaviano e Pinheiro Guimarães já tinham trasladado para o português alguns cantos do autor de *Giaour*, uma grande parte de poetas, ainda nascentes e por nascer, começaram a conhecer o gênio inglês através das fantasias de Álvares de Azevedo, e apresentaram, não sem desgosto para os que apreciam a sinceridade poética, um triste cepticismo de segunda edição. Cremos que este mal já está atenuado, se não extinto.

Álvares de Azevedo era realmente um grande talento; só lhe faltou o tempo (...). (Assis, apud Azevedo, p. 24).

E continua, afirmando que a influência de Byron nele foi produtiva, “não tiramos disso nenhuma censura; essa convivência (...) ser-lhe-ia de muito proveito, e não pouco contribuiria para a formação definitiva de um talento tão real” (p. 25). Acresce-lhe outra influência além das de Byron e Shakespeare, Musset. Todavia, Machado de Assis se surpreende que “como poeta humorístico, Azevedo ocupa um lugar muito distinto” – logo se verá de onde provem essa “viveza, a originalidade, o chiste, o *humour* dos versos deste gênero (que são) notáveis” em Azevedo, como Assis aponta.

Sílvio Romero, em 1888, afirmará que Álvares de Azevedo “é um dos poetas mais lidos e amados no Brasil” (apud Azevedo, p. 26). Ademais, para Romero, Azevedo “arranca-nos de uma vez da influência exclusiva portuguesa”, posto não ter ido estudar

na Europa. Ironicamente, como a economia brasileira, passou-se da influência portuguesa para a inglesa e francesa. O crítico acrescenta-lhe ainda influências de Tasso, Victor Hugo e Sand e imputa-lhe ser o oposto de Byron, um gênio virgem: “seus sentimentos eram impolutos, seu viver recatado, seu corpo estreme de qualquer impureza. Nada de charutos, de vinho, de conhaque, de passeatas, de súcias, de bebedeiras, de lúbricos prazeres com as mulheres perdidas” (p. 29). Sem chegar a esse extremo de santificação, como se Romero fosse o Hobhouse de Azevedo, queimando-lhe a memória quando em seus poemas diz que fuma e bebe, pode-se dizer que em grande medida está certo. No entanto, admite que o autor “chegou a fazer alguns desses pagodes próprios de estudantes, essa poesia prática da vida que bem se desfruta na quadra da mocidade” (p. 30).

Mário de Andrade, em 1935, nota que “entre os cacoetes históricos que organizaram o destino do homem romântico, um dos mais curiosos foi o de morrer na mocidade”. Em nota, Mário de Andrade satiriza Azevedo desprezar em cartas as mulheres paulistas, dizendo que a beleza dessas patricias tornara-se proverbial no mundo, e argumenta com propriedade a tal respeito; cita trecho de carta de Azevedo, “Ali estavam o que chamam por cá moças bonitas. Havia com vestidos de veludos...”, e arremata com “femininamente (Azevedo) presta mais atenção a cetins e escumilhas, que a corpos gostosos da gente apertar (...)” (apud Azevedo, p. 57).

Para Antônio Cândido, pejorativamente, “os estudantes de São Paulo, com suas blasfêmias exteriores e retórica decorada, suas pobres orgias à luz da lamparina, regadas de cachaça, ao som da magra viola sertaneja, não criaram atmosfera para outra coisa senão a paródia” (apud Azevedo, p. 91).

Em 1840, então com 9 anos, o domínio da escrita de francês e inglês do poeta nas cartas que enviava para mãe e pai era impressionante. Em carta de 27 de agosto que se pressupõe ser de 1848, Álvares de Azevedo manda a um amigo sua tradução dos primeiros versos de *Parisina*, de Byron, nos quais se descreve um crepúsculo – “para mim é uma das coisas mais suavemente escritas desse poeta – de tudo que eu conheço o mais suave...” (p. 808).

Nessa tradução “Azevedo, levado talvez pelo seu próprio *byronismo*, transfigurou o crepúsculo de Byron, tornando-o muito mais sombrio na tradução”. E, em seguida, “apresenta-nos no final um céu “negro”, sudário apropriado para um dia que “morre” nas nuvens, segundo a sua imagem, bem mais *byroniana* certamente que a do próprio Byron, que alude ao *declínio do dia*, e não à sua morte” (Barboza, p. 163).

Escrito por volta de 1850, seu artigo sobre “Alfredo de Musset” chega quase a ser mais sobre Byron, porquanto se possa depreender a forma como Azevedo enxerga-o em panorama. De pronto anuncia a binomia que caracterizará seus próprios poemas, “Em Byron há Childe Harold e Don Juan”, aquele é “o fel da blasfêmia”, esse a “sátira ervada (sic) de todo o veneno do iambo: (...) há nele o cautério da ironia sardônica”. O episódio do naufrágio de *Don Juan* é muito citado por ele, “e os náufragos macilentos do *Don Juan* a água da chuva e o alimento – a vida – na sofreguidão que os saciava a sede nas veiras rotas com os dentes”, finalmente, “Alfredo de Musset é uma dessas almas de poeta, que se batizaram do ceticismo das ondas turvas de Byron” (Azevedo, p. 679).

E na sequência, tratando sobre *Jacques Rolla* de Musset, Azevedo traduz duas estrofes do *Childe Harold*, iniciais do Canto I, já pela terceira vez traduzidas para o português, optando por decassílabos soltos, nenhum tradutor tentando um esquema rímico de Spenser. Barboza nota que tanto a tradução de Azevedo quanto a de Otaviano são enriquecidas “com detalhes bem ao gosto de suas imaginações românticas” (p. 166).

Durante 1850, Azevedo compôs seu romance, vários poemas, o estudo visto, e alguns discursos, incluindo o necrológio, com epígrafe de *Cain*, de Byron, a um quintanista suicida declamado pelo poeta à beira do túmulo.

No próximo ano, 1851, tudo igual, escritos, estudos, discursos, incluindo um necrológio a outro quintanista que morrera, “Descansa, peregrino!” (p. 772). Nas férias, Azevedo viaja e não quer voltar para São Paulo, porque seria seu quinto ano.

Em 10 de março de 1852, Azevedo cai do cavalo. Com fortes dores, descobre um tumor na fossa ilíaca. Após a operação, sem anestesia, em 15 de março, não se recupera, e no dia 25 do mesmo mês que morreu seu ídolo, abril, pede para a mãe sair do quarto, na capital, e morre perto das quatro da tarde, dizendo “que fatalidade, pai!”. Em 1853, publica-se seu livro de poemas, *Lira dos vinte anos*, e em 1862, publicam-se suas obras completas, que se tornariam um *best-seller*.

Lira dos vinte anos divide-se naquela binomia que Álvares via em Byron e Musset. Na primeira parte, poemas sentimentais, líricos, delírios de mancebo no afã das ilusórias virgens, “crepúsculo do mar”, “crepúsculo das montanhas”, “tarde de verão”, “tarde de outono”, inspirados na tradução exagerada de *Don Juan*, de Otaviano, em seu “Crepúsculo da tarde”, epígrafes de Byron, Shakespeare, Musset, Lamartine, Hugo, Sand, Jó, de Shelley em seu poema a Keats (“No more! o never more!” (p. 188)).

Passei como Don Juan entre as donzelas,
Suspirei as canções mais doloridas
E ninguém me escutou...
Oh! nunca à virgem flor das faces belas
Sorvi o mel, nas longas despedidas...
Meu Deus! ninguém me amou!

Vivi na solidão – odeio o mundo,
E no orgulho embucei meu rosto pálido
Como um astro nublado...
Ri-me da vida – lupanar imundo
Onde se volve o libertino esquálido
Na treva... profanado! (p. 179).

A segunda parte do livro começa com um prefácio em que Álvares de Azevedo resume toda sua arte poética ultrarromântica, “aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. Vamos entrar num mundo novo (...). Quase depois de Ariel esbarramos em Calibã (...). Antes da Quaresma há o Carnaval” (p. 190). Na sequência, chega a demonstrar uma leitura convincente de Byron e Goethe:

O que acontece? Na exaustão causada pelo sentimentalismo, a alma ainda trêmula e ressoante da febre do sangue, a alma que ama e canta, porque sua vida é amor e canto, o que pode senão fazer o poema dos amores da vida real? poema talvez novo, mas que encerra em si muita verdade (...).
O poema então começa pelos últimos crepúsculos do misticismo (...) a poesia puríssima banha com seu reflexo ideal a beleza sensível e nua.
Depois a doença da vida, que não dá ao mundo objetivo cores tão azuladas como o nome britânico de *blue devils*, descarna e injeta de fel cada vez mais o coração. Nos mesmos lábios onde suspirava a monodia amorosa, vem a sátira que morde.
É assim. Depois dos poemas épicos Homero escreveu o poema irônico. Goethe depois de *Werther* criou o *Faust*. Depois de *Parisina* e *Giaour* de Byron vem o *Cain* e *Don Juan* – *Don Juan* que começa como *Cain* pelo amor, e acaba como ele pela descrença venenosa e sarcástica.
Agora basta. (p. 191).

Ora, conhecia ele *Don Juan*? Pouco, mas era suficiente para conhecê-lo melhor que seus contemporâneos. O começo da obra-prima byroniana, à parte a dedicatória, extremamente satírica, é mais irônico que o final. A busca pelo herói, as descrições da infância de Juan até seu caso com Júlia, são mais divertidas que o derradeiro episódio do fantasma, por vezes grave, embora o banquete final também contenha muito humor. Juan, o personagem em si, de fato começa pelo amor por Júlia, sente amor também por Haidée, recusa ser escravo da sultana, porém sente amor depois por Leila, e já no fim sente franca amizade por esta, e até é estranhamente atraído por Aurora, com quem possivelmente se casaria. Conquanto a tese de Rousseau seja que o homem nasce bom e

a sociedade o corrompe, como Byron tenta mostrar em *Don Juan*, não se pode dizer que essa obra – inacabada – termine “pela descrença venenosa e sarcástica”. Há versos mesmo esperançosos no Canto XV, quando o narrador afirma que Aurora “renovou” em Juan “alguns sentimentos já perdidos” (CVII), por exemplo, “o amor a melhores coisas e dias, / esperança sem fim, celeste ignorância / do que é dito mundo e de suas vias (...)” (CVIII), e ainda sobre o amor, não de todo idealizado, “apesar de alguns ardis, / saudamos-te, *alma Venus genetrix*” (CIX), “genitora e geradora Vênus”.

Ademais, sobre a “descrença venenosa e sarcástica” que Azevedo nota em *Don Juan*, quando a voz digressiva descreve o pôr do sol, no trecho traduzido por Otaviano, há crença sincera, por exemplo:

Aprazem-se uns obscuros casuístas
em criminar-me de ímpio. Eles que venham
ajoelhar-se e suplicar comigo...
Veremos qual de nós conhece
o caminho do céu. São meus altares
as montanhas, as vagas do oceano,
a terra, o ar, os astros, o universo,
tudo o que emana da sublime Essência,
de onde exalou-se, e aonde irá minh'alma.

Parece que Azevedo não entendeu direito nem a tradução de seu amigo de república Otaviano, e quem acabou sendo o “obscuro casuísta” da vez foi o maior admirador de Byron no Brasil. É o que Herman Hesse diria no século XX sobre seu *Lobo da Estepe*, mais mal-compreendido por aqueles que mais gostaram da obra.

E no fim de *Don Juan*, que Azevedo diz haver mais veneno sarcástico, Byron parece mais crente ainda, até em superstições e fantasmas e, além disso, deixa explícito repetitivamente que não zomba. Veja-se o Canto XV, estrofe XCV:

Já viu um fantasma, leitor sombrio?
Não, mas ouviu – compreendo – e silêncio!
Não lamente o tempo que partiu,
Pois vai ter tal prazer por vir. Não pense o
Meu intuito ser de escárnio, não me rio
Disso e pelo ridículo não amorteco o
Que é manancial de sublime e mistério.
Por certas razões, creio nisso a sério.

Então o que ele conhecia de *Don Juan*? Um dos intuitos da presente tese é mostrar quanto caminho ainda se encontra para pesquisa, posto esse tema dar outra tese.

Azevedo conhecia melhor *Don Juan* que seus contemporâneos, tinha uma inteligência prodigiosa, e possuía um faro extraordinário que, quando não sabia, suspeitava muitas vezes com grande exatidão. No mais, conhecia seu potencial e possuía uma introspecção natural, quase timidez, que lhe fizeram viver para a literatura da morte, tendo que morrer jovem. Não deixa de ser uma competição a nado, ao Letes.

Ele captou em *Don Juan* algo fascinante, que é a ordem direta e a simplicidade da linguagem. Como nota bem Antônio Cândido “Foi o primeiro, quase o único antes do Modernismo, a dar categoria poética ao prosaísmo quotidiano, à roupa suja, ao cachimbo sarrento; não só por exigência da personalidade contraditória, mas como execução de um programa conscientemente traçado” (apud Azevedo. P. 83). Isso se reflete nos temas e na fluidez de seus próprios versos, no épico em seu próprio quarto, com suas *favourite things*, no gênero de *Detached Thoughts* de Byron.

No primeiro Canto das suas “Ideias íntimas”, o poema de Álvares que, como o *Don Juan* de Byron, é o preferido da crítica atualmente, acha-se um caos de influências, como seu quarto, “O Lamartine / é monótono e belo como a noite”, “Basta de Shakespeare. Vem tu, agora, fantástico alemão (...)”, “Não passeio a cavalo e não namoro”, “Se assim me continuam por dois meses / os diabos azuis nos froixos membros, / dou na Praia Vermelha ou no Parnaso” (p. 203). Adiante, em sua mesa “ali mistura-se o charuto havano / ao mesquinho cigarro e ao meu cachimbo. / A mesa escura cambaleia ao peso / do titânio *Digesto*, e ao lado dele / *Childe-Harold* entreaberto ou *Lamartine* / mostra que o Romantismo se descuida / e que a poesia sobrenada sempre / ao pesadelo clássico do estudo”. “Meu quarto, mundo em caos, espera um *Fiat!*”.

Em seguinte aspecto, se o macabro e o sórdido (e o mal-gosto) em Azevedo superam o de Byron, por outro lado, certa pureza e virgindade de Azevedo vão muito além da contradição tipicamente byroniana, envolvendo santidade:

Oh! ter vinte anos sem gozar de leve
A ventura de uma alma de donzela!
E sem na vida ter sentido nunca
Na suave atração de um róseo corpo
Meus olhos turvos se fechar de gozo!

Abre o Canto XI com “Junto do leito meus poetas dormem / – O Dante, a *Bíblia*, Shakespeare e Byron –” (p. 208).

Noutro poema, “Vagabundo”, com epígrafe de *Don Juan*, as palavras de Sardanapalo “Eat, drink, and love; what can the rest avail us?”.

Álvares de Azevedo, como Byron, é intrigado pelo fenômeno do aluguel de cavalos, de carruagem, de cavalos da posta para entregar correspondências, os cavalos velhos para serviços domésticos, os processos de modernização das províncias que viravam vilas e cidades. Andar a cavalo é uma imagem também para o verso fluido, direto, um verso com *enjambement* que o Romantismo trazia e é usado excessivamente em *Don Juan*. Azevedo cita esse recurso poético “quanto àquele transbordar de um verso em outro, o trincar do sentido pela queda do metro – àquilo enfim que os franceses chamam de *enjambement*, é ele de muito uso no poetar de Musset (...) esse tresvasar denota a ânfora cheia de licor – a pletora do sangue nas artérias” (p. 687).

O nome para *enjambement* em português é “encavalgamento”. Vejam-se seus versos irônicos de “Namoro a cavalo”, repletos de digressões:

Alugo (três mil réis) por uma tarde
Um cavalo de trote (que esparrela!)
Só para erguer meus olhos suspirando
À minha namorada na janela... (...)

Morro pela menina, junto dela
Nem ousa suspirar de acanhamento...
Se ela quisesse eu acabava a história
Como toda comédia – em casamento...

Ontem tinha chovido... que desgraça!
Eu ia a trote inglês ardendo em chama,
Mas lá vai senão quando uma carroça
Minhas roupas tafuis encheu de lama... (...)

O cavalo ignorante de namoros
Entre dentes tomou a bofetada,
Arrepiou-se, pula, e dá-me um tombo
Com pernas para o ar, sobre a calçada... (...)

Circunstância agravante. A calça inglesa
Rasgou-se no cair de meio a meio,
O sangue pelas ventas me corria
Em paga do amoroso devaneio!...

Encerrar a comédia em casamento é emprestado de Shakespeare via Byron em *Don Juan*. Curiosamente, seria a queda do cavalo que apressaria a morte de Azevedo. Notem-se como os encavalgamentos permitem a ordem direta e uma fluidez de leitura

decorrente disso, além das digressões e ironia muito presentes na obra-prima byroniana. Veja-se dela a estrofe XIX, do Canto XV, de Byron:

Eu paro sobre um simples promontório à
Infinita variedade de vida
Sem ligar ao que se apelida glória,
E especulo onde lanço o olho, que lida
Com o que serve ou não à minha história
E versifico só sem dura lida,
Proseio exatamente como falo
Com qualquer um a pé ou a cavalo.

Azevedo ainda escreveu o poema “Sombra de D. Juan”, com epígrafe de *Darkness*. O eu-lírico invoca Don Juan no cemitério, pergunta se se esqueceu de sua “Haidéia virgem pela praia errando”, e em seguida aparece um desconhecido que entoia uma canção. “Ó faces morenas! Ó lábios de flor, / ouvi-me a guitarra que trina louça, / eu trago meu peito, meus beijos de amor, / ó lábios de flor, / eu sou D. Juan” (p. 281). Há também um poema de amor a alguma “Teresa”.

Em seu longo “O Poema do Frade”, espécie de épico composto parte em oitava-rima, há uma epígrafe tomada do *Don Juan* de Molière, mostrando que sobre o mito Álvares conhecia de outras fontes, decerto. O Canto Primeiro desse poema possui outra epígrafe, dessa vez do *Don Juan* de Byron, os dois primeiros versos da estrofe CLXXIX, do Canto II, “Man, being reasonable, must get drunk; / the best of life is intoxication”. Azevedo parece ter lido com alguma atenção os dois primeiros Cantos de *Don Juan* e o resto, se leu, foi passando. Em uma de suas oitavas digressivas arrisca até ironia e uma rima leonina:

Froixo o verso talvez, pálida a rima
Por este meus delírios cambeteia,
Porém odeio o pó que deixa a lima
E o tedioso emendar que gela a veia!
Quanto a mim é o fogo que anima
De uma estância o calor; quando formei-a,
Se a estátua não saiu como pretendo,
Quebro-a – mas nunca seu metal emendo. (p. 324).

Na estrofe XXXIII ainda do Canto I, nova alusão a Sardanapalo em *Don Juan*, e uma tradução escamoteada daqueles versos da epígrafe:

Amar, beber, dormir, eis o que amava:

Perfumava de amor a vida inteira,
Como o cantor de *Don Juan* pensava
Que é da vida o melhor a bebedeira...
E a sua filosofia executava...
Como Alfredo de Musset, a tanta asneira
Acescento porém... juro o que digo!
Não se parece Jonathas comigo.

E o Canto I de Azevedo termina com uma alusão de que ele conhecia com detalhe a cena do naufrágio de *Don Juan*, no começo do Canto II, que se inicia quando Juan chora lendo a carta de Júlia e passa mal de enjoo por conta do movimento do mar. Azevedo diz: “E agora desse canto me despeço / com a face de lágrimas banhada, / qual o moço Don Juan no enjoo rola / chorando sobre a carta da espanhola” (p. 327).

As relações são inúmeras. Em seu “Conde Lopo” afirma várias vezes “*Don Juan* é um primor” (p. 378). As afirmações, em grande parte, são genéricas. Pela terceira ou quarta vez usa as palavras de Sardanapalo em *Don Juan* como epígrafe de um poema. Na segunda parte de “Conde Lopo”, encontra-se o poema “Invocação”, em homenagem a Byron e suas várias facetas, “Alma de fogo, coração de lavas (...) / minha musa serás”, “e riste, Byron, / que do mundo o fingir merece apenas / negro sarcasmo em lábios de poeta”, “E sempre sem amor, vagaste sempre / pálido Don Juan”. Azevedo mistura mito e realidade, romantizando seu ídolo, insistindo na descrença:

Se foste sobranceiro na peleja
Como o foras nos cantos –
Se o grego litoral e o mar que o banha
Por ti beberam pranto? (...)

Vem, pois, meu poeta amargo da descrença,
Meu Lara vagabundo –
E co’a taça na mão e o fel nos lábios,
Zombaremos do mundo! (p. 422).

Finalmente, nos escritos em prosa de Azevedo também se encontram referências infundáveis a Byron e *Don Juan*.

Macário é uma paródia de *Manfred* feita por Álvares de Azevedo, suas relações com *Faust* de Goethe, e Mefistófeles, no caso de Macário, Satã, com quem vai dar uma volta pela São Paulo deserta, penumbrática e fastasmagórica dessa ficção. O próprio Satã conhece melhor a obra de Byron que os contemporâneos de Azevedo, quando diz que “E isso que te digo não é romantismo. Amanhã numa taverna poderás achar Romeu com a criada da estalagem, verás D. Juan com Julietas, Hamlet ou Faust sob a casaca de

um dândi. É que esses tipos são velhos e eternos como o sol”. (p. 528). Outra obra mal-entendida é *Heaven and Earth*, que crê tratar-se de uma obra romântica sobre o “amor dos anjos” quando é uma sátira a esse episódio bíblico que produziria o dilúvio. *Macário* encerra com Satã conduzindo o protagonista para ver uma cena de homens ébrios dentro da taverna.

Continuando a última cena de *Macário*, em *Noite na Taverna*, a cena agora é transferida para a pesada atmosfera fechada dentro da taverna, onde os bêbados contam suas histórias mais macabras, em “uma noite do século”. As histórias tratam de necrofilia, com Solfieri apaixonando-se por uma vítima de catalepsia, que parecia morta, então desperta, mas morre em seguida; tratam de assassinato, incesto, adultério, entre outros tabus, porém o mais interessante à tese é o conto de “Bertram”, sobre adultério e canibalismo, uma adaptação do episódio do naufrágio de *Don Juan* de Byron feita por Álvares de Azevedo, que será estudada no capítulo 4.

A partir daí, durante quase uma década, o byronismo brasileiro seria aquilo que os próximos poetas e tradutores depreenderiam das obras de Álvares de Azevedo influenciado pelos exageros tradutórios desvirtuados pela leitura de Musset que Otaviano fazia das traduções em prosa do não ótimo tradutor Amedée Pichot, ou seja, seria aquilo que quisessem, e geralmente o mais bizarro – sob a rubrica de Byron.

Ainda em 1852, Francisco de Assis Vieira Bueno (1816 – 1908), que chegaria a ser presidente do Banco do Brasil no futuro, traduziu a canção de *Childe Harold*, “A Ignez”, que Barboza julga razoável. Também nesse ano, ou antes, Pinheiro Guimarães concluiu sua tradução da peça *Sardanapalo*, que Pires de Almeida alega ter sido encenada no Rio de Janeiro, o que nenhum outro pesquisador confirmou. Sua *Tragédia de Lord Byron* foi *Adaptada à cena*, isto é, encurtada, omitindo-se longos trechos, fazendo alterações, acrescentando indicações de cena etc.

Em 1853, Francisco Otaviano já era um jornalista respeitado do Jornal do Comércio. Em uma crônica do dia 13 de fevereiro, relembrando-se dos seus tempos de moço, cita uns trechos traduzidos do *Giaour* e, noutra crônica, a tradução da estrofe I do Canto IV de *Childe Harold*. Onédia Barboza lembra que “a fidelidade não está entre as virtudes cultivadas por Francisco Otaviano como tradutor” (p. 171). Sua tradução mais fiel, não sem ressalvas, claro, foi a que ele chamou de “imitação”, do poema “O Sonho”, de Byron, que só “desfigura” um pouco “a imagem de Byron” (p. 175).

Em abril de 1853, na *Marmota Fluminense*, revista de variedades, saiu uma tradução por Teixeira de Sousa (1812 – 1861), a quem se imputa também ter escrito o primeiro romance romântico brasileiro, *O filho do pescador* (1843). A tradução de Teixeira de *Mazeppa* foi feita assumidamente de uma tradução espanhola, a qual não credita o tradutor. Ademais, é “em prosa e é completa (...) mérito que deve ser atribuído à versão espanhola” (p. 177).

Em 1855, Antônio Cláudio Soído (1822 – 1886), militar natural do Espírito Santo que chegaria a almirante, traduzia *The Corsair* como *O Pirata*, tradução que seria publicada no ano seguinte, 56, na mesma revista *Marmota Fluminense*, com quase o dobro de versos do poema original, usando decassílabos soltos para traduzir pentâmetros em dísticos rimados. Barboza nota, como exemplo, a tradução de “rushing deep” por “o choque troador das bravas ondas” (p. 181).

Durante 22 de março de 1855 a 1º de julho do mesmo ano, na seção “Piratagem”, do jornal *Diário do Rio de Janeiro*, saíram publicações quase semanais de traduções de poemas das *Melodias Hebraicas*, sem dizer quem era o tradutor, e por vezes sem avisar ser tradução ou citar Byron, algumas feitas em prosa do francês da edição de Benjamin Laroche, outra em decassílabos brancos com alguma intenção de “fidelidade”, aponta Barboza, o que impossibilita supor que o “F.” que assina algumas traduções seja Francisco Otaviano, porque “tal preocupação, como sabemos muito bem, não é característica de Otaviano” (p. 185).

Ainda em 1855, em Salvador, na Bahia, as traduções e leituras enviesadas de Byron, mais mito que obra, arrastariam cedo ao túmulo outro poeta, Junqueira Freire (1832 – 1855), que fazia poema aos 17 anos, ingressou na Ordem dos Beneditinos em 1851, com 19 anos, sem vocação, saindo pouco depois, em 1853, amargurado, cheio de pensamentos de morte, compondo um livro sobre o desejo de morrer e os erros de vocação, em 1854, e morrendo de problemas cardíacos em 24 de junho de 1855, deixando praticamente apenas uma obra completa de versos, *Inspirações do claustro*, em cuja introdução afirma-se que Freire recebeu “influxo da escola de Lord Byron, cuja leitura se tem espalhado por todo o mundo, e produz nos cérebros juvenis tendências desordenadas”. Os poemas recebem algumas epígrafes de versos de Gonçalves Dias e linhas de Herculano, entre outras. Freire é outro poeta que, imerso em pensamentos de morte e desgraça (“que sobre nós – os filhos da desgraça – / levantes um troféu”), flerta com a santidade (“e que não aches – como nós achamos – / inferno em vez de céu!”), porém sem se satisfazer com a vida no claustro, e vendo muitos conhecidos morrerem

ao seu redor, como comprova ao menos cinco poemas dedicados a seus mortos no fim do livro, entre a lira e a cruz, recebe docemente o fim: “Pensamento gentil de paz eterna, / amiga morte, vem. Tu és o termo / de dous fantasmas que a existência formam, / – Dessa alma vã e desse corpo enfermo” (apud Bandeira, p. 218).

Em 1856, nova tradução do poema “To M.S.G.”, por Cardoso de Meneses e Sousa, poema já traduzido por Otaviano, agora de forma mais “fiel” (Barboza, p. 186). Também Francisco de Assis Vieira Bueno traduz o primeiro Canto de *O Corsário*, que seria publicado em 1890, tradução semelhante à de Soído “no destempero verbal”.

Observe-se a que ponto chegara o Byronismo brasileiro, dito 2º geração, desenvolvido concomitantemente ao Romantismo, e que já atingira seu ápice e começava seu declínio (seus mais talentosos representantes morriam cedo), quando enfim, em 1856, as questões a respeito do Indianismo, dito 1º geração, tomariam corpo, e começariam então a aparecer obras de peso nessa vertente.

Gonçalves Dias, que era então um dos principais indianistas na poesia brasileira, com seus sabiás, *Os Timbiras*, que concluíra há pouco tempo e publicaria no ano que vem, 1857, com um dicionário de Tupi, seu magistral “I-Juca-Pirama”, enfim, Gonçalves Dias em 1856 peregrinava por Paris, Bélgica, Alemanha, desencantado da vida pois perdera a inspiração após a recusa de seu grande amor, Don’Ana, e compunha seus versos “Ainda uma vez – Adeus”, que traz ecos do poema “Fare Thee Well”, de Byron.

Fora Gonçalves Dias, os poetas épicos árcades também falavam dos índios, por exemplo, *Caramuru*, de Durão, ou *Uruguai* (1769), de Basílio da Gama, mas no Romantismo a questão seria amplamente explorada, e desde as revistas pioneiras, as discussões sobre a cor local, sobre o “instinto oculto” do brasileiro, cresciam junto de publicações de romances românticos e regionais.

Gonçalves de Magalhães publica, em 1856, seu épico *A Confederação dos Tamoios*, que suscitaria famosa polêmica com o então talentoso estreante José de Alencar, para quem a “cor local” não se alcança com palavras tupis usadas a esmo. A questão tem repercussão tamanha que até D. Pedro II entraria, sob pseudônimo, na discussão, do lado de Guimarães. Lembre-se ademais que o imperador poliglota, a quem Victor Hugo chamou “neto de Marco Aurélio”, também era tradutor, tendo traduzido, dentre outras obras, o mesmo episódio de “Paolo e Francesca” do *Inferno* de Dante que Byron traduzira em seus momentos adúlteros com Teresa. Seja como for, Alencar

publica no ano seguinte, 1857, em folhetim, o romance *O Guarani*, idealizando o índio ao extremo, pondo os esgares ultrarromânticos em segundo plano.

Falando em “Fare Thee Well”, duas traduções desse poema apareceriam em português em 1857. Pinheiro Guimarães publica “Adeus de Lord Byron” (além de outra tradução do autor, “Uma lágrima”), porém muda a métrica e o esquema rímico e sua tradução “perde o tom de invectiva para transformar-se em um adeus sereno e altivo” (p. 187). Outro tradutor desse poema assinou “X. Y.”, e publicou no Diário do Rio de Janeiro sua tradução em prosa, feita a partir da versão francesa de Louis Barré. X.Y. afirma que Lady Byron não se condeou desse poema, “pois não era uma mulher, era uma inglesa”, e ainda que ela já estava morta, quando morreria apenas em 1860.

Em 1859, J. M. Ferreira Júnior publica sua “paráfrase que apresenta quase o dobro do número de versos do original” das duas primeiras estrofes de *Parisina*, a partir da tradução francesa de Barré. Outro tradutor, que assina C. G., traduz a canção “Childe Harold’s Good Night” como “A Despedida”, tradução que “fica pouco a dever à de Otaviano em matéria de exageros melodramáticos” (Barboza, p. 192). João Manoel Pereira da Silva, que traduziu um fragmento na revista Niterói, publica nesse ano uma tradução de três estrofes do Canto IV de *Childe Harold*, totalmente baseada na de Pinheiro Guimarães, sem citá-lo, claro.

Casimiro de Abreu (1839 – 1860) nasceu no Rio de Janeiro e, após ter escrito suas obras em Portugal, onde inclusive viu encenada uma peça, voltou para o Brasil, e em 1859 publicou sua obra mais famosa, *Primaveras*, que faria muito sucesso póstumo em Portugal e no Brasil. Morreu de tuberculose no ano seguinte, aos 21 anos. Sua poesia destaca-se pela inocência e simplicidade, “Oh! que saudades que tenho / da aurora da minha vida, / da minha infância querida / que os anos não trazem mais! / Que amor, que sonhos, que flores, / naquelas tardes fagueiras / à sombra das bananeiras, / debaixo dos laranjais”.

Luís Gama (1830 – 1882), filho de uma cativa africana, seu pai vendeu-o como escravo em São Paulo, onde aprendeu a ler com um estudante de Direito, porém depois fugiu e chegou a ser amanuense de polícia e “na sua atividade de advogado sem diploma, libertou mais de 500 escravos” (Bandeira, p. 165). Gama publicou uma famosa sátira que ficaria conhecida como “A Bodarrada”, “Amo o pobre, deixo o rico, / vivo como o Tico-tico; / não me envolvo em torvelinho, / vivo só no meu cantinho” (p. 167).

Pires de Almeida transcreve uma tradução que José Carlos de Almeida Areias (1825 – 1892), poeta diletante, amigo do Barão de Paranapiacaba, fez de “Stanzas to

Augusta”, “Versos a Augusta”, com “alguma fidelidade”, em 1860. Areias seria ministro plenipotenciário em Londres. No mesmo ano, na Marmota Fluminense, um tradutor que assina “El.”, talvez Eleutério de Sousa, traduziu alguns poemas juvenis de Byron, “The First Kiss of Love”, “The Tear” e “Love’s Last Adieu”, da tradução francesa de Barré, e como o tradutor francês toma liberdades com o original, o brasileiro toma com o francês e “o resultado final não tem muito a ver com Byron” (p. 196).

Em 1861, o fanatismo byroniano arrefecia um pouco, quem precisava morrer como modo de emulação da lenda de Byron havia morrido, então o movimento mostrava sinais de exaustão e repetição, embora ainda fosse muito influente, porém logo se tornaria também presente na literatura de forma oposta, da idolatria viraria paródia.

Entretanto, por vezes aparecia alguém que, como Luís Gama, criticaria a escravidão, e então retomaria Byron, mas agora como cultor da liberdade. Seria a 3ª fase, a “geração condoreira”, também com Byron envolvido. Reitera-se que esses processos aconteciam simultaneamente. Castro Alves começou a mostrar seus primeiros versos esse ano, aos 14. Gonçalves Dias, após viagens a Manaus e Peru, retorna à capital, desiludido com o Romantismo, e começa a traduzir fragmentos da *História do Brasil* escrita por Robert Southey. Machado escrevia versos românticos que logo publicaria, escrevia crítica teatral, adquiria renome. Sousândrade, outro precioso byroniano, nessa época, após viagens pelo Amazonas e formação em Sorbonne, estava sendo expulso da Inglaterra por ter escrito artigo criticando a rainha Vitória. Eis aí os maiores nomes da literatura brasileira do período, isto é, aqueles que sobreviveram ao fatal *byronismo* no país; e a sombra de Byron pairando sobre eles nesse exato momento, daí cada um tomará seu rumo. Em seguida serão vistos também Varella e Alencar.

Publicou-se em Santos, em 1861, o livro *Saudades e Consolações*, de Baltazar da Silva Carneiro, com algumas “imitações”, como o autor chama. Entre elas há duas de Byron, sem a identificação desse. Algumas estrofes do Canto IV de *Childe Harold* que o “imitador” intitula “Roma”, e outro intitulado “Adeus”, “mais que uma imitação; é um misto de tradução de adaptação de “Farewell” (...) a segunda (estrofe) apenas serve de base ao tradutor para expressar ideias e sentimentos vagamente parecidos” (Barboza, p. 198). No mesmo ano, outra tradução da canção de despedida de *Harold*, por Luiz Vieira da Silva, que usa “vinte e oito pontos de exclamação, enquanto no original encontramos apenas sete!” (p. 199).

Ainda em 1861, durante os estudos para entrar na agora denominada Faculdade de Direito de São Paulo, aclamado reduto byronista, Fagundes Varella compunha o prefácio de seu livro de poemas que seria publicado em 1864, *Vozes da América*. Nesse prefácio, o poeta admite ter cometido uma “imitação” de “To Inez”, com “um tom mais sinistro (...) com suas insistentes referências à morte, e o toque macabro dado pelas imagens relacionadas com a morte em seus aspectos também visíveis e palpáveis, “roxos lábios”, “matéria lívida”, “lama impura”” (p. 201). “Que pesar me consome? ah! não procures / erguer a lousa de um pesar profundo (...)”, e adiante, “Quem de si mesmo desterrar-se pode? / Quem pode a ideia aniquilar que o mata? / Quem pode altivo esmigalhar o espelho / que a torva imagem de Satan retrata?” (apud Barboza, p. 200).

Em 1862, na capital, João Manuel Pereira da Silva (1817 – 1898), formado bacharel em Paris, escritor de segunda ordem e político, publicou *Obras literárias e políticas*, incluindo ali traduções de fragmentos de *Childe Harold*, já publicadas anteriormente, e de outros poemas que Barboza supõe ser de *Melodias Hebraicas*, posto não acompanharem o original nem o indicarem, e encontrarem-se irreconhecíveis. Sua tradução do verso “My native Land – Good Night” vira “Adeus p’ra sempre, ó Pátria! Adeus Britânia!’, transformando a “canção em um discurso” (p. 202). Suas traduções “constituem ótimos exemplos da adaptação retórica (...) ao gosto brasileiro, que, naturalmente, demandava mais veemência ainda, e muito mais ardor” (idem).

No mesmo ano, Alencar publica *Lucíola*, dando origem a sua série de romances urbanos. Lucíola, após revezes, torna-se uma prostituta caprichosa, e frequenta amigos boêmios. Um deles é Rochinha, “moço de 17 anos (...) trazia impressa na tez amarrotada, nas profundas olheiras (...) a velhice prematura. Libertino precoce (...) tinha o orgulho do vício. Se fosse pobre, o Sr. Rochinha teria fumaças de poeta byroniano”. Ora, o poeta byroniano era já quase um tipo indelével da sociedade urbana da época, fazia parte integrante do cenário social, não obstante suas excentricidades. Alencar homenageia, com essa caricatura, seus antigos e extintos colegas da Academia paulista.

Praticamente todo ano saiu algo sobre Byron até então.

Em 1863, ano da complexa “Questão Christie”, que gerou revolta contra os ingleses no Brasil, enquanto Gonçalves Dias ia buscar tratamento para seus males na Europa, seu diário parecendo o de Byron, falando das viagens pelo mar, de suas dores e doenças e a medicação excessiva que tomava, chegando até Pernambuco a notícia falsa de que havia morrido, diversos necrológios sendo publicados então em sua homenagem, divertindo-lhe por isso, amputando a campanha na Bélgica, depois reencontrando

Odorico Mendes na França, tendo este concluído sua tradução da *Ilíada*; enfim, na capital do Brasil, outro quintanista de São Paulo, Ferreira de Meneses, publicava seu livro *Flores sem cheiro*, incluindo nele várias traduções de autores como Schiller, Hugo, Ossian e Byron, de seu poema “Loch Na Garr”, sobre as montanhas escocesas, tradução feita diretamente do francês de Laroche. Essa “composição que é apresentada aos leitores brasileiros como sendo tradução de Byron é de um ridículo inominável” (Barboza, p. 203). Estrofes de oito versos traduzidas por vinte e um versos, que Fagundes Varella afirma serem “perfeitamente vertidos”, e outro crítico ainda lhe elogia a “dicção fácil e *concisa*” (grifo de Barboza, p. 205).

Em 1864, Gonçalves Dias mal conseguia falar em Paris, e Odorico Mendes, 65, sentindo chegar seu fim, convidou Dias a voltar para o Maranhão. Queriam rever as palmeiras onde canta o sabiá. Voltariam lendo Homero em 25 de agosto, porém Odorico preferiu se despedir de uns amigos em Londres e morreu indo para lá, 17 de agosto, em um trem. Logo depois chegariam os 3.000 francos que D. Pedro II mandara para a impressão das suas impressionantes traduções épicas. Gonçalves Dias se encarregaria de trazer os manuscritos das traduções de Odorico de volta para o Brasil. Dias zarpou a 9 de setembro, aos 41 anos, sem poder falar nem comer, fumando cinco charutos por dia. Moribundo, avistando ao longe as terras do Brasil, pediu para ser levado para fora da cabine, para poder ver a costa, mas desfaleceu de emoção quando a avistou, “talvez houvesse palmeiras no trecho da costa que avistou, talvez ao menos isso – apenas isso – lhe haja concedido o destino”. Na mesma madrugada, antes de ancorar, o navio bateu no baixio, fendeu-se ao meio e afundou: a tripulação abandonou o moribundo e salvou-se. Morrendo como Shelley, Gonçalves Dias “amando e sofrendo cumprira o seu destino de homem e de poeta” (Pereira, p. 381). Os manuscritos, em parte, foram salvos.

Nesse ano Machado de Assis publica seu livro de poemas românticos *Crisálidas*, com epígrafes de Sand, Gautier, Dumas e mais de uma de Mickiewicz. Também data desse ano o citado ensaio machadiano “Álvares de Azevedo”, no qual o autor crê, a respeito da influência perniciosa de Azevedo, sob a rubrica mal-interpretada de *byronismo*, sobre “grande parte de poetas, ainda nascentes e por nascer”, o autor crê “que este mal já está atenuado, se não extinto” (apud Azevedo, p. 24).

João Júlio dos Santos também faz uma “paráfrase baseada nas quatro primeiras estrofes da canção do Canto I de *Childe Harold*”, novamente “A Inês”, desta vez “é um belo poema”, não tradução. Fazendo, em 1865, uma comparação entre Byron e Goethe, afirma que esse não se deixa “arrastar pelas paixões que (...) pinta”, àquele, por sua vez,

“predomina o desvairar de uma imaginação esbraseada”. Então “esbraseou” sua tradução de Byron.

Em 1865, Castro Alves (1847 – 1871) e Fagundes Varella (1841 – 1875) byronizavam entre Bahia e Recife, quando morre a esposa de Varella, uma artista de circo que ele por vezes acompanhara na trupe, um ano após ter-lhe morrido o filho, quem havia inspirado seu “Cântico do calvário”, como Byron poderia ter feito à Allegra. Varella, que depois iria viver no campo, bebendo cachaça, sustentado pelo pai, publica seus *Cantos e fantasias*, com os seguintes versos, como exemplo, “Amo os noturnos lampírios / que giram, errantes círios, / sobre o chão dos cemitérios, / e ao clarão de tregas luzes / fazem destacar as cruces / de seu fundo de mistérios”. No ano seguinte, Machado escreve uma crítica ao livro de Varella, afirmando que na “academia de São Paulo (...) o nome do autor das *Noturnas* goza de indisputável primazia”, saudando “ao mesmo tempo o progresso da academia e o futuro das letras brasileiras”, Machado critica o prefaciador do livro, quem afirma ser Byron o modelo da obra, e redargue que:

Não nos parece inteiramente exata esta apreciação. É verdade que, durante algum tempo, a poesia de Lord Byron influiu poderosamente nas jovens fileiras da academia; mas se o autor das Vozes da América aprecia, como todos nós, a musa do cantor de Child-Harold (sic), nem por isso reproduz os caracteres do grande poeta, e damos-lhe por isso os nossos parabéns.⁹⁹

Machado está claramente confundindo obra e mito; se se detivesse comparando as traduções enviesadas feitas de Byron do francês, veria que não foi a *poesia* dele que “influiu”, e sim a tradução/imitação/emulação de uma ínfima parte de seu mito, isto é, das orgias vestido de monge com a famigerada taça feita de crânio. O Byron zombeteiro e escarninho o tempo todo de *Don Juan*, de *Beppo* e das cartas, a parte considerada de alto nível poético atualmente, mal passava pela mente de Machado. Por outro lado, de fato ele fazia bem falando assim de Byron naquele momento, porque impediria a morte prematura de vários escritores de gênio, além de que a estética do byronismo até ali seguia um percurso de mal-gosto mórbido, tendo esgotado os esqueletos e tabus, beirando a carniça baudelairiana. Em seguida, Machado admite: Byron “fez-se romance, fez-se lenda”. Ademais, um dos fundadores da Sociedade Epicureia, Bernardo Guimarães, publica suas *Poesias Diversas*.

⁹⁹ Disponível em: https://pt.wikisource.org/wiki/Fagundes_Varela:_Cantos_e_Fantasias. Acesso em: 11/04/2019. As datas parecem estar um ano equivocadas em tal ou qual edição.

Em 1866, tendo o Romantismo dominado as artes brasileiras, Victor Meirelles, da Academia Imperial de Belas Artes, expõe sua tela *Moema*.

Castro Alves, que há alguns anos havia byronizado o Nordeste com Varela, como dito, em 1866 fundou com Rui Barbosa e outros uma sociedade abolicionista no Recife. Em um de seus discursos que se tornariam cada vez mais famosos, Castro Alves dizia que “A praça, a praça é do povo / como o céu é do condor”, daí os “heróis da liberdade” contrários à escravidão, incluindo a faceta de herói de Byron, receber, no Brasil, o nome inspirado em Victor Hugo de “geração condoreira”. Não obstante, também havia conquistado sua amada atriz Eugênia com discursos, na famosa disputa com Tobias Barreto, que envolveu a cidade toda. Em 7 de setembro de 1867, Castro Alves, 20, viu ovacionada sua peça *Gonzaga*, estrelada por Eugênia, que ganhou uma coroa de prata por seus méritos e consagrou Castro Alves, levado para um banquete nos braços, sempre sob ovações.

Em 10 de fevereiro de 1868 o polêmico casal embarcou para a capital; depois iria para São Paulo, onde Alves reencontraria os amigos românticos. No Rio, conheceria Alencar, 39, que lhe indicaria a Machado de Assis, 29, como o “Poeta dos escravos”. O casal seguiu fazendo sucesso em São Paulo, Alves envolvia-se com a maçonaria e a “bucha paulista”, sociedade secreta, e preparava seu primeiro livro de poemas, quando ouviu os rumores de que Eugênia possuía amantes e separaram-se. Em 1º de novembro, praticando caça a cavalo no Brás, ao pular uma vala, disparou a espingarda que lhe acertou o pé, tendo de amputá-lo alguns meses depois de sofrimento.

Enquanto Castro Alves sentia na pele os problemas que seu ídolo tivera com o pé, no fim de ano saía no jornal *Diário do Comércio*, em folhetim, a primeira tradução integral de *Parisina*, feita por Antônio José Fernandes dos Reis, profícuo tradutor do francês, idioma do qual traduziu a obra, talvez com vistas no original, e sem “a imaginação ardente de outro tradutor de *Parisina*, Ferreira Júnior” (Barboza, p. 212).

Também em 1868, porém em São Luís do Maranhão, aquele que é considerado hoje quem melhor conhecia a obra geral de Byron à época, Sousândrade, publicava seus *Impressos*, contendo “Poesias Diversas” e os primeiros Cantos do *Guesa Errante*, incluindo ali outra tradução de “To Inez” para a língua portuguesa. Embora no tempo em que Onédia Barboza escreveu sua tese não houvesse ainda a consciência exata da importância de Sousândrade para os estudos sobre a tradução de Byron, a pesquisadora observa que, ainda que sua tradução não fosse “a mais fiel, nem a mais infiel, (...) é

certamente a mais bela das versões brasileiras de “To Inez”” (p. 207), e mesmo seu autor “tendo denominado paráfrase, apresenta as nove quadras do original e o segue bem de perto” (idem), fazendo “um lindo poema”, que curiosamente não traduz bem o original, “que deixa muito a desejar sob o ponto de vista de inspiração poética (...)”. Sousândrade traduz aqueles versos traduzidos acima por: “Quem de si fugir pode? o pensamento, / esse demônio da alma enegrecida, / nos mais remotos climas segue-o, segue-o, / açoite vivo da importuna vida!” (p. 208).

Quem poderia ter lido o folhetim de *Parisina* no Rio de Janeiro foi Castro Alves, que teve ali, no dia 21 de março de 1869, o membro inferior esquerdo amputado sem anestesia e sem clorofórmio, posto seu pulmão estar totalmente debilitado, logrando fatidicamente emular seu ídolo. Convalesce algum tempo na capital e no fim do ano retorna ao Nordeste, vendo o mar que lhe sopra o título *Espumas Flutuantes*. Alves partira forte, aclamado, esperançoso, conquistador, voltava doente, traído e abatido. Alguns dias após pisar na Bahia em pleno verão, compõe sua famosa tradução do poema “A uma taça feita de um crânio humano” e pouco depois, sentindo-se daquele jeito, às vésperas do Natal, dia 23 de dezembro de 1869, traduziu “As Trevas”.

Ainda que pareçam claríssimas as depressivas circunstâncias que levaram Castro Alves a escolher esses poemas para traduzir dentre a vasta obra byroniana, principalmente “As Trevas”, posto que seu mundo de ilusões obnubilara-se tendo perdido seu amor, pulmão, inspiração e o pé, como ele sempre foi considerado “o bardo que fulmina a escravidão e a injustiça, de cabeleira ao vento” (Cândido, apud Barboza, p. 212), essa sua opção tradutória nem sempre foi óbvia. Barboza, por exemplo, não compreendeu. Se ela fosse opinar quais poemas byronianos seriam traduzidos por Castro Alves, diria que são aqueles em que “o bardo inglês investe contra a tirania e brada pela liberdade em versos candentes e apaixonados (...) mas nunca nos passaria pela ideia mencionar (...) dois poemas que estariam mais na linha dos cultores do romantismo negro” – “As trevas” sendo “um dos raros poemas de Byron que apresenta realmente elementos de um romantismo que poderíamos chamar de *macabro*” (idem). E prossegue na dúvida: que impulso, que tendência crítica e estética teria levado Castro Alves à decisão de verter esses dois poemas?” (p. 213). Barboza aventa diversas hipóteses – Dr. Franco Meirelles, Dr. Jonathas Abbot, João Batista Regueira Costa; mas é-lhe mais plausível

(...) que o que inspirou Castro Alves e o levou a Byron foram mais os ecos do byronismo paulista que outra coisa qualquer. Quando Castro Alves veio para São Paulo em 1868, deve ter tomado conhecimento, na Academia, das mesmas histórias e lendas sobre a turma de byronianos de 1850 que Pires de Almeida também ouvira e que mais tarde iria reproduzir em *A escola byroniana no Brasil* (Pires de Almeida veio para São Paulo em 1859). A sombra de Álvares de Azevedo pairava ainda gigante nos corredores da Academia, não só pela magia de seus belos versos, mas também pelas circunstâncias de sua vida, supostamente atribulada, e sua morte, tão prematura. (Barboza, p. 213).

Obra e lenda de Álvares de Azevedo foram sem dúvida um fator preponderante. Barboza buscava a influência em alguma pessoa, é também uma possibilidade, que se soma às circunstâncias de desilusão de Castro Alves, que o encaminharam a esses poemas de Byron. A respeito do poema à taça, Barboza não sabe qual dos dois é pior, “o original ou a tradução”, feita baseada tanto no original quanto em tradução francesa, com toques de “*byronismo paulista* (...) como “profanar teus ossos”” (p. 216).

Já “Darkness” “é um belo poema”, é o apocalipse, a visão do fim do mundo byroniana em pentâmetro iâmbico branco, e “toda a atmosfera do poema é sombria (...) o poema está coalhado de ossos, esqueletos e cadáveres”, porém não poderia se dizer “macabro propriamente”. De todo modo, “Castro Alves foi bastante feliz em sua tradução”. “Cabe assinalar aqui” acrescenta a pesquisadora “que a mais bela tradução de Byron feita no Brasil, nos parece a que esse último poeta realizou do poema “As Trevas”” (Barboza, p. 268). De fato, essa foi a exceção que confirmava a regra da recepção enviesada, posto continha o tema mórbido, sempre pretendido pelos tradutores, e o original é justamente em pentâmetro iâmbico branco, o metro preferido pelos brasileiros para traduzir a maior parte das obras dele em decassílabo branco.

Em fins de janeiro de 1870, Castro Alves vai para o sertão. Em novembro publica sua única obra, *Espumas Flutuantes*, dedicado à mãe, pai e irmão mortos. Finalmente, após ter se apaixonado outra vez por uma mulher, porém sem ser correspondido (como Byron não seria com Lukas), às três e meia da tarde do dia 6 de julho de 1871, após muito sofrimento, olhando para o céu, lúcido, morre, aos 24 anos. Do mesmo modo que Byron, Castro Alves não viu vitoriosa a causa pela qual lutou, a abolição da escravidão, porém seu empenho seria fundamental para o sucesso dela algum tempo depois.

Em *Espumas Flutuantes* encontram-se diversas influências. O poema “O Fantasma e a Canção” traz epígrafe de Byron. Há uma “Barcarola” intitulada “Gondoleiro do amor”. No poema “Sub Tegmine Fagi”, epígrafe de Mickiewicz. No poema “A Maciel Monteiro” afirma que “A nova Grécia quer um Byron novo” e

encerra com “Deus, que o Mazeppa nos estepes guia / Deus acompanhe o peregrino audaz”. Em seguida, em seu livro de poemas, a tradução do poema à taça de crânio de Byron. Daí segue poema a Álvares de Azevedo, oitavas a Napoleão, epígrafes de Musset, Hugo, Varella, Goethe, Milton, uns “Murmúrios da Tarde”, diversos poemas a mulheres chamadas “sombras”, e enfim, a tradução de “As Trevas”, um drama em versos intitulado ironicamente “Uma página de Escola Realista”, a qual dava sinais à época, em contraposição à Escola Romântica – ali, no mais, um personagem cita Byron.

Restaram papéis esparsos, que anos depois seriam publicados em formato de livro. Um desses se chamaria *Os Escravos*, no qual apareceu um poema intitulado “O derradeiro amor de Byron”, em que Castro Alves explicita a visão que a dita “geração condoreira” resgatava de Byron, mais mito que obra decerto.

Num desses dias em que o Lord errante
Resvalando em coxins de seda mole...
A laureada e pálida cabeça
Sentia-lhe embalar essa condessa,
Essa lânguida e bela Guiccioli... (...)

Queres saber então qual seja o arcanjo
Que inda vem m'enlevar o ser corrupto?
O sonho que os cadáveres renova,
O amor que o Lázaro arrancou da cova
O ideal de Satã?... – Eu vos escuto!

– Olhai, signora... além dessas cortinas,
O que vedes?... – Eu vejo a imensidade!...
– E eu vejo... a Grécia... e sobre a plaga errante
Uma virgem chorando... – É vossa amante?
– Tu disseste-o, Condessa! É a Liberdade!!!...

Em 1870, o irmão de Castro Alves, sob pseudônimo de Alberto Kraas, publicou um opúsculo de nome *Poesias de Byron a Napoleão*, traduzido de Louis Barré, que em sua obra reunira por tema esses cinco poemas ao imperador feitos por Byron em momentos distintos. Guilherme de Castro Alves traduz em versos de metros variados a prosa de Barré, deixando o resultado “muito distante de Byron” (p. 231).

Nesse ano, Antônio Franco da Costa Meirelles, doutor em medicina, professor de inglês e “parece ter sido um homem religioso”, publicava traduções das *Melodias Hebraicas* em decassílabos brancos e preparava traduções em prosa de *Manfredo*, *Caim* e *Céu e Terra*, publicadas em 1889. Talvez sua religiosidade tenha-lhe motivado a traduzir essas obras de Byron pelo título, porém logo se viu um “dilacerado tradutor,

irremediavelmente colocado entre a sua admiração por Byron e o medo de, com as suas versões, tornar-se o responsável pela perdição de seus leitores” (Barboza, p. 229).

Ainda em 1870, Machado de Assis publicou seu volume de poemas românticos, *Falenas*, com epígrafe de Tennyson e quase nada daquilo que se chamou *byronismo* no Brasil. O último poema desse livro intitula-se “Pálida Elvira” e é uma versão do mito de Don Juan em oitava-rima, iniciando pela descrição do crepúsculo. Sob certa perspectiva, esse poema pode ser considerado adaptação machadiana de tema e metro ironizando e criticando o *Don Juan* de Byron. Vê-lo-emos mais detidamente, então, no capítulo 4.

Em 1872, Gentil Homem de Almeida Braga (1834 – 1876), publicou seu volume de *Versos*, sob pseudônimo de Flávio Reimar, no qual incluiu a tradução da primeira estrofe de *The Bride of Abydos*, intitulada “O Oriente”, na seção do livro “Nas horas de calma”. Traduz os 19 versos originais por 36, porém o ritmo porta semelhança.

No mesmo ano, Antônio Manoel dos Reis, de quem se nada sabe, publicou traduções em prosa, do francês, de poemas das *Melodias Hebraicas* no jornal A Luz.

Em 1873, mais duas alusões de Machado de Assis, interessado em dar novos rumos à literatura brasileira, ao byronismo, já quase esgotado para a época.

Em seu artigo “Notícia da atual literatura brasileira”, no qual observa “certo instinto de nacionalidade” com predomínio da “cor local” nas letras do país, nacionalismo típico do Romantismo, após considerações sobre romance, conto, teatro, afirma que “a ação da crítica seria sobretudo eficaz em relação à poesia”, e explica que os poetas que “sobreviveram calaram as líras”, ou preparam obras de maior tomo, “como se diz de Varella” e mal cita os excessos do ultrarromantismo.

No mesmo ano, em seu conto “Aurora sem dia”, da antologia *Histórias da Meia-Noite*, descreve Tinoco, caricatura de um arrogante aspirante a poeta ultrarromântico, com sua “convicção de que está fadado para grandes destinos”. Luís Tinoco “confessava singelamente ao mundo que fora invadido do ceticismo byroniano, que tragara até às fezes a taça do infortúnio”, e publicou seu livro “*Goivos e Camélias*”.

No Canto I de *Don Juan*, estrofe CVIII, a voz narrativa é contrária ao Romantismo, é antibyroniana, e satiriza um poeta que quer ler seus versos às pessoas e “ele apavora a gente, pois os traz”. O byroniano de Machado, Luís Tinoco, ameaçava ler seus versos a um amigo, “o dr. Lemos quis esquivar-se, mas o homem era implacável; segurou-lhe no braço”. Destarte, Machado, satirizando o Romantismo, aproximava-se do *Don Juan* de Byron – inconscientemente?

Luís Tinoco “era todo prosa à mesa do jantar; comeu desencadernadamente” e depois seguiu a torturar o amigo com seus “versos que falavam de tudo, da morte e da vida, das flores e dos vermes, dos amores e dos ódios; havia mais de oito ciprestes, cerca de vinte lágrimas, e mais túmulos do que um verdadeiro cemitério”. O pior estava por vir, anunciou um poema épico, fazendo o amigo estremecer, além da fundação de um periódico, o “Caramanchão Literário”. Enfim Tinoco conseguiu um emprego, apaixonou-se e perdeu sua amada a outro. Após compor as elegias, compreende que a poesia não lhe basta, e volta-se à política, na qual se elege na assembleia provincial, até que um dia leem-lhe na tribuna seus antigos versos, e Tinoco percebe o ridículo deles, deixa logo a vida pública, esquece o passado, e vai viver no campo, como Varella.

Em 1874, outra tradução de “A Ignez”, agora por Luiz Vieira da Silva.

Menos de dois anos depois de inspirar o conto de Machado de Assis, Varella morre aos 33 anos de idade, em 1875, e de fato seriam publicadas postumamente obras de maior fôlego, como seu *Anchieta, ou O Evangelho nas Selvas*.

Más línguas insinuam que Machado de Assis, embora longe da fama de sedutor, emprestou de Alencar, além de alguns temas, também a esposa, e que Mário de Alencar, nascido em 1872, faria parte de suas obras completas. Seja como for, Mário acompanharia Machado toda a vida, até seu leito de morte, e este, o “não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria”, trataria Mário como um.

Desde 1868, ou antes, Machado colaborava para o sensacionalista Jornal das Famílias¹⁰⁰ (1863 – 1878) na capital, sob os mais diversos pseudônimos. Esse periódico, voltado a variedades, buscava descontrair seus leitores com histórias folhetinescas e românticas como as obras de Dumas. De muitos poemas e traduções publicadas nesse jornal sob pseudônimo, que trazia ainda ilustrações, partituras, receitas culinárias como de “Biftecks deliciosos por Paulina Philadelphia”, não se descobriu a autoria ainda hoje.

Foi no Jornal das Famílias, em 1875, entre uma receita de guisado de repolhos e “sopa d’ervas com ovos” e uma “descrição do figurino de modas” que foi publicada pela primeira vez no Brasil uma tradução de *Don Juan* de Byron, da cantiga que Lady Adelina entoa no último Canto completo da obra, o XVI, intitulada “O Monge

¹⁰⁰ Todos seus números encontram-se disponíveis na hemeroteca brasileira: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/jornal-familias/339776>. Acesso em: 31/03/2019. Era publicado por Baptiste Louis Garnier, que representa para Machado o que foi Murray para Byron, tendo publicado inclusive suas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Negro”¹⁰¹. São versos sobre o fantasma do monge vestido de preto que assombra a abadia Norman, pseudônimo de Newstead, portanto a cantiga possui elementos macabros, entretanto, em *Don Juan* o fantasma se revelará a convidada Fitz-Fulke disfarçada para seduzir Juan; no Brasil, prosseguiu interpretada como cantiga de terror. A tradução em verso foi feita do francês, e não se sabe quem seja o tradutor por trás do pseudônimo J. Luz, a não ser que publicou no mesmo jornal outra história tétrica.

Viu-se como há alguns anos Machado publicou “Pálida Elvira”, sua versão do mito de Don Juan, em oitava-rima. Viram-se seus contos com caricaturas de poetas ultrarromânticos e artigos referindo-se à influência excessiva byroniana. Machado precisava de dinheiro, publicou diversos contos em formato de folhetim nesse Jornal das Famílias, e também traduzia do francês e fazia versos. Não obstante, como se verá em seguida, sabia da rentabilidade que o ultrarromantismo ainda trazia. Seria ele, então, surpreendentemente, o primeiro tradutor de um fragmento de *Don Juan* publicado no Brasil? Não se sabe se um dia se saberá, porém a tradução será detalhada no capítulo 4.

A relação entre Byron e Machado, dois dos maiores escritores do século XIX, é curiosa. Byron, belo, aos dez anos lorde e rico, orador do parlamento, tirava os temas das obras de sua própria vida, precisava viver, viajar, ter emoções fortes para construir seus personagens, que eram praticamente ele mesmo. Machado, pelo contrário, gago, mulato, nada famoso pela beleza e miserável, ele mesmo Romântico na juventude, nunca saiu do Rio de Janeiro, e construiu uma galeria sinistra de personagens altamente complexos psicologicamente nas quais nada revela de si; sua obra independe de sua biografia. Byron era homem de ação, uma lenda; Machado possuía uma análise psicológica mais profunda; porém ambos eram céticos de formação similar, liam Voltaire, Montaigne, Sterne, e são os maiores cultores da ironia em seu tempo, na qual Machado talvez deva algo à obra da maturidade de Byron. Por vias totalmente contrárias, não obstante, ambos tornaram-se geniais em suas artes a seu modo, e ambos possuem obras nas quais se encontra o mesmíssimo prazer de leitura e conhecimento da humanidade e do mundo. Não obstante, irônica e paradoxalmente, Byron usando a própria vida em suas obras, encontra-se, em amplo sentido, próximo do senso comum de “realismo”, enquanto Machado de Assis, tirando suas obras de sua *imaginação*, utiliza mais o senso comum de “romantismo” que Byron.

¹⁰¹ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/339776/per339776_1875_00010.pdf, p. 32. Acesso em: 31/03/2019.

Alguns meses antes de sair a primeira tradução de algum fragmento de *Don Juan* no Brasil, Machado de Assis publicou em folhetim no Jornal das Famílias o conto “Miloca”, na virada de 1874 para 1875. Um dos personagens, Rodrigo, era “um dos mais extremos partidários da escola romântico-estragada”, e gostava de ver os dramas dessa escola, a qual Machado, antes tão veemente em denotar o fim da influência, agora reconhecendo que ainda então é bastante rentável e sucesso de público, define-a como “um daqueles matadouros literários tão em moda há vinte anos – e ainda hoje – (...). Estava então fazendo bulha um drama de seis ou oito quadros e outras tantas mortes, obra que o público aplaudia com delírio”.

A relação entre Machado e José de Alencar era bastante próxima, como dito, e pode ser que em suas prosas cotidianas houvessem concordado que a influência byroniana fora longe demais (a não ser para ganhar um dinheiro extra como possível tradutor anônimo), porque no mesmo ano, 1875, Alencar lança uma de suas últimas obras, o aclamado romance urbano *Senhora*, no qual Aurélia, de início pobre e por isso recusada pelo amante interesseiro Seixas, recebe uma herança e compra anonimamente Seixas como marido, humilhando-o em seguida, porém havendo final feliz.

Seixas, o desprezível protagonista com nome de pedra sem valor, “seixo”, é justamente um tradutor de Byron. Alencar, em prefácio, ressalta que a história é verdadeira com a mesma intensidade que Byron afirma o mesmo em *Don Juan*. Em uma noite, Seixas voltando decepcionado para casa, “lembrou-se do seu Byron e das imitações que havia feito de algumas das mais acerbas exprobrações do bardo inglês”. Noutra ocasião, “Seixas descrevia naquele momento a D. Firmina o lindo poema de Byron, *Parisina*” e de repente ficou absorto em devaneios sobre o poeta, “às vezes repetia as traduções que havia feito das poesias soltas do bardo inglês; essas joias literárias, vestidas com esmero” que encantavam Aurélia, a quem parecia “uma fala de seu sonho”, e Seixas prosseguia, “um dos mais lindos poemets de Byron é o Corsário”, daí Aurélia pede que ele lhe declame, mas ele não o faz, talvez porque não soubesse das obras, apenas do mito, mas fez igual aos outros tradutores da época: “Não contou o poema do bardo inglês; bordou outro poema sobre a mesma tela”. Outra ouvinte, enleada pelas melífluas palavras de Seixas, motivou-o: “O senhor deve traduzir este poema. É tão bonito!”, no que Seixas diz estar sem tempo, e Aurélia intervém: “Tem razão; não traduza Byron, não. O poeta da dúvida e do cepticismo (...). Para nós, os felizes, é um insípido visionário”.

Na Faculdade de Direito de São Paulo, entretanto, Byron ainda era influente entre o pessoal da velha escola. Em 1877, ano em que José de Alencar morria no Rio, numa penúria que surpreenderia Machado de Assis, entrava para o curso em São Paulo o jovem Teófilo Dias (1854 – 1889), filho da irmã de Gonçalves Dias, que logo publica em folhetins algumas traduções de Byron, uma canção inserida em *The Corsair*, que torna muito mais sepulcral, inserindo nela termos tais “sepulcro fundo”, “horror da campa”, “sepultura” etc. Também traduz o poema “Oscar of Alva”, 355 decassílabos brancos, baseado na tradução francesa de Pichot.

Esse é o ponto em que a poesia dá uma nova guinada. Há várias diferenças entre o Romantismo inglês e o brasileiro. Na Inglaterra, a geração de Southey, Wordsworth e Coleridge era ao menos uma década anterior à nova geração de Shelley, Keats e Byron, daí as críticas desses àqueles fazerem sentido ali, e a poesia vitoriana não se poderia chamar “3º geração do Romantismo”. No Brasil, porém, a primeira fase indianista desenvolveu-se ao mesmo tempo em que a segunda fase byronista, e se o byronismo teve seu auge em São Paulo, tangendo também Rio e outras cidadelas, o indianismo não teve tanta força em São Paulo. Ainda quase simultaneamente, outra vertente em parte byroniana, mais mito que obra, intermediada por Victor Hugo de *Os Miseráveis*, desdobrou-se na literatura brasileira, a terceira geração condoreira, contra a escravidão. Portanto, note-se como não houve uma fase de crítica literária poética no Brasil, como Byron promovera na literatura inglesa, dando sequência à tradição de Pope, com *English Bards*, *Vision of Judgement* e *Don Juan*. Mas um poeta tentou: Sousândrade.

Ademais, Baudelaire havia morrido em 1867, e suas *Flores do Mal* traziam novas tendências literárias. Rimbaud e Verlaine, na sequência, desenvolvendo o Simbolismo francês, movimento que aprofundava questões do Romantismo, como o misticismo e a sonoridade, tinham se separado. No Brasil, as novas tendências estéticas a que Machado se referia era o Parnasianismo, movimento de oposição ao Romantismo e ao sentimentalismo exacerbado, retomando valores clássicos.

Em 1878, ocorreria a polêmica conhecida como Batalha do Parnaso, na qual guerrearão nos jornais de São Paulo e da capital do império os grupos românticos e seus rivais, os nascentes parnasianos, com trocas de artigos ferozes. Teófilo Dias, por exemplo, que há um ano e meio traduzira Byron, tomara já o lado parnasiano (Bilac tinha 12 anos) e inauguraria essa escola na poesia brasileira com *Fanfarras* de 1882.

Se acaso fosse necessário estudar apenas um poeta para esclarecer os processos de transição entre o Romantismo e o Modernismo, dialogando com formas que viriam a ser simbolistas, parnasianas, imagistas, neobarrocas, e partindo da influência da ousadia formal no *Don Juan* de Byron, aliada, claro, à uma visão muito a frente de seu tempo, esse poeta seria Joaquim Manuel de Sousa Andrade, conhecido como Sousândrade (1832 – 1902).

A obra é o épico incompleto chamado *Guesa Errante*, ou somente *Guesa*.

Em um de seus Cantos, estudado e difundido pelos irmãos Campos como precursor da poesia concreta, encontra-se o excerto de nome “O Inferno de Wall Street”, tão distinto do que era feito à época que se poderiam dizer novos cantos de Ossian.

Como não se sabe exatamente a vida de Sousândrade, há ainda a aura de mito.

1877 é o ano de sua doída frase acerca de sua obra-prima: “Ouvi dizer já por duas vezes que o *Guesa Errante* será lido 50 anos depois; entristeci – decepção de quem escreve 50 anos antes”. E não imaginaria que estava sendo otimista.

Sousândrade nasceu no Maranhão, em 1832; com 21 ou 24 anos viajou pela Amazônia colhendo informações sobre o culto indígena de Jurupari. Bacharelou-se em letras pela Sorbonne, em seguida sendo deportado da Inglaterra por um ataque à rainha Vitória em um artigo. Foi vista, nessa tese, sua tradução de “To Inez” de Byron anteriormente, inclusa em *Impressos*. Teria publicado até então mais um livro ou dois de poemas. Um tempo no Brasil, casou-se e teve uma filha, Maria Bárbara. Depois de ter viajado pela Argentina, Chile, Peru até o Panamá, estabeleceu-se nos EUA, em um pequeno quarto alugado a sete milhas de Nova Iorque. Ali, clima melhor para a saúde precária da filha, lapidaria seu épico, do qual publicara alguns fragmentos antes, e em 1877 publicaria pela primeira vez, em Nova Iorque, o Canto VIII incluindo “O Inferno de Wall Street”. De 1880 é a edição mais completa do poema, publicada em Londres, reunindo os XIII Cantos e o “Inferno” agora no Canto X.

A essa altura deve ter vislumbrado que não seria compreendido tão cedo.

Fora longe demais na experimentação poética. Voltou para o Maranhão, dava aulas de grego, chegou a integrar “a comissão incumbida de preparar o projeto da Constituição maranhense”, buscando fundar uma Universidade Popular, depois indo a Santos (SP). Graças às dívidas contraídas durante as viagens e a morte da lavoura em sua fazenda, viveu os últimos anos na penúria. Tido como excêntrico e louco, os garotos jogavam-lhe pedras, como fariam com Cézanne na França anos depois. Na virada do século estava abandonado em sua Quinta da Vitória, Maranhão, sendo transferido para

um hospital, falecendo ali em 21 de abril de 1902 (Campos, 2002, p. 653). Suas produções originais inéditas viraram papel de embrulho, costume à época que a voz digressiva em *Don Juan* chegara a desejar como fim para seu próprio épico (II, XVI).

Para os irmãos Campos, no *Guesa* se “pode distinguir o traçado nítido de um *work in progress*, no curso de mais de três décadas de uma contínua experimentação com a linguagem” (p. 31).

Como exemplos de *barroquismo* e *imagismo* em sua obra, destacam-se:

Em sempre-móvel íris, verde-neve
Azul jacinto e as abrasadas rosas (Canto X).

Móveis noites d’estrelas que fagulham (I)

Guesa é uma personagem lendária do culto solar muísca dos povos indígenas da Colômbia, e o nome significa “errante”, uma criança separada da família quando nasce e criada para servir de sacrifício aos 15 anos de idade. A miscigenação de culturas latinoamericanas presente na obra prenuncia *Canto General*, de Neruda.

Nos Cantos I a III vai dos Andes ao Amazonas, IV ao V no Maranhão, VI no Rio, VII na Europa, VIII no Maranhão de novo, IX nas Antilhas e América Central, X em Nova Iorque, XI no Pacífico e do Panamá ao Peru, XII, Pacífico e XIII, Maranhão.

Os interlúdios chamados “Infernos” são compostos na estrofe inglesa *limerick*, forma satírica rimada de cinco versos.

Em determinado ponto, “Sousândrade (...) lança por seu turno a sua saudação-desafio ao *Childe Harold* de Byron” (p. 81):

Pois há, entre o Harold e o Guesa,
Diferença grande, e qual é,
Que um tem alta voz
E o pé *bot*,
“Voz baixa” o outro, e firme o pé. (X, 79).

Parodiando a estrofe CCII do Canto I de *Don Juan*:

Entre épicos pretéritos pequena
Diferença há com o meu, e conjecturo
A vantagem aqui ser minha apenas
(Não que mais méritos não tenha, juro
Que os verá no futuro). O belo que nos
Outros se houver, são fábulas, são furos
Num labirinto sem fio ou fim, contudo

A minha história é verdadeira em tudo.

A quantidade de efeitos estilísticos utilizados na obra impressiona. Muito além dos neologismos de Odorico Mendes e os compostos de Augusto dos Anjos, que nasceria dentro de alguns anos, dos neologismos a partir de substantivos versificados etc, beirando os sonorismos futuristas de Álvaro de Campos. Ademais, “que poeta de seu tempo soube traçar a visão dantesca da Bolsa de Nova Iorque – epicentro do mundo capitalista – como um círculo infernal?” (p. 123).

A literatura brasileira poucos poetas possuiu na sua história capazes de uma criação original. Não se compreende portanto, e justamente em nossa literatura, a marginalidade de um poeta como Sousândrade. Mas isto ocorreu. Está ocorrendo, ultrapassando mesmo as previsões mais pessimistas do poeta, que dava 50 anos de prazo à inteligência de seus leitores para a compreensão de sua obra. Um escândalo de insensibilidade que se perpetua por mais de um século.

Que este trabalho valha como um brado de alarme. E que desencadeie outros, pois não se pretende mais do que um atalho amoroso na “selva selvagem”. (p. 124).

Veja-se então uma parte simbólica dessa obra-prima, a que mais interessa ao *Don Juan* byroniano e sua influência na literatura brasileira. Reitera-se, todavia, que a obra assim dita da maturidade de Sousândrade não influenciou o Modernismo, como poderia, embora muitos de seus recursos estilísticos ocorram em Oswald de Andrade.

Como já se disse algumas vezes, nem sempre Byron influenciou diretamente as obras elencadas até aqui, em alguém serviu como fonte de inspiração. Sousândrade diz:

Amo a calma-platônica; admiro a grandiosidade do Homero ou do Dante; seduz-me a verdade terrível shakespeareo-byrônica; e a celeste lamartiniana saudade me encanta. Ora, todas estas generosas naturezas me ensinaram nunca a fazer verso, a traçar os contornos da forma, a imitar *vox faucibus* o seu canto, porém a uma coisa somente: ser *individualidade* própria, ao próprio modo acabada – enamorada e crente em si própria. (...) Deixemos os mestres da forma – se até os deuses passam! É em nós mesmos que está nossa divindade. (Campos, 2002, p. 194-5).

Como no *Don Juan*, há no *Guesa* o que os Campos diriam “realismo mágico”.

Levam ecos o assopro do cavalo
Pela estrada sonora e pelos campos;
Nas barreiras profundas e nos valos
Bordam fadas na luz dos pirilampos. (p. 214).

A engenhosidade das rimas de *Don Juan*, rimas hudibrásticas, sempre presentes:

Mas no outro dia cedo a praça, o *stock*,
Sempre acesas crateras do negócio,
O assassinio, o audaz roubo, o divórcio,
Ao *smart* Yankee astuto, abre New York. (p. 246).

No episódio do “Tatuturama”, “O Inferno na Selva”, há a mistura de latim com tupi que seria tão cara ao *Catatau* de Leminski:

(*Coro das Índias:*)

– *Stsioei*, rei de flores,
Lindo Temandaré,
Ruge-ruge estas asas
De brasas...
Cuidaru, cerêré. (...)

(*Vates sumos:*)

– São as Negras-Agulhas,
São, *secundum Mattheum*,
(Tupungatos três tombos)
Colombos,
Tamoios *que que-meum*. (...)

(*Beatos pasmadores:*)

– Branca estátua de Byron
Faz cegueira de luz?
= Breu e brocha à criada!
E borrada:
Ô, ô, ô, Ferraguz! (*Risadas*).

Compare-se com a seguinte estrofe de *Don Juan* (X, XLI):

Eis uma prescrição entre centenas:
“*Sode-Sulphat. 3vj.3fs. Mannae optim.*
Aq. fervent. f./3ifs. 3ij. tinct. Sennae
Haustus” (E uma sangria para o fim)
“*Rx Pulv. Com. gr. iij. Ipecacuanhae*”
(E mais se Juan tivesse dito “sim”).
“*Bolus Potassae Sulphuret. sumendus,*
Et haustus ter in die capiendus.” (Campos, 2009, p. 73).

No próximo círculo infernal do *Guesa*, “O Inferno de Wall Street”, encontra-se o ápice do experimentalismo de Sousândrade. Note-se o anglicanismo sintático na formação de “Byron João”, como se dissesse “Byron’s *Juan*”:

(Rmo. Beecher pregando:)

– Só Tennyson, só, só Longfellow,
S’inspiram na boa moral:
 Não *strikers* Arthurs,
 Donahues,
Nem Byron João, nem Juvenal! (...).

(*Beecher-Stowe e H. Beecher*:)

– Mano Laz’rus, tenho remorsos
Da pedra que em Byron lancei...
 = Caiu em mim, mana
 Cigana!
Ele, à glória, eu, fora da lei! (...).

Dos Incas nos *quipos*, Amautas¹⁰²,
São Goethe, Moisés, Salomão,
 O Byron, o Dante,
 O Cervante,
Humboldt e Maury capitão, (...)

(Nariz guatimalo cornado em facho d’Himeneu; coração
Dame-Ryder nas envenenadas vidraças do ‘*too dark*’
 wedding-pudding:)

– *Caramba! yo soy cirurjano* –
Jesuíta... yankee... industrial!
 – Jó... ou *pousada*
 Malassombrada,
‘Byron’ magnetismo-animal!...

Uma sátira, como *Don Juan*, mistura de diversos gêneros, elocuições e experimentação formal. Evidencia-se o gongorismo e o condensamento imagético e simbólico dos “Infernos” principalmente, o de Wall Street terminando como segue, aludindo ao poema *Atta Troll* (1847) de Heinrich Heine:

(Magnético *handle-organ/ ring* d’ursos sentenciando à pena-última
o arquiteto da Farsália; Odisseu fantasma nas chamas
 dos incêndios d’Álbion:)

¹⁰² “Sábios ou conselheiros no reino dos Incas” (Campos, p. 398).

– Bear... Bear é ber’beri, Bear... Bear...
= Mammumma, mammumma, Mammão!
– Bear... Bear... ber’... Pegàsus
Parnasus...
= Mammumma, mammumma, Mammão. (p. 175).

Desnecessário dizer como levou a inspiração e as liberdades tomadas por Byron a outro patamar e demonstra nitidamente ter tido contato com os processos satíricos e experimentais desenvolvidos a partir de *Don Juan*.

Sousândrade foi um caso isolado, inapreensível para a crítica da época.

Regresse-se então ao mais do mesmo que encerra esse já longo estudo.

Em 1880 e 1881, um jovem de dezessete anos, Joaquim Dias da Rocha Júnior, em vias de ingressar no antigo reduto byroniano da Faculdade de Direito de São Paulo, pagou seu tardio tributo traduzindo em decassílabos brancos, sem maiores exageros, com quase o mesmo número de versos, *Parisina* e *A noiva de Abydos*.

Em 1881, inaugurando a escola Realista no romance brasileiro, empreendendo o golpe de misericórdia, abafando de vez o incêndio romântico, agora apenas brasa, Machado de Assis publica *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no qual em diversos momentos reitera seus pensamentos acerca do “Romantismo-estragado”, néscio ou incapaz de ver a infinitude de caminhos há pouco inaugurados visionariamente por Sousândrade graças às liberdades, formais e de formação da individualidade, motivadas pelo Romantismo, dentre as quais o *Don Juan* de Byron possui papel preponderante.

De todo modo, se as memórias que deveriam ser publicadas postumamente de Byron não sobreviveram ao fogo amigo, nas de Brás Cubas descobre-se que ele fora byroniano em sua juventude, quando fora passar “alguns anos de peregrinação” na Europa, “era um acadêmico estroina, superficial, tumultuário e petulante, dado às aventuras, fazendo romantismo prático e liberalismo teórico” (Capítulo XX), e recebeu a notícia de que a mãe estava para morrer durante suas viagens (como Byron), porém Cubas “estava em Veneza, ainda recendente aos versos de *lord Byron*” (Capítulo XXII).

Assim Machado utiliza igual ferramenta para criticar o Romantismo que Byron em *Don Juan* havia utilizado para criticar a mesma escola e o byronismo que criara: a ironia. Porém a descrição realista do Romantismo é quase da carniça baudelairiana:

Tinha dezessete anos; pungia-me um buçozinho que eu forcejava por trazer a bigode. Os olhos, vivos e resolutos, eram a minha feição verdadeiramente máscula. Como

ostentasse certa arrogância, não se distinguia bem se era uma criança, com fumos de homem, se um homem com ares de menino. Ao cabo, era um lindo garção, lindo e audaz, que entrava na vida de botas e esporas, chicote na mão e sangue nas veias, cavalcando um corcel nervoso, rijo, veloz, como o corcel das antigas baladas, que o romantismo foi buscar ao castelo medieval, para dar com ele nas ruas do nosso século. O pior é que o estafaram a tal ponto, que foi preciso deitá-lo à margem, onde o realismo o veio achar, comido de lazeira e vermes, e, por compaixão, o transportou para os seus livros. (Capítulo XIV).

Compaixão não pequena ao fazer protagonizar sua obra-prima, ainda que ironicamente, um que na juventude fora dândi e poeta byroniano. Falando francamente, é que o assunto, além de inesgotável, era ainda rentável à época.

No mesmo ano, 1881, outro byroniano de juventude, Bernardo Guimarães (1825 – 1884), fundador da Sociedade Epicureia, após ter escrito vários livros de poemas e romances regionalistas que lhe deram notoriedade como *A Escrava Isaura*, havia se recolhido a Ouro Preto, onde ministrava aulas de francês e latim e vivia das poucas rendas oriundas das obras, quando recebeu o imperador-tradutor D. Pedro II, que lhe expressou efusivamente sua admiração desejando tornar-lhe barão, desejo recusado, posto “onde já se viu um barão sem baronato?”. Dois anos depois o poeta morreria na miséria, tendo deixado além das obras românticas citadas, diversos poemas satíricos de relevo, entre eles os pornográficos “O elixir do pajé” e “A origem do mênstruo”.

Publicado em folhetim durante a virada de 1882 para 1883, em seu conto *O Programa*, Machado de Assis prossegue ironizando o Romantismo. O protagonista Romualdo possuía aspirações de poeta romântico em 1858, quando publicou “trinta ou quarenta versos, feitos com ímpeto, broslados de adjetivos e imprecações, muitos sóis, basto condor, inúmeras coisas robustas e esplêndidas” e, em 1859, chegou a publicar seu volume “*Verdades e Quimeras*”. Pouco tempos depois, conhece seu primeiro amor, Lucinda, bonita e rica de quinze anos, quem lhe desperta obviamente o estro e ela

apareceu aos olhos do nosso herói com todos os esplendores de uma madrugada. Foi assim que ele definiu esse momento, em uns versos publicados daí a dias no *Eco de Guaratinguetá*. Ela era bela, na verdade, viva e graciosa, rosada e fresca, todas as qualidades amáveis de uma menina. A comparação da madrugada, por mais cediça que fosse, era a melhor de todas.

O autor refere-se irônica e indiretamente a um dos poemas românticos mais famosos de Byron, “*She Walks in Beauty*”, no qual descreve uma bela vestida de preto com lantejoulas em um fim de baile antes do amanhecer. Mais que satirizar Byron, Machado satiriza aqueles seu meros imitadores sem quaisquer individualidades.

Doravante diminuem-se as alusões ao byronismo na obra do maior escritor da literatura brasileira, bem como as traduções de Byron, suas influências e inspirações na literatura do país em geral. As decrescentes referências nada destoarão do supracitado.

Em 1885, Carolina Von Koseritz era pioneira do Romantismo no Rio Grande do Sul, representante byroniana das diversas mulheres de letras do país, como Nísia Floresta (1810 – 1885), que traduzira, em 1832, *Vindication of The Right of Woman*, de Mary Wollstonecraft, mãe de Mary Shelley; Maria Firmina dos Reis (1822 – 1917), importante poeta negra da geração condoreira; e Francisca Júlia (1871 – 1920), a “musa impassível”, pré-modernista, que se suicidaria com remédios horas após o enterro do marido.

Carolina traduziu *Manfredo*, *Mazeppa* e *Oscar D’Alva* em prosa, do francês, com algum apoio da tradução em versos alemã feita por Adolpho Böttger.

Note-se novamente a distinção de Sousândrade por ter ótimo conhecimento da língua inglesa e ter ido beber o *Don Juan* na fonte, quando o comum era traduzir do francês, e não era espantoso que em algumas regiões do país o alemão fosse mais bem compreendido que o inglês à época.

Em fins da década de 1880, o decadentismo estava em voga. Sílvio Romero, comentando, em 1888, ano da abolição da escravatura, a poesia de Álvares de Azevedo, afirma que nela “há muito desse satanismo, desse desprazer da vida em que veio acabar o romantismo. Há apenas mais talento do que em Baudelaire; porque, de envolta com desalentos e extravagâncias do gênero, em Azevedo aparecem manifestações de lirismo que não possuía tão eloquentes o poeta francês” (apud Azevedo, p. 37).

Um ano após os militares expulsarem o imperador e inaugurarem a república, o tradutor Francisco Vieira Bueno, que havia começado há trinta anos a traduzir *O Corsário*, resolveu concluir sua tradução seguindo os decassílabos soltos e em uma linguagem mais comedida, e publicou-a em 1890. Em uma estética que abolia todo sentimentalismo de suas obras, Byron, visto como ultrarromântico, não teria vez.

Com *Missais* e *Broquéis*, de 1893, Cruz e Souza (1861 – 1898) institucionalizava o Simbolismo brasileiro. Como na listagem de poetas românticos, com mais de uma centena, na de simbolistas e parnasianos consta outras centenas.

A musicalidade da forma, a sinestesia da poesia e o prazer intelectual eram as premissas simbolistas, porém seus temas eram místicos, não desprezavam o sentimento e por vezes eram os mesmos de Baudelaire, com o que implica de satanismo, do qual Byron fora também acusado em todas as igrejas inglesas após a publicação de suas

obras *Cain* e *Heaven and Earth*, principalmente, que apresentam um Lúcifer com argumentos convincentes demais. Baudelaire, em *Les Fleurs du Mal*, evocaria Satã em uma oração, pedindo-lhe piedade à sua longa miséria, em “Les litanies de Satan”. No esplendor do cientificismo do *fin de siècle*, que tivera certo impulso com o Romantismo no começo do XIX, e vinha desde o Iluminismo, estava-se à sombra da “Árvore da Ciência”: “Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs / du Ciel”. No *Don Juan*:

Pilhou-se a árvore da ciência; conhece-
-se tudo, e a vida nada cede tão
Digno deste pecado ambrosial, e se
Vê bem na pira sem perdão que ao céu,
Na fábula, roubou-nos Prometeu. (I, CXXVII).

O Satã byroniano imiscui-se com Prometeu, aquele que deu o fogo aos homens, com a retórica do Satã miltoniano. Assim, na “Canção do bêbado”, de Cruz e Souza:

Boca abismada de vinho,
Olhos de pranto a correr,
Bendito seja o carinho
Que já te faça morrer!

Sim! Bendita a cova estreita
Mais larga que o mundo vão,
Que possa conter direita
A noite do teu caixão!

Elementos temáticos macabros do primeiro romantismo seguem recorrentes, enquanto se notam preocupações formais presentes nas obras da maturidade de Byron:

Ó boca em tromba retorcida
Cuspindo injúrias para o Céu,
Aberta e pútrida ferida
Em tudo pondo igual labéu.

Ó boca em chamas, boca em chamas,
Da mais sinistra e negra voz,
Que clamas, clamas, clamas, clamas,
Num cataclismo estranho, atroz. (de “Canção Negra”).

Há curiosos ecos no soneto “Satanismo”, de Cruz e Souza, do poema “To Inez”, tantas vezes traduzido para a língua portuguesa. Veja-se a última estrofe na tradução de Sousândrade:

Quanto hei sofrido? Ai! não m'o perguntes,
Por piedade, anjo eterno!
Ri-te – desmascarar não queiras do homem
Um coração que te amostrara o inferno! (apud Barboza, p. 208).

E os últimos tercetos do soneto de Cruz e Souza:

Não me olhes. Oh! não, que o próprio inferno
Problemático, fatal, cáldo, eterno,
Nos teus olhos, mulher, se foi cravar!...

Não me olhes, oh! não, que m'entolece
Tanta luz, tanto sol — e até parece
Que tens músicas cruéis dentro do olhar!...

Entre a imortalidade da alma, os mundos desconhecidos e os prazeres satânicos da ciência e da forma sinestésica, a arte simbolista, simultânea da parnasiana, mais classicista, viu-se na mesma antítese barroca de luz e trevas, claro-escuro, preto e branco. Tal dualismo reitera a premissa romântica de que a poesia deve conter tudo, o bem e o mal. Lembre-se a resposta que Byron deu a Hobhouse, quando este lhe censurou os versos finais do Canto II, por misturarem o coração com o fígado, o amor e a bÍlis: “querer um poema que seja só beleza é querer um céu que seja só estrelas”. A escuridão faz parte da luz, o claro é intrínseco às trevas, há beleza na carniça, flores são malignas:

É. Eu suspeito sim que o branco é preto,
Mas eu não jurarei que preto é branco. (...).
Sem manhã ou noite, tudo a ele é
Escuro; e o que vês tu? Dúbia centelha. (DJ, XII, LXXI).

O *spleen*, a melancolia, que apavorava e embalava Cruz e Souza, e que levou Brás Cubas à morte com a ideia fixa do emplastro, que também complementara a volúpia e languidez simbolistas do Baudelaire de “L’Invitation au Voyage”, aquela mesma de “Spleen e Charutos” de Álvares de Azevedo, não é outra senão a do nobre Childe Harold em sua abadia, cansado de todas as devassidões (e da pressão de sua mãe e dos credores), pretendendo promover sua retórica em praias remotas, nunca dantes navegadas. Não que a melancolia não estivesse presente em muitas obras anteriores ao Romantismo, porém parece que a partir dele se institucionalizou como tópica quase

obrigatória da poesia. O “azul” da obra de tantos artistas, de Cézanne, ou do quarto de Van Gogh, de Trakl, Celan etc, pode ser considerado em alguns casos desdobramentos dessa tópica sempre atualizada daqueles *blue devils* da Europa de Napoleão e Werther.

Após a publicação dessas obras, Cruz e Souza casaria no mesmo ano com Gavita Gonçalves e teria quatro filhos, no quinto ano, tendo morrido todos os filhos de tuberculose, o poeta enlouquece e morre.

No século XX, em 1902, Múcio Teixeira publicou, inclusa em seu livro de poemas próprios, outra tradução de *Parisina* para a língua portuguesa. Essa obra de Byron varou as escolas literárias brasileiras. Teve fragmentos traduzidos por Álvares de Azevedo e outros e “inspirou (...) um drama realista, com o mesmo título, de Francisco Antônio de Carvalho Júnior” (Barboza, p. 263). “Para termos uma ideia de como o poema de Byron era conhecido nos nossos meios intelectuais, basta dizer que o autor do drama dá-lhe o título de *Parisina*, sem que haja personagem algum com esse nome” (idem). Barboza nota ainda como “o tema de adultério em *Parisina* foi fator de grande atração, tanto assim que essa obra de Byron atravessou o nosso Romantismo e veio ainda inspirar os poetas que queriam acompanhar a *escola do realismo literário*, como Múcio Teixeira” (ibidem).

Teixeira “transforma a triste história de Parisina e seu amado Hugo num caso de paixão sensual e adultério tanto mais terrível quanto o pobre esposo enganado é um “trêmulo ancião”” (p. 241). Barboza observa ainda os “arrebatamentos “realistas” do brasileiro” com acréscimos de expressões como “fêrvidos desejos”, “infernais amores”, “leito do adultério”, “febre de desejos” etc. (p. 243).

Entre 1903 e 1905, o polêmico Dr. Pires de Almeida, de quem não se acham informações disponíveis, publicou no Jornal do Comércio uma série de artigos, catorze ao todo, o primeiro datando de 2 de julho de 1903 e o último de 20 de novembro de 1905, que seriam posteriormente reunidos em livro sob o título de *A Escola Byroniana no Brasil* (1962), conferindo acréscimos ao limite do mau gosto à lenda do byronismo, como há muito os tradutores vinham fazendo com a obra de Byron, tal qual ficou demonstrado anteriormente.

O volume abre com uma nota sustentando que “é um documentário dos mais curiosos e informativos acêrca do romantismo no Brasil, particularmente da corrente de influência byroniana” (sic) (Almeida, 1962, p. 7).

Como documentário, no entanto, a obra deixa a desejar. Como ficção, por outro lado, passa por um trabalho curioso da imaginação naturalista de Pires de Almeida.

Almeida afirma ter vindo estudar Direito em São Paulo em 1859, e descreve o ambiente daquele período, tentando “reconstituir os tempos da geração dos byronianos de 1850” (Barboza, p. 22), quando “começou a participar das “orgias byronianas”, das “bacanais byronianas”” (idem). Várias cerimônias macabras sendo realizadas, “a última foi a celebração das bodas de um dos estudantes com a Rainha dos Mortos, os quais teriam por leito nupcial a cova de uma velha cujo cadáver haviam exumado” (p. 23).

A obra de Almeida é “um desfile interminável de cemitérios, cadáveres e ossos de toda a espécie (...) os aposentos de Álvares de Azevedo eram “um completo museu mortuário”. (...) o divã era em forma de tumba” etc. E nas cerimônias “byronianas” “banqueteavam-se, embriagavam-se e, nos intervalos, procediam então à profanação das sepulturas e dos cadáveres” (idem). Barboza crê assim que esse autor tenha “contribuído bastante para aumentar o pessimismo” e a fantasia mórbida naquilo que se convencionou chamar de 2º geração romântica no Brasil.

Nas sessões desses rituais, uma taça de crânio passava de mão em mão, e “a partir da ideia de *crânio*, a caricatura ampliou-se e naturalmente outras partes do esqueleto, e cadáveres, e tumbas, e cemitérios infestaram o Romantismo paulista, tudo isso sob a designação de *byronismo*” (p. 26).

Porém na época mesma de Barboza essa ficção que se passava por documentário já tinha sua autenticidade contestada e denunciada:

Ora, em artigos publicados recentemente no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, Vicente de Paulo Vicente de Azevedo prova, de maneira cuidadosa e bem documentada, que as cenas do cemitério são falsas, chegando à conclusão de que tudo não passa de “fantasia de péssimo gosto”, “tentativa de conto macabro” de inteira responsabilidade do autor de *A Escola Byroniana no Brasil*. (p. 23).

Portanto, lidando com uma obra fictícia, cabe a análise de suas características.

Primeiro, a obra ressalta outra vez, inequivocamente, a forte influência de Byron na literatura brasileira do século XIX, embora totalmente desfigurada.

Almeida retoma suas supostas lembranças dos tempos de estudante, suas peregrinações a cavalo com os poetas, atravessando tempestades que lhes obrigavam a se hospedar na taverna “Pouso das Caveiras”, servindo-se ainda dos relatos de uma tal Chica Prosa para construir seu conto no qual os tradutores de Byron, poetas do

ultrarromantismo do país, são os personagens, inserindo-os em situações semelhantes as das obras de Byron que traduziram.

Destarte, os tradutores vão se transformando em lenda justa e ironicamente por meio desta espécie de tradução mais próxima da traição, da adaptação e da paródia tão ao gosto romântico. Não obstante, a obra de Almeida aproxima-se mais de um romance realista-naturalista, no qual se desenvolve a tese de que as características dos personagens são determinadas por fatores externos, como meio, momento histórico etc.

Os jovens estudantes buscavam a “ardente celebração da mocidade: viver tal como Byron, Shelley ou Musset, atravessar a vida tal como Edgar Poe, era todo o meu sonho” (Almeida, 1962, p. 36). E como ali brotavam “os preciosos versos que explodiam daqueles cérebros possantes!...”, “mil vezes louvadas essas orgias” (idem).

E continua, sustentando que “como eu teria aceitado espontâneo a vida à parte, desdenhosa e vária daquele louco sublime que se chamou Byron”; e que “as composições de todos os poetas desta escola foram escritas a despeito de sua saúde, de sua própria vida. Eternos D. Juans, eles procuravam escravizar a mocidade aos mais altos ideais, afeiçoá-la aos seus delírios, às suas fantasias, aos seus devaneios” (idem).

Na página 37, Almeida afirma que Byron, “com o coração ainda amargurado”, cria “tantos tipos imaginários” como “Zuleica, Haidéia, Ada”. Ada, porém, existiu.

Assim fica evidente como Almeida conhecia tão mal a vida de Byron como suas obras. O mito, por sua vez, não apenas conhecia como se achou no dever de aumentar.

Na página 47, tratando de Álvares de Azevedo, que se “vestia como Byron” e “invocava Satã como Macário”, confessa sua orientação estética: “e assim, lembrando-me da célebre teoria dos ambientes, de Taine, parecia-me também que, para bem apreender o chefe da seita, melhor seria conhecê-lo em suas intimidades”.

Admite que a escola “prolongou-se até nossos dias, passando por modificações parciais, tomando denominações diversas, sendo que, desses ideais, é indiscutivelmente o byronismo a mais palpável e artística significação” (p. 97).

Adiante, tratando do tradutor Tibúrcio Antônio Craveiro, “quem o encarasse, mal que não quisesse, tremeria, julgando achar-se ante o ídolo Maloch”, e “passava habitualmente os dias na contemplação do horror”, em sua sala de trabalho, “cabeças decepadas (...), suspensas pelos cabelos, ou fincadas na parede”. Possuía apenas obras que tratassem de tabus, “enforcamentos, terremotos, grandes epidemias, pestes negras, magia negra, pactos com o Diabo” etc (p. 136). Sem contar os instrumentos de tortura, “aqui, um cavalete (...), ali, os atrozes borzeguins de couro, o tronco e respectivo malho

(...)”. E à escrivadinha, “caveiras envernizadas”, além de uma guilhotina miniatura para cortar a ponta dos charutos de que “se utilizava o tradutor de Byron” (p. 137). Indo para os Açores, levou “consigo todo o arsenal de torturas, deixando-nos, porém, primorosa tradução de *Lara*, poema de Byron (...)” (p. 140).

No artigo de 22 de março de 1905, contando sobre o imperador Pedro II, reconhecendo-lhe as “numerosíssimas aptidões intelectuais”, trata de suas “restrições” com “respeito à escola byroniana” no Brasil, “não porque deixasse de ser fervoroso admirador do Chefe Supremo do romantismo inglês”, mas porque tal obra seria subversiva aos “severos princípios da moral” (p. 167). Como o imperador, “muitos renegaram, por todo o sempre, a turbulenta escola” (p. 168), para não arriscarem suas carreiras públicas com a má fama que a escola byroniana no Brasil havia tomado.

Entretanto, “em gabinetes de estudo, por trás das prateleiras das bibliotecas (...), volumes de *Mazeppa*, do *Céu e a Terra*, *Caim*, *D. Juan* (...)” (p. 169). Alguns houve mesmo que “elevados à alta magistratura”, publicavam, “de longe em longe, sem responsabilidade nominal, versões e imitações do poeta inglês” (idem).

Daí Almeida cita nomes que “renunciaram para sempre escola”, como Bernardo Guimarães e Aureliano Lessa, e outros que, “simulando abjurar, não obstante prosseguiram”, como Pinheiro Guimarães e Cardoso de Meneses, o primeiro morto há tempos, sem poder contestar as fantasias de Pires de Almeida, a quem lhe imputa até mesmo uma tradução de *Don Juan*, e tecendo um exagerado elogio às “esplêndidas trasladações” efetuadas pelo segundo, o Barão de Paranapiacaba, que ainda estava vivo.

No artigo seguinte, publicado em 9 de abril de 1905, sai publicada uma resposta que o Barão de Paranapiacaba enviou a Pires de Almeida após ler o artigo anterior, agradecendo “ao distinto escritor o conceito, que exprimiu acerca de minhas versões de Byron. Coadada pelo prisma de simpatia pessoal (...)”, ou seja, o Barão possivelmente conhecia Pires de Almeida. Vivia-se em um tempo em que vários poderosos ressentiam-se saudosos do fim do império, da expulsão de Dom Pedro II etc. A Academia Brasileira de Letras fora fundada tendo como presidente Machado de Assis, e o Barão de Paranapiacaba não obteve um posto. Pouco tempos depois, o Barão publicaria várias traduções de Byron, e deveria estar trabalhando nelas nessa época.

Seja como for, a resposta do Barão prossegue com “nunca, para ser agradável ao Imperador, oculteí minha queda para o bardo inglês” e, a respeito de sua tradução de *Oscar d’Alva*, publicada em 1859, que:

Antes de partir para os Estados Unidos da América do Norte, ouviu-me o Imperador recitar essa versão, que escrupulosamente ia acompanhando com a leitura do original, não ocultando a sua simpatia pelo autor, de quem podia não aprovar opiniões e erros, mas a cujo inimitável gênio prestava a irrecusável homenagem. Convivi na intimidade do inolvidável soberano. (...). (p. 173).

Paranapiacaba avança com um longo elogio a Byron, destacando-lhe o heroísmo ao empreender “a gloriosa campanha da independência da Grécia” (p. 174).

Concluindo que Pedro II admirava de fato Byron, mas não essas “caricaturas de poeta”, que se “timbravam em arremedar o poeta em vícios e excentricidades, como a de beberem conhaque por um crânio humano, afeiçãoado em taça, até caírem ébrios, desacordados” e em vez de “atravessarem a nado (...) o Helesponto (...), desfaleceriam em meio de uma travessia do Cais Pharoux à Ilha Fiscal” (idem).

Avante, contando sobre Bernardo Guimarães, Pires de Almeida piora o mau gosto, narrando, possivelmente inspirado no poema “A orgia dos duendes” de Guimarães, uma orgia de leprosos em “pequenas cidades de resíduos humanos”, “infelizes apodrecendo em vida”, nos quais “a gangrena de suas carnes estendia-se ao seu espírito, ia até sua consciência” (p. 180). Então “o atrito dos tubérculos ulcerados (...) transformavam-se em libações de alegria” e “ao lusco-fusco, viam-se aqueles monstros, disformes, incompletos, supurantes (...) saturados de pus, (que) reclamavam carícias também novas!”. Quem contemplasse “a encalombada nudez daqueles troncos em contorções, duvidaria se eram realmente criaturas humanas que se convulsivavam, ou se toros de velhas e nodosas árvores, ali aos pares derrubadas” (p. 181).

Assim vai longe. Suas bocas pareciam “crateras transbordantes de fétida sânie”, “e purulência contra purulência”, “carnes pingentadas como os derradeiros trapos de bandeira após vencida batalha”, “urravam rábicas como onças famintas” com “exalações cadavéricas” e “depois, depois, profundo repouso”, “a fogueira se apagara, e as primeiras tonalidades da madrugada, dourando os horizontes (...)” (p. 182).

Um dos que presenciaram esses horrores, essa descrição grotesca influenciada pela carniça do poema de Baudelaire, que prenuncia os poemas de Augusto dos Anjos, foi o byroniano Bernardo Guimarães, em Minas Gerais.

Encerrando sua obra-prima, Pires de Almeida passa ao célebre episódio da coroação de uma prostituta, no cemitério, como a “Rainha dos Mortos”.

Para tal feito, entretanto, seria necessária certa profanação de tumbas e cadáveres, e desalojarem Miguel Vinagre, outrora cobrador de aluguéis, assim, “arregacemos as mangas até os sovacos, byronianos da Paulicéia!”, “em memória das

noites fantásticas do Chefe-lorde, da embriaguez clássica e das bacanais no mosteiro de Newstead”. (p. 203).

Para que os participantes desses rituais permanecessem em anonimato, usavam como pseudônimos os nomes dos personagens das obras de Byron. Assim, Mazeppa e Caim hesitam, no que Beppo zomba, temerário.

Nessa ficção realista ocorre o interessante movimento de transformação de lenda macabra dos tradutores de Byron, inserindo-os em episódios nos quais precisam assumir suas identidades falsas de heróis das obras byronianas, mesclando vida e obra e tradução, criador e criatura, autor, narrador e personagem.

Quando Faliero desenterrou sua amada, encontrou exatamente a carniça do poema de Baudelaire, “naquela amálgama de sânie, de bolhas de pus, e de lama líquida e infecta, e às evaporações de toda esta atmosfera irrespirável, tinha desaparecido uma mulher amada e um tipo de raça”. (p. 212).

Na página 213, ao buscarem um noivo para a Rainha dos Mortos, caindo a sorte em Lara, recitam um poema de Machado de Assis, “Cognac”, a quem Pires de Almeida chama de byronista na juventude e um “desertor de escola, um trânsfuga de bandeira”.

A Rainha dos Mortos, enfim, morre, literalmente, de medo e os “byronianos” precisam fugir, atravessar tempestades a cavalo, pois seriam denunciados, encerrando assim o conto mórbido de Almeida, sobre esse tal “byronianismo” (sic) (p. 223).

Por conta de boatos, histórias mal contadas e traduções enviesadas, frequentes nessa escola poética brasileira, em alguns momentos, como na segunda metade da década de 1870, em certos setores conservadores do Império, ter traduzido poemas de Byron era símbolo de desordem e subversão podendo prejudicar sua carreira jurídica ou política, por isso alguns tradutores e poetas remanescentes tiveram por vezes de usar pseudônimo na publicação de seus trabalhos. Pode mesmo ter sido o caso da primeira tradução de um fragmento de *Don Juan*, que se não era de Machado de Assis, era de um colega do mesmo jornal assinando o pseudônimo J. Luz, como se viu há pouco.

De 1902 até 1911, o Barão de Paranapiacaba, então aos 85 anos, dos tempos de Álvares de Azevedo na Academia de São Paulo, que havia traduzido poema ou outro de Byron, possivelmente tendo em mente a imortalidade de seu nome, retomou as traduções incompletas, lapidou outras e publicou alguns volumes de *Poesias e Prosas Seletas* incluindo traduções de *Parisina*, *Mazeppa*, *O Giaour*, *O Corsário*, “Estâncias a Ignez”, “No dia em que completou trinta e seis anos”, “Adeus”, Eutanásia”.

A tradução de *The Corsair* destaca-se dentre as outras por conta de seus alexandrinos com rimas paralelas darem uma boa medida dos dísticos heroicos do original, então Barboza julga “tratar-se de uma atitude amadurecida de nosso escritor que teria assim tomado consciência de seu papel de tradutor, procurando obter na versão poética aquela difícilíssima “coincidência quádrupla” (...)”, porém “qual não foi nosso desaponto, porém, ao constatar, que o que acontecia é que o Barão estava simplesmente na fase dos alexandrinos”, porque os usou até mesmo em várias outras traduções cujos originais eram em tetrâmetro, sobrando-lhe espaço considerável para “expandir sua verborragia”, mas “*The Corsair* é extremamente fiel, não só com relação ao sentido, mas também à forma, e se soa pomposa e artificial, nada mais faz que ecoar o tom pomposo e artificial do original” (Barboza, p. 244). Não se descarta influência parnasiana na opção do Barão pelos alexandrinos.

A tese de Onédia Barboza elaborou um levantamento detalhado das traduções de Byron no Brasil apenas até aqui. Do mesmo modo que ela admite a possibilidade de lacunas em seu trabalho, também se afirma que não é a intenção da presente tese esgotar o assunto, porém apresentar um panorama e indicar caminhos carentes de pesquisa.

Os poetas dessa época transitavam por diversas tendências. Em 1909, surgira o futurismo. Em 1912, Trakl, expressionista, escrevia suas obras; em dois anos Rilke começaria as *Elegias de Duíno*; Delmira Agustini, no Uruguai, vislumbrava o modernismo, e logo seria assassinada; John Gould Fletcher, norte-americano, ia a Londres integrar o grupo dos imagistas com Pound, Amy Lowell, H. D. e outros.

Augusto dos Anjos (1884 – 1914), poeta de transição para o Modernismo, aos 20 anos compunha ainda alguns versos inspirado por Castro Alves. De modo geral, sua obra, seu único livro, *Eu*, publicado em 1912, e depois alguma produção esparsa, resgata o mal do século através do decadentismo de Baudelaire e Poe, com inovações, e deposita no cenário e na forma do poema o satanismo e o cientificismo que o poeta francês na maioria das vezes apenas nomeava. Entretanto, ciente de que o poema, enquanto matéria, decompõe-se e transforma-se, o poeta recusa o romantismo:

É óbvio que atravessamos uma fase intercalar de esgotamento, resultante do próprio romantismo que, fulgurando longo tempo no ciclo vitorioso dos seus prógonos, - não teve, entretanto, desde as hipérboles imitativas do gongorismo hugoano, a força incrementadora de assumir o mesmo realce em nossos dias, corrompendo-se desastrosamente numa argamassa abstrusa a que a resignação do século confere, por exagero eufêmico, o nome bonito de escolas modernas. (...).

O homem é a criatura e não o criador dos acontecimentos, já o disse o abalizado pensador. Esforcemo-nos destarte por adquirir, sem esses ramúsculos podres, a perfectibilidade excelsa, e deixemos em paz os mortos.

De certa forma, a arte da Europa pós-napoleônica imbuiu-se de retratar as coisas belas e as coisas feias e más da existência. Lembre-se que foi praticamente Victor Hugo, com *Les Misérables*, que colocou a miséria humana em completa evidência. A carniça baudelairiana é inerente a essa perspectiva. Porém foi o desenvolvimento natural de um processo iniciado algum tempo antes (observável já no *Inferno* de Dante, claro), nas primeiras décadas do século XIX, cujos antecedentes foram, por exemplo, na pintura, cujo trato com a imagem torna-a captável mais de imediato, Goya e a série *Los desastres de la Guerra*, ou os sonhos sombrios da série *Los Caprichos*, na primeira década do século, também Delacroix, na segunda década, com diversas pinturas inspiradas pelo *Inferno* de Dante, e principalmente a *Balsa da Medusa* (*Le Radeau de la Méduse*), pintada entre 1818 e 1819, ano da composição do macabro naufrágio de *Don Juan* do Canto II.

Théodore Géricault (1791 – 1824), contemporâneo exato de Byron, ficou obcecado pelo tema do naufrágio, e pelo espetáculo grotesco e romântico da natureza obrigando pelas circunstâncias extremas os seres a comerem-se uns aos outros. O pintor chegou a entrevistar os raros sobreviventes dessas atrocidades que envolveram canibalismo quando do naufrágio da embarcação *Méduse*, em 1816, que transportava 400 pessoas. Géricault não saía dos museus de anatomia, pedia cabeças decepadas emprestadas para estudar em casa, fazia estudos de membros decepados, deixava outros na água salgada para experimentar as texturas da pele, convidava os amigos para pousar para o quadro, até mesmo Delacroix pousou. A magnitude romântica da natureza impressiona na obra, os rostos pálidos, alguns verdes da morte, o clima de inanição, a expressão de loucura de alguns e a união dos corpos balançando-se à mercê das ondas transmite a sensação de uma medievalesca “Dança da Morte”.

No mesmo ano que a pintura do naufrágio de Géricault chocava o público na França, cerca de 1820, os primeiros Cantos com o relato do naufrágio chocavam o público na Inglaterra. Livros de relatos de viagens, principalmente de naufrágios e desastres em mar, eram muito vendidos à época. São desses elementos, muito além da taça de crânio do ultrarromantismo, que Baudelaire retira inspiração para sua carniça, porque o poeta é como o albatroz, cujas amplas asas foram feitas para o céu, mas que na terra é motivo de zombaria por conta delas mesmas. O poeta, com a chama da ciência e

da razão de um Prometeu-Lúcifer, vê-se em meio à podridão do autoritarismo, das guerras infrutíferas com milhares de mortos, em meio ao capitalismo crescente, e só pode dizer como Goya, quando lhe perguntavam por que pintava essas atrocidades: “Para ter o gosto de dizer eternamente aos homens que não sejam bárbaros”.

De Pedrillo qualquer coisa restou,
Usada aos poucos, – há nalguns medo, um
Ou outro seu apetite moderou,
Mas às vezes fazia um lanchinho, o único
que não, foi Juan, que a tudo privou-
-se, a chupar chumbo, quando não bambu:
Daí pegam dois petróis, e um mergulhão,
E não mais comem corpo morto não. (II, LXXXII).

E se o destino de Pedrillo assusta,
Vale lembrar o que coube a Ugolino,
Que o crânio do arqui-inimigo degusta
Quando em polidez sua história termina: o
Inimigo é comida no inferno, justa
Janta são amigos no mar, assim, no
Naufrágio em que a escassez fica bastante,
Sem ser muito mais horrído que Dante. (II, LXXXIII).

Daí tomba o próprio pai tremendo, e vemo-lo
Sem mostrar vida, salvo uns membros trêmulos. (II, XC).

Fome – cólera – sede – calor – frio,
Agiu-lhes sobre, em turnos, fez-lhes tais
Coisas que a mãe não conheceria o “fio”
Aí, entre esqueletos de uns magros mortais.
Na noite, frio, de dia ardor, e a fio,
Matou um a um, até só isto restar, mas
Foi autoassassínio o fato principal,
Por se engolir Pedrillo n’água de sal. (II, CII).

Subjacente à denúncia há um ímpeto de liberdade, intrínsecos. No Canto V, Byron trataria do tema da escravidão. No VII e no VIII, dos horrores da guerra.

Luzentes
Ruas queimam, e como o luar na água, a imagem
Reflete-se em sangue, mar de carnagem. (VIII, CXXII).

Tudo que faz recuar de excesso a mente,
Tudo que o corpo perpetra de ruim,
Tudo que se lê, ouve, sonha que atormente,

Tudo que o diabo faria se louco enfim,
Tudo que desafia o pior que a pena apresente,
Tudo que povoou o inferno, ou é triste assim
No inferno, mortais abusando do poder,
Aqui (como antes e ainda) livre a correr. (VIII, CXXIII).

Encontra-se constantemente também alguma ironia científicista em *Don Juan*:

(...) aqui minha Musa parâmetro
Usa de cristal meteorológico, pois
O Parlamento é nosso barômetro.
Que os radicais outros atos ataquem,
Suas sessões são nosso único almanaque. (XIII, XLIII).

Quando seu mercúrio baixa a zero, oh!
Coche, carruagem, bagagem, equipagem! (XIII, XLIV).

Augusto dos Anjos encontrou individualidade própria para expor, através de velada perspectiva anarquista, os desastres que ocorriam no país, principalmente os acontecimentos dos bastidores da Revolta da Chibata, na primeira década do século XX, que abriria precedentes para o tenentismo da década seguinte. Nesses episódios da história brasileira houve bastante horror quando os rebeldes foram condenados às centenas de chibatas e explodiram a embarcação com tudo, no estilo Sardanapalo, próximo à Ilha Grande. Depois veio a Revolta de fato na qual se ameaçou bombardear a capital da república, tendo havido mesmo tiros que, fatidicamente, atingiram crianças, então o governo concedeu anistia aos envolvidos, porém em seguida traiu sua palavra, fuzilando centenas de marinheiros, mulatos das camadas mais miseráveis da sociedade pós-escravista, e encarcerando outros em condições subumanas. Crítica social semelhante faria imediatamente depois o libertário Lima Barreto.

O verme ganha papel de destaque na literatura a partir do Romantismo, é dele que o crânio prefere fugir e virar taça no poema byroniano, é dele as evoluções às miríades na carniça baudelariana, é a ele dedicado as memórias póstumas de Brás Cubas, e é a ele merecidamente vários sonetos de Augusto dos Anjos. Vejam-se uns versos de *Don Juan*:

O verme usa a
Face mais bela e fresca pra alimentar-
-se como já corrói a forma murcha. (*DJ*, Canto IX, XXXVIII).

Agora alguns versos de Augusto dos Anjos:

Já o verme – este operário das ruínas –
Que o sangue podre das carnificinas
Come, e à vida em geral declara guerra,

Anda a espreitar meus olhos para roê-los,
E há de deixar-me apenas os cabelos,
Na frialdade inorgânica da terra! (do poema “Psicologia de um Vencido”).

No universo poético de Augusto dos Anjos, entre plenilúnios e lírios, o verme é a divindade, como nesse soneto sóbrio e familiar:

O Deus-verme

Fator universal do transformismo.
Filho da teleológica matéria,
Na superabundância ou na miséria,
Verme – é o seu obscuro batismo.

Jamais emprega o acérrimo exorcismo,
Em sua diária ocupação funérea,
E vive em contubérnio com a matéria,
Livre das roupas do antropomorfismo.

Almoça a podridão das drupas agras,
Janta hidróticos, rói vísceras magras
E dos defuntos novos incha a mão...

Ah! para ele é que a carne podre fica,
E no inventário da matéria rica
Cabe aos seus filhos a maior porção!

O homem, feito à imagem e semelhança do deus-verme, por vezes vê-se ante a opção da antropofagia – tão cara aos Modernistas – que se encontra explícita nos versos:

É possível que o estômago se afoite
(Muito embora contra isto a alma se irrite)
A cevar o antropófago apetite,
Comendo carne humana, à meia-noite! (do poema “Os doentes”)

Como um céu só de estrelas, se o escuro da noite realça o brilho dos astros?

Eu sei tudo isto mais do que o Eclesiastes!
Por justaposição destes contrastes,
Junta-se um hemisfério a outro hemisfério,

Às alegrias juntam-se as tristezas,
E o carpinteiro que fabrica mesas
Faz também os caixões do cemitério!...

O eu-lírico, plácido, enxerga, pelo prisma iluminado de budismo, até a guerra:

É a Natureza que, no seu arcano,
Precisa de encharcar-se em sangue humano
Para mostrar aos homens que está viva! (do poema “Contrastes”).

Com o advento do Modernismo, as artes tomam os mais variados rumos, muitos deles envolvidos com os processos de criação e construção intrínsecos às próprias obras, daí o dodecafonismo ou o atonalismo na música, o pontilhismo ou o cubismo na pintura, o dadaísmo ou o concretismo na poesia. São processos sistematicamente metalinguísticos desenvolvidos nas artes durante o século XIX, que culminariam no Modernismo na poesia com Mallarmé e daí os caligramas de Apollinaire (1918). O uso sistemático da metalinguagem, como dito anteriormente, será estudado no próximo capítulo, quando se tratar sobre o gênero de *Don Juan*, a sátira menipeia.

Mais duas palavras sobre dois poetas dessa época, um brasileiro desconhecido e um português conhecidíssimo.

Carlos Dias Fernandes (1874 – 1942), poeta satírico de transição e ativista vegetariano, tornou-se vegetariano após ler Byron, Shelley e Rousseau.

Fernando Pessoa (1888 – 1935), cuja formação foi em grande medida tradicionalmente inglesa, isto é, estudou Shakespeare, Milton, Pope, Byron, Keats, Tennyson, posteriormente influenciado pelo decadentismo francês, com seus heterônimos que mesclam mito e obra, realidade e invenção (ele se vestia e passava-se por seus heterônimos), parece um caso próximo à esquizofrenia literária de Byron, buscando imiscuir-se a si mesmo em seus personagens, confundindo vida e obra.

Sou tranquilo, não temperamental;
Modesto, mas com autoconfiança;
Mutável, e *idem semper*, sempre igual;
Paciente, mas não fã da temperança;
Alegre, mas por vez sentimental;
Meigo, que à “fúria de Hércules” se lança;
Daí, quando em minha pele me concentro,

A cada um fora há dois ou três por dentro. (*DJ*, XVII, XI).

De 1925 é a publicação das obras completas de Francisco Otaviano, na qual saiu sua tradução de algumas estrofes do Canto III de *Don Juan*, a qual teria circulado entre os ultrarromânticos da Academia paulista em cópias privadas, e será descrita com algum vagar no capítulo 4 dessa tese.

Algumas concepções da poesia moderna foram em determinado aspecto antagônicas à lira byroniana, assim elucida Britto, citando a expressão de Robert Frost:

Para a sensibilidade moderna, a noção de poesia praticamente se confunde com a de lírica, e o poeta é aquele que sabe explorar os recursos do idioma com virtuosismo. O poema é, acima de tudo, a expressão concisa de ideias e vivências profundamente individuais, por vezes situadas na frente do indizível, e o método do poeta é a exploração das sutilezas da língua, seus valores sonoros, as ambiguidades que ela oferece. Daí o truísmo “poesia é o que se perde na tradução” (...).

Porém, ao lado do jovem poeta ultrarromântico que se tornou irremediavelmente ilegível, há um outro Byron: o Byron da maturidade (...). (apud Byron, 2003, p. 11).

Destarte, paulatinamente, o *Don Juan* vai sendo redescoberto.

Apesar disso, em 1932, discorrendo sobre Álvares de Azevedo, Agripino Grieco deixa entrever a perspectiva acerca de Byron da época, não tão distinta de antes:

À maneira do bardo magnífico que foi um encenador de temporais, naufrágios e avalanches, Álvares de Azevedo bem que desejaria dramatizar a sua própria vida. Mas como? Imitá-lo na pompa do vestuário, num ambiente provinciano, quase matuto, qual o de S. Paulo de 1850, seria ridículo. Ir bater-se pela Irlanda ou pela Polônia escravizada, já que a Grécia fora desobstruída do turco que tantos séculos a aviltara, exigia uma saúde de campônio ou marujo não estragado pelo trato dos livros e dos mestres. Mais fácil era ser boêmio, irregular, antiburguês, traspassando ao negociante ou ao lente da Pauliceia o desdém satírico com que Byron fulminara os banqueiros e os professores britânicos nas estrofes do *Childe Harold* ou do *Don Juan*. E assim liquidou-se ele em plena adolescência, rebentando de precocidade e deixando perplexos, diante das possibilidades do seu espírito, todos os futuros críticos literários. (apud Azevedo, 2000, p. 47).

Álvares de Azevedo também se tornava mito.

Mário de Andrade (1893 – 1945), poeta preocupado com as tradições indígenas, o folclore brasileiro, as modinhas e lundus, em seu ensaio sobre Álvares de Azevedo (1935) ironiza a virgindade do jovem, e para não lhe chamar homossexual, sugere não gostar de mulheres, dando vários exemplos, como o de citar os “aromas” de Veneza:

O Conde Lopo quando abre o coração ao moço suicida que salvou, evoca as “dormidas horas com a mulher”; Gennaro, tem coragem de profanar Laura porque, acordando do sono, a encontra na cama dele; o primeiro capítulo dos “Lábios e sangue” (...), evoca Byron e os aromas (!) de Veneza, em que o “poeta-rei foi adormentado por teus aromas, com a fronte caída nos joelhos dessa mulher bela”. O amante dormido frequenta ainda outras páginas (...). (apud Azevedo, p. 75).

Conclui-se daí vãmente que no campo da sedução Azevedo não se tornaria mito.

Um ano antes, em 1934, reunindo a antiga Faculdade de Direito de São Paulo, que fora reduto byroniano no século XIX e atualmente conta com um busto de Álvares de Azevedo em sua entrada, com a Politécnica, a Medicina e outras faculdades, e criando dentre outras a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL), surgiu a Universidade de São Paulo (USP), que prosseguiria sendo um dos principais polos de estudos byronianos no país.

Uma tradução de “Versos gravados numa taça feita de um crânio humano” feita por Luiz Delfino (1834 – 1910) apareceu em sua obra póstuma *O Cristo e a Adúltera*, de 1941, traduzida a partir da versão francesa de Laroche. Sobre a opção de Delfino, poeta de transição do Romantismo ao Simbolismo, por Byron, “arriscaríamos explicar (...) como uma atitude romântico-simbolista, uma procura de Byron através do espírito de Baudelaire (a quem se pode) ligar ao byronismo brasileiro”, então “Luiz Delfino, tradutor de Baudelaire, teria forçosamente que escolher o poema da taça de crânio na sua incursão à obra de Byron” (Barboza, p. 271).

Em 1942, o Brasil vivia tempos plúmbeos sob a ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas e nesses períodos de censura à liberdade autoral e de expressão, Byron, com sua faceta de herói da liberdade, através da tradução de suas obras, tornara-se, dos EUA à China, da Polônia ao Brasil, tradicionalmente, um grito camuflado de revolta.

Data desse ano a edição das *Obras de Byron*, publicada na Série Clássica de Cultura “Os mestres do pensamento”, nº 23, antologia organizada por José Pérez, quem escreve também uma biografia do poeta, citada anteriormente aqui. O volume reedita as antigas traduções de “O Sonho”, por Francisco Otaviano, *Childe Harold*, por Pinheiro Guimarães, *O Corsário*, pelo Barão de Paranapiacaba, *Manfred*, pelo Costa Meireles, e finalmente, “Os Amores de D. Juan, extrato do imortal poema de Lord Byron”, por João Vieira, que apresenta uma tradução em prosa apenas da narrativa de *Don Juan*, desprezando as digressões satíricas, que são a maior e a melhor parte da obra. Não obstante, essa tradução fragmentária, a única em prosa, da qual se tratará detidamente no capítulo 4, foi antes publicada em Portugal, daí sendo importada para o Brasil.

Já em 1950, outra coleção, Clássicos Jackson, em seu volume 2 de *Poesia*, sem apresentar novidades, traz excertos da tradução de *Parisina*, por Múcio Teixeira, do *Mazeppa*, pelo Barão de Paranapiacaba, e de “To Inez”, por Francisco Otaviano.

De 1957 é o estudo “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”, de Antônio Cândido, citado nessa tese, do qual se depreende a concepção de Byron do período. Nele, Cândido afirma *Don Juan* ser um “encontro milagroso” da fantasia cômica dos quatrocentistas italianos com o melhor do espírito setecentista de Pope e Voltaire aliado a “um satanismo sem ênfase”, sentindo-se nessa obra “o uso soberano dos melhores recursos formais, para exprimir de maneira sarcástica e apaixonada o homem moderno, tomado entre as normas e aventuras, buscando espaço e experiência para se apaziguar”. Cândido arremata sugerindo a leitura de *Don Juan* de uma só vez: “a leitura dos seus quase vinte mil versos é uma delícia poucas vezes interrompida” (apud Azevedo, p. 91).

Em 1964, início de outra longa ditadura brasileira, as peripécias formais do *Guesa* de Sousândrade foram redescobertas pela poesia concreta, e a *Re-Visão de Sousândrade* foi publicada pelos irmãos Campos em tiragem limitada, dando ênfase ao “Inferno de Wall Street”, não contando com o inferno na selva do “Tatuturema”. Ainda que não trate de Byron, a partir daí seu *Don Juan* seduziria a estética concreta, adentrando enfim no paideuma dessa escola, o que culminaria na “tecnomediunização” de cem oitavas da obra-prima byroniana por Augusto de Campos no próximo milênio.

Um ano depois, em 1965, o crítico Antônio Cândido era professor da área de Literatura Comparada da USP, onde começava a orientar o doutorado de Onédia Célia de Carvalho Barboza, cuja tese, defendida em 1969, colocaria ordem na casa a respeito da recepção das obras de Byron no Romantismo brasileiro, abafando completamente a ficção de Pires de Almeida e outras fantasias, às vezes insistentemente tomadas por realidade.

2.3.3. Aspectos do recente – ou *neobyronismo* – brasileiro

A partir desse momento, evidencia-se ainda mais como cada trabalho de pesquisador, cada esforço de tradutor, foi um passo fundamental na recepção de *Don Juan* de Byron no Brasil e parte importante para a elaboração dessa tradução integral: foram os degraus necessários para se alcançar a construção da presente pesquisa.

A primeira tese especificamente a respeito de estudo de tradução defendida na Universidade de São Paulo recebeu o título de *Byron no Brasil: traduções*, feita por Onédia Célia de Carvalho Barboza, orientada por Antônio Cândido na área de Literatura Comparada. Sua tese foi publicada em livro em 1975, conduzindo por vias fiáveis todos os estudos e pesquisas posteriores acerca da recepção de Byron no Brasil. Nela, a pesquisadora constrói um massivo levantamento das traduções das obras de Byron publicadas no Brasil de 1837 a 1912, o qual muito auxiliou a presente tese. Nos agradecimentos, além do orientador, Barboza menciona o apoio de Paulo Vizioli.

Em 1976, quando a ditadura sufocava brutalmente a luta armada que se lhe opunha, Byron, novamente o peregrino da causa da liberdade, é lembrado mais mito que obra noutro épico moderno, *Sísifo*, obra-prima de Marcus Accioly (1943 – 2017), no poema XXVI do Canto Sétimo, intitulado “a peregrinação de lorde Byron”:

eu gastarei / a minha mocidade / rápida / Byron agradavelmente / e depois boa-noite / para os vivos / que eu vou dormir / um sono sem imagem / ou melhor / vou voltar à realidade / de onde vim para a vida / que é um sonho / mal-dormido / (três horas de prazer) / sobre a relva da terra / sem lembrança

depois de morto / basta encher meu crânio / de vinho e álcool / e incendiar o mundo / (onde estava o meu cérebro / doente / pode o espírito fluido / da bebida / entorpecer os lábios / de paixões / e loucuras de fogo / como folhas / e cinzas de cabelos / rostos / máscaras / sorrindo à dor / com bolhas de soluços)

meu lorde Byron / nunca fiz um crime / e tenho um pé de cabra / como o Demo / porém minha figura / é atraente / e os meus versos são punhos / que são armas- / brancas / (meu lorde) / com que vou matar-me / ou com as quais vou lutar / em outra guerra / pelos direitos deste hotel / humano / onde escrevi na ficha a minha idade: / cem anos / (de poeta / e de corsário)

como corsários / indo para a morte / poetas somos à vida condenados / (não há outra opção / senão a luta / que prolonga a existência após o risco) / eu e você / meu lorde / eu o de ontem / você o de amanhã) / somos os mesmos / que importa a glória das canções / que importam nossos nomes na vala / dos sem nomes? (Accioly, 1976, p. 230).

Em 1979, a 2ª edição da *Revisão de Sousândrade* vem a lume, com o “Tatuturema” na íntegra, além de novos estudos.

O ano de 1988, pouco recendente à repressão militar, assistiu uma retradução de alguns poemas famosos do Romantismo por José Lino Grünewald (1931 – 2000), poeta do grupo concretista, como de “Stanzas to a Lady”, “Stanzas for Music”, “Sonnet on Chillon”, e outros, a maioria de *Hebrew Melodies*, traduções publicadas em sua antologia *Grandes Poetas da Língua Inglesa do Século XIX*.

Durante a instabilidade política e econômica da tímida democracia brasileira de 1989, ocorreu enfim a publicação de duas obras de relevo para a recepção de *Don Juan*.

Outro poeta e tradutor que à época retraduzia os poemas de Byron traduzidos diversas vezes para o Romantismo, Péricles Eugênio da Silva Ramos, representante da geração de 45, publicou nesse ano *Poesias de Lorde Byron*, contendo retraduições de “To Inez”, “Trevas” e outros trinta poemas, porém com a originalidade de traduzir em verso dois trechos nunca antes traduzidos: são eles uma canção interpolada no Canto III de *Don Juan*, um hino endereçado à libertação da Grécia, “As Ilhas da Grécia, As Ilhas da Grécia”, e cinco estrofes do Canto IV da obra-prima de Byron (traduzidas em alexandrinos), nas quais a voz digressiva tece comentários acerca da sociedade londrina de mulheres intelectuais, a assim alcunhada *Blue Stocking Society*. Por conta desses fragmentos, Péricles Ramos será estudado à parte no capítulo 4 da presente tese.

Também em 1989, Britto publicou sua tradução de *Beppo - uma história veneziana*, à qual, embora o tema não seja diretamente vinculado, a forma e a ironia tornam-na quase o Canto Zero de *Don Juan*. Como elucida Schramm:

Isso explica a natureza da postura auto irônica que Byron assume no *Beppo*: ao brincar com as situações fictícias de seus personagens, Byron tinha a oportunidade de rir-se, afinal e pela primeira vez, de sua persona byrônica, aventureira e sedutora. Em *Beppo*, Byron se torna o primeiro grande crítico do byronismo. Com o *Beppo*, Byron descobre os dois elementos que faltavam para consolidar uma posição definitiva no cânone, e poder escrever os poemas que permitem que sua obra sustente o peso da sua própria influência. O primeiro desses elementos é a forma estrófica, a adoção da oitava rima (ao invés do dístico heroico do neoclássicismo inglês). O segundo elemento é uma atualização da forma narratológica dos poemas narrativos (estabelecida, como vimos e veremos, no Childe Harold Pilgrimage), motivada pela descoberta do potencial cômico – e (auto)irônico, (auto) satírico para com essa complementariedade que identificamos entre narrador-personagem e herói/alter ego. Se somamos a isso o fato de que esse poeta que se projeta e se autorrepresenta nos seus poemas é também, ele mesmo um protagonista e uma testemunha privilegiada de seus tempos, fica evidente que a forma

cômica que Byron propõe contamina com essa comicidade o período histórico que ele testemunha e protagoniza.

Depois do *Beppo*, só restava o *Don Juan*, esse gigantesco fragmento escrito em oitava rima, e que atrai para si até mesmo a coerência autocontida do próprio *Beppo*. (sic) (Schramm, 2016, p. 102).

Paulo Henriques Britto (1951), diferente dos alexandrinos de Péricles Eugênio da Silva Ramos, buscou em sua tradução manter a forma da oitava-rima do *Beppo* original que prenuncia *Don Juan*, utilizando então o verso heroico e a mesma estrutura estrófica nas cem oitavas que compõem a obra.

Entretanto, estando consciente o tradutor de que “aqui, como em tantos outros casos em tradução literária, nenhuma solução é inteiramente satisfatória”, justifica-se em tais termos por haver “nas enumerações, por exemplo, frequentemente um ou mais elementos arrolados são omitidos na versão em português” (apud Byron, 2003, p. 154).

Essa “omissão”, todavia, não acontece despropositadamente. O tradutor, que possui também obra poética e é teórico da tradução, sustenta que ou se usa um metro mais longo ou “é-se obrigado a fazer cortes e abreviações” quando se traduz um poema de uma língua “essencialmente monossilábica ou dissilábica, como o inglês, para um idioma no qual predominam os polissílabos, como é o caso do português” (idem).

Por conseguinte, Britto opta pelos cortes, posto que “em se tratando de uma forma fixa como a oitava-rima, não haveria como alterar o metro”, ainda mais sendo essa a estrofe consagrada em *Os Lusíadas*, épico que sob certa perspectiva conferiu status de língua literária ao português. Por outro lado, Péricles Ramos, no mesmo ano, foi pelo metro mais longo, o alexandrino, como dito, além de ter descaracterizado a estrutura estrófica juntamente por conta das alterações no esquema rímico.

Dessa forma, vejam-se alguns exemplos do que ficou instituído acima:

All countries of the Catholic persuasion, (I)
Nas terras onde a fé de Roma impera

With fiddling, feasting, dancing, drinking, masquing, (I)
Entregam-se à dança, ao vinho, à comida

Na opção tradutória de Britto, de modo mais evidente que na de Péricles, observa-se bem outra faceta da obra byroniana pouquíssimo traduzida no país até então, predominantemente satírica e irônica, que dissimula a maestria narrativa com digressões infundáveis, por vezes com ceticismo e humor malicioso, acerca dos mais díspares

temas, incluindo tabus e crítica moral e literária, com uso magistral da forma, da ordem direta no metro iâmbico e principalmente das rimas engenhosas, leoninas e em mosaico; em outras palavras, o “artista do verso” de *Don Juan*.

Possivelmente apenas Álvares de Azevedo em raros momentos de seu “Ideias Íntimas”, mais por intermédio de Musset, e Sousândrade em alguns instantes de seus “Infernos”, surpreendentemente tendo bebido direto da fonte do *Don Juan* original, conseguiriam captar a ligeireza, puerilidade e simplicidade de forma e conteúdo dos seguintes versos, que são o oposto do idealismo e grandiloquência do tal *byronismo*:

É certo que a mocinha debutante
Tem seus encantos; mas é tão dengosa,
Ora amuada, ora petulante;
Tão cheia de risinhos, tão medrosa,
Olhando pra *Mamãe* a todo instante,
Temendo alguma coisa pavorosa!
Há algo de pueril na voz tão meiga,
E o hálito cheira a pão com manteiga. (XXXIX)

Raros românticos brasileiros mofaram de suas próprias páginas e da glória com tanta sinceridade como Byron em *Beppo* e *Don Juan*, a não ser em momentos brilhantes da segunda parte da *Lira dos Vinte Anos* de Álvares de Azevedo.

Ah! tivesse eu pena leve e profusa
Pra subir até o cume do Parnasso,
Lá, onde ficam a escrevinhar as Musas
Esses versinhos de sucesso fácil,
Eu haveria de compor às dúzias
Relatos sírios, assírios ou trácios,
Poemas do *mais fino orientalismo*,
Com ocidentalíssimo pieguismo. (LI).

A título de curiosidade, a voz narrativa irônica que tão frequente, íntima e metalinguisticamente interage com o leitor, característica fundamental das obras da maturidade byroniana, que só raras vezes encontra-se nessas obras citadas do Romantismo, é uma das virtudes de Machado de Assis, por exemplo em *Brás Cubas*:

Mas... ora, que diabo! não é que perdi
Mais uma vez o fio desta meada?
Pra onde o verso vai, tenho eu de ir,
E a narrativa é que é prejudicada.
Largar não posso a estrofe que escolhi
Assim no meio de minha empreitada;

Porém de outra feita certamente
Hei de tentar um metro diferente. (LXIII).

Complementando o que se disse, Soeli Zembruski, em sua dissertação, afirma:

A nova face que essa tradução revela não está apenas em seu caráter inédito. *Beppo* é uma obra atípica à associação que os brasileiros fazem ao poeta inglês, acostumados à referência macabra que as traduções anteriores deixaram. O texto surpreende por apresentar o Byron da maturidade, prosador satírico, crítico, político e debochado. Enquanto as traduções do século XIX criaram um ídolo gótico distante no tempo, a nova tradução apresenta um autor contemporâneo em suas críticas e em seu vocabulário, compreensíveis aos leitores do século XXI. (Zembruski, 2008, p. 80).

Em 1996, Décio Pignatari (1927 – 2012), fundador do movimento da poesia concreta no Brasil, ou Concretismo, publicou sua própria antologia de traduções, *31 poetas 214 poemas – do Rigveda e Safo a Apollinaire*, composta de poetas e textos que o tradutor julga inventivos em seu trabalho com a linguagem, incluindo nela a tradução de cerca de 37 fragmentos, entre estrofes inteiras e versos soltos, do *Don Juan* de Byron. Sua opção deu-se pelas estrofes digressivas, algumas fesceninas, algumas de rimas jocosas, outras de sátiras filosóficas. Um estudo mais detido acerca de suas traduções poderá ser encontrado no capítulo 4 da presente tese.

Em 1998, Nelson Ascher (1958), poeta e tradutor, elaborou outra tradução de um dos últimos poemas escritos por Byron, “On This Day I Complete My Thirty-Sixth Year”, e incluiu-a em seu livro *Poesia Alheia*.

Em 2001, Lucas Zaparolli, jovem aspirante a poeta e tradutor, quis ler *Don Juan* de Byron, mas não sabia inglês. Gostaria de ter encontrado uma tese como a presente.

Em 2002, a 3ª edição da *Revisão de Sousândrade* é publicada pelos irmãos Campos, acrescida de estudos sobre algumas relações com o Byron de *Don Juan*.

Em 2007, de forma simultânea, enquanto a poesia concreta e outras perspectivas lançavam seu olhar sobre o Byron da maturidade e suas obras-primas, e esforçavam-se para corrigir um lapso na recepção brasileira sobre elas, o Byron ultrarromântico seguia influenciando o público gótico, apreciador de literatura romântica e contos de horror, de H. P. Lovecraft a Stephen King, incluindo claro Frankenstein e vampiros, cuja literatura nasceu naquelas noites de Byron com os Shelley na Suíça, como se pode observar com a publicação de outra antologia, *As Trevas e Outros Poemas*, organizada por Cid Vale Ferreira, que reeditou as traduções em domínio público dos poetas ultrarromânticos

Francisco Otaviano, o poema à taça de crânio por Castro Alves, “Euthanasia” e “Fare Thee Well” pelo Barão de Paranapiacaba etc.

Em 2008, dois estudos acadêmicos são defendidos no Brasil, desenvolvendo pesquisa a respeito do Byron da maturidade, dando sequência no preenchimento dessa lacuna na recepção de suas obras satíricas na literatura do país:

A tese de Daniel Lacerda na área de Estudos Literários da Universidade Federal do Paraná, orientado por Édison José da Costa, intitulada *Lord Byron – Poeta-Crítico: As Di(Trans)gressões Metalinguísticas em Don Juan*, na qual discorre sobre o gênero da sátira-menipeia no *Don Juan* de Byron, e especula acerca do uso sistemático das digressões metalinguísticas nessa obra como precursor do Modernismo na poesia.

E também data desse ano a dissertação de Soeli Zembruski, *Um Outro Byron no Brasil: a tradução de Paulo Henriques Britto*, orientada por Rosvitha Blume, coorientada por Walter Carlos Costa, defendida na área de Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET-UFSC), o programa de pós-graduação nessa área mais profícuo atualmente no país. Essa dissertação, como indica o título, descreve e analisa a faceta de Byron recentemente importada para a literatura brasileira com a tradução de *Beppo* feita por Britto.

Falando em Paulo Henriques Britto, é ainda de 2008 sua entrevista à Revista Bula intitulada “O filho rebelde de João Cabral”¹⁰³, na qual, quando questionado sobre quais obras gostaria de ter traduzido, respondeu: “Muitas. Eu destacaria o *Don Juan* de Byron e *The Changing Light at Sandover* de James Merrill, dois poemas imensos e extraordinários. Na prosa, gostaria de traduzir mais Henry James (...)”.

Em 2009, Augusto de Campos (1931), um dos fundadores da poesia concreta e dos principais tradutores de poesia em atividade no país, quase meio século após ter “re-visto”, com seu irmão Haroldo de Campos (1929 – 2003), a obra de Sousândrade, tendo por influência dela se interessado pelo *Don Juan* de Byron “e neste, mais do que a narrativa pitoresca e picaresca, o que mais me impressionou foram as “digressões” que interceptam o discurso poético” (Campos, 2009, p. 11), dedicou-se “apaixonadamente, a verter exemplos de suas obras mais inventivas para nossa língua sob a perspectiva da crítica criativa, da crítica-via-tradução” (p. 9). Por esse motivo, sua tradução de cem estrofes do *Don Juan* byroniano presente na antologia *Byron e Keats – Entreversos*, será

¹⁰³ A entrevista costumava estar disponível neste link: <http://acervo.revistabula.com/posts/vale-a-penal-de-novo/o-filho-rebelde-de-joao-cabral>. No dia 31/03/2019, porém, estava indisponível.

analisada detidamente no capítulo 4 dessa tese. No mais, sobre a tradução integral e comentada da obra-prima de Byron, Campos considera “afazer útil e louvável, que não desprezo, mas que me poupo de cumprir, aos meus 78 anos” (p. 14).

Em 2012, Lucas Zaparolli começou a publicar em revistas de poesia aleatórias fragmentos de sua tradução dos dois primeiros cantos de *Don Juan*.

Em 2013, duas publicações científicas tratavam sobre o *Don Juan* de Byron.

Primeiramente, dando continuidade ao seu mestrado, Soeli Zembruski dedicou-se a estudar as traduções fragmentárias publicadas de *Don Juan* de Byron para a língua portuguesa, no mesmo PGET-UFSC. Nesse ano, Zembruski defendeu sua tese nomeada *A Tradução da Ironia em Don Juan de Lord Byron: uma análise dos fragmentos traduzidos ao português do Brasil*¹⁰⁴, na qual analisa as diversas estratégias utilizadas por escritores de períodos distintos para traduzir ou não a ironia da obra-prima byroniana. Destarte, a pesquisadora debruça-se estritamente sobre a questão da transposição da ironia nos fragmentos traduzidos por J. Luz, Francisco Otaviano, Péricles Ramos, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Roberto Schramm e, finalmente, Lucas Zaparolli de Agustini. A respeito deste último tradutor, Zembruski profetiza que:

De modo geral, é possível dizer que a tradução de Agustini, embora represente uma pequena parte da obra, conservou os elementos constitutivos de ironia, e que o trabalho desse tradutor aponta para uma reescritura completa do poema. Isso nos acena com a possibilidade de contar com uma tradução integral e pautada em critérios de respeito com a obra original. (Zembruski, 2013, p. 187)

Nos anexos da tese de Zembruski, que complementarará a presente tese no capítulo 4, encontram-se entrevistas concedidas pelos dois mais recentes tradutores de *Don Juan*, Roberto Schramm e Zaparolli de Agustini. Esse, quando indagado, em fins de 2012, acerca das perspectivas para a publicação da obra em português, vaticina:

O mais certo é que venha falar meu eu acadêmico que dirá: “exposto nosso levantamento de dados de análises estatísticas acerca da confiabilidade e fidedignidade do senhor Lucas Zaparolli no âmbito dos Estudos da Tradução, o mesmo possivelmente tende a utilizar todo um período de mestrado, e um de doutorado, para levar a cabo sua tradução poética dessa sátira de épico”. (Agustini, apud Zembruski, 2013, p. 221).

Lucas Zaparolli de Agustini, também em 2013, publicou na Tradução em Revista, da PUC-Rio, um artigo intitulado “O pé em que anda o Byron coxo no Brasil

¹⁰⁴ Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/123074>. Acesso em: 31/03/2019.

da tradução: com *Don Juan*”¹⁰⁵, no qual acresce ao levantamento de Onédia Barboza os estudos e traduções fragmentárias da época, como de Pignatari, Campos, Schramm e de si próprio, atualizando assim o panorama da pesquisa e tradução sobre o tema.

Reitera-se que o preenchimento dessa lacuna da recepção das obras da maturidade de Byron na literatura brasileira, seu trabalho com a linguagem, suas rimas engenhosas, seu ceticismo, ocorre simultaneamente ao seu interesse pelo gótico, por vezes intermediado pelo rock’n’roll, pela admiração aos poetas ultrarromânticos brasileiros, por contos de terror, vampiro etc. Lembra-se que é de 2012 a antologia *Contos clássicos de vampiro* supracitada, contando com uma tradução do conto inacabado de Byron, também do famoso vampiro de Polidori, de “Christabel” de Coleridge, além de contos de Gautier, Bram Stoker etc. As páginas dedicadas ao assunto sobre literatura e música dita gótica proliferaram-se à infinitude no ambiente virtual da internet, gerando cultos e seguidores os quais transportam à vida real seus gostos culturais, e vestem-se como os românticos ingleses ou os escritores da era vitoriana, declamam ainda poemas em saraus de estilos miscigenados, frequentam clubes e festas chamadas “dark”, a mais famosa de São Paulo sendo o “Madame Satã”, e, menos que na década de 1980 e 1990, por vezes fazem excursões aos cemitérios para beber vinho barato e declamar as traduções ultrarromânticas dos poemas de Byron.

Assim, em 2013, ocorreu um pequeno engano que teria feito Byron se revirar no túmulo. A Revista Mausoleum, em seu segundo número, publicou uma tradução de “Christabel”¹⁰⁶, de Coleridge, em versão ilustrada formato história em quadrinhos, e atribuiu sua autoria, por engano, a “Lorde Byron”, um “conto de terror adaptado da tétrica poesia” dele. Esse ato falho demonstra a absoluta influência que Byron, também Shelley e Blake, exerceram na literatura brasileira em detrimento da influência de outros românticos como Coleridge, Wordsworth e Southey.

Não seria a primeira vez que confundiriam versos de Byron com de seus desafetos, os “poetas lacustres”, apesar de sua súplica explícita para que não o fizessem.

Décio Pignatari, em sua tradução dos últimos versos do Canto I de *Don Juan*, no qual a voz digressiva inclui versos bastante românticos de Southey para satirizar, pedindo que não confundissem com os seus, Pignatari, traduzindo por vezes apenas

¹⁰⁵ Em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=22044@1. Acesso em: 31/03/2019.

¹⁰⁶ Disponível em: https://issuu.com/marceloucmm/docs/mausoleum_2. Acesso em: 31/03/2019.

versos soltos, traduziu apenas o verso de Southey e incluiu-o na antologia de Byron, sem qualquer nota, fazendo com que os versos daquele se passassem por versos desse.

Ademais, em novembro de 2015, Lucas Zaparolli de Agustini defendeu seu mestrado com a dissertação intitulada *Don Juan de Lord Byron – Estudo descritivo das traduções, tradução, comentários e notas*¹⁰⁷, orientado por John Milton, na área de Estudos da Tradução da USP, contando com a participação de P. H. Britto na banca; tendo Zaparolli ingressado em seguida no doutorado para dar continuidade à sua pesquisa e tradução. O maior fragmento até então publicado no Brasil traduzido de *Don Juan* de Byron foi feito por este tradutor, em verso e diretamente do inglês, em sua dissertação, contando com os quatro primeiros Cantos e metade do quinto. As diretrizes da tradução de Zaparolli serão detalhadas no capítulo 5 dessa tese.

Em 2016, na UFSC, outro tradutor que vinha publicando esporadicamente fragmentos da tradução de *Don Juan* de Byron, Roberto Schramm, estudado na tese de Zembruski, defendeu seu doutorado nos Estudos da Tradução daquela universidade, orientado por Alckmar Luiz dos Santos, tendo como coorientadora também Rosvitha Blume. Em sua tese, intitulada “*Difficile est propre communia dicere*”. *O rifacimento do Don Juan, arquétipos e protótipos para um projeto de tradução orientado à estrofe poética da epopeia cômica byroniana*, Schramm elabora diversos estudos acerca da obra e inclui ali sua própria tradução dos dois primeiros Cantos, que será comentada no capítulo 4 da presente tese.

Em 2018, na qualificação do doutorado de Lucas Zaparolli presidida por John Milton, um evento público, ao ver no projeto de tese a tradução integral do *Don Juan* de Byron, Paulo Henrique Britto afirmou: “ninguém nunca fez uma tese assim antes”.

No mesmo 2018, ano diretamente anterior à escrita da presente pesquisa, *Manfredo*, na tradução de Costa Meireles, foi reeditado pela editora Clepsidra, de Ferreira, quem organizou uma bem-sucedida campanha de arrecadamento coletivo, ou “vaquinha virtual”, nas palavras do vulgo, em abril de 2019, para a publicação de *Caim*, que ocorrerá em junho desse 2019, na tradução em prosa do século XIX do Meireles, e distribuirá, além disso, camisetas, “eco-bags” e marcadores de página góticos com a imagem de Lord Byron para os cerca de duzentos participantes.

¹⁰⁷ Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-01032016-161149/pt-br.php>. Acesso em: 31/03/2019.

* * *

Mas qual é essa obra, cuja tradução Augusto de Campos considerou “afazer útil e louvável”, que Paulo Henriques Britto gostaria de ter traduzido, e que levou o tradutólogo de renome universal, um dos principais agentes de tradução da história do Brasil, orientador das mais diversas pesquisas na área de tradução e interpretação, e também tradutor literário, John Milton, a orientar Lucas Zapparoli de Agustini, praticamente inédito na literatura brasileira?

3. *Don Juan*: a obra enquanto original: descrição do *corpus* traduzido

“Oh, deixem toda esperança pra entrar”
Divina Comédia de Dante, *Inferno*, III, 9

Urge afirmar que as divisões esquemáticas do presente capítulo são absolutamente para fins didáticos.

São, por exemplo, como as fases do Romantismo brasileiro, três, quatro, cinco a depender do crítico, tendo início com a publicação da Revista Niterói, como dito, não obstante haver um ou outro verso traduzido de Byron publicado anos antes, nem que na mesma revista que incentive a cor local encontre-se também tradução de Byron, e tendo de considerar composições como “Ideias Íntimas”, de Álvares de Azevedo, desprovidas de “cor local” por não citarem termos da ornitologia, e “Ainda uma vez, adeus” ou “Se se morre de amor”, de Gonçalves Dias, como “indianista”, por exemplo. Obviamente é efeito do mesmo ufanismo patriótico que leva a crer, como supracitado, que as cores da bandeira nacional referem-se à natureza e riquezas brasileiras, quando foram feitas por Debret com as cores dos brasões de armas das dinastias do trono português.

Ademais, onde encaixar no Romantismo o “Inferno de Wall Street”, de Sousândrade, sendo que o “byronismo” daquele trecho envolve justamente o experimentalismo de forma presente no *Don Juan*, caso isolado à época na literatura brasileira; ou onde encaixar o polivalente Bernardo de Guimarães, do romance regional aos versos ultrarromânticos e da sátira indianista de “O elixir do pajé”?

Busca-se com essas questões apenas explicitar como na prática diversos elementos sucedem-se simultaneamente, no entanto, o método científico, o próprio processo da pesquisa, com introdução, desenvolvimento e conclusão, requer que o projeto, de modo analítico, separe, divida o *corpus* em estudos, depois em capítulos e subcapítulos, às vezes de modo idiossincrático, para enfim discorrer acerca de tal ou qual aspecto, elucidando toda a matéria possível em determinado nível para que se possa alcançar o próximo, sem querer esgotar o tema como um todo, porém perseguindo metódica e sistematicamente a *parte* delimitada como objeto de estudo.

Essa parte maior, no presente caso, é chamada de tese, a qual, grosso modo, define-se como a elaboração e a justificativa de uma teoria, análise ou produção original. Aqui, especificamente, trata-se da descrição dos processos de recepção da obra de um autor em outra literatura intrínsecos à definição e estabelecimento de diretrizes,

protótipos e arquétipos para a conseguinte elaboração da tradução da obra, aqui, inédita, nunca traduzida anteriormente na íntegra para a língua portuguesa.

Tais postulados, em parte metalinguísticos, serão retomados no capítulo 5.

No momento, interessa apenas que a presente divisão em subcapítulos para o estudo da obra seja uma convenção meramente didática; na prática, todos os aspectos apontados ocorrem ao mesmo tempo e, enquanto acontece, lendo-se ou ouvindo-se um poema, mal se pode distinguir uma parte da outra sem que o poema em si perca algo de sua funcionalidade. Ou seja, há a etapa intrínseca de observação, de apreciação da obra, durante a qual, por vezes, o raciocínio fica à mercê dos sentidos, e então segue a razão, a ponderação, o pensamento crítico, dedutivo e analítico.

Destarte, determinado e exposto o referencial da presente pesquisa necessário a esse capítulo, cabe ainda um esclarecimento sobre o seguinte.

Não se trata aqui de conduzir um estudo literário ou linguístico sobre a obra, não somente por já terem sido feitos suficientemente, alguns dos quais serão apreciados doravante, mas porque, igualmente ao capítulo anterior, no qual importou a biografia, a história e outras disciplinas no que tange à tradução, difusão e recepção, também aqui importam os aspectos textuais, formais, temáticos etc, enquanto inerentes ao processo tradutório, processo analítico e crítico por si só, constituído também na maioria das vezes, reitera-se, por etapas e estratégias previamente planejadas.

* * *

Tome-se então como metáfora real do método científico o exemplo do célebre anatomista Andreas Vesalius, citado na introdução dessa tese, o autor da primeira obra ilustrada de anatomia, publicada em 1543.

Não é descabida inclusive a comparação entre seu método de coleta de material com o processo de recepção das obras de Byron no Brasil.

Primeiro perquire-se o vasto campo onde se costumam depositar os condenados executados, tateia-se às ocultas, às apalpadelas, algumas ossadas abandonadas, e alguma hora se depara com um cadáver ressecado em melhor condição que outros, isto é, os ossos em geral unidos pelos ligamentos, conservadas aqui e ali a origem e a inserção de alguns músculos.

Uma vez tendo escolhido o condenado, quando se escala o poste, geralmente com o auxílio de um amigo (o companheiro de Vesalius era Regnier Gemma (1508 –

1555), também médico e astrônomo), ao se puxar um fêmur, destacando-o do osso ilíaco, cai junto a omoplata, os braços e as mãos, embora infelizmente sem alguns dedos, e ainda a rótula e um dos pés. Já é algum avanço. Melhor ainda, é um bom presságio.

Então são necessárias algumas viagens em completo sigilo para a pesquisa de campo e coleta do material, ou seja, restavam ainda o tórax e a cabeça.

Nas palavras de Vesalius, “eu ardia num desejo tão grande (...) que não tive medo de roubar, no meio da noite, aquilo que eu tanto queria”. Isto é, sôfrego pela pesquisa científica, voltou lá naquele lugar esdrúxulo repleto de fértil material de estudo e passou a noite toda tentando tirar o tórax e a cabeça seca das correntes, tarefa árdua e ao mesmo tempo excitante graças aos riscos envolvidos no trâmite, apesar dos fracassos e das inevitáveis perdas do caminho. Para Vesalius, significando isso a necessidade de romper alguns ossos e cortar ligamentos importantes, alguns dos quais nunca foram possíveis remendar.

Entretanto, o *corpus* estava quase completo, o esqueleto do futuro objeto de pesquisa estava ali, escopo disposto e pronto em sua mesa, doando-se todo às suas habilidades, engenho e arte. Agora é dissecar, para a glória da ciência. Para as partes incompletas ou ainda enigmáticas fazem-se notas de rodapé. Para fins de padronização, pode-se basear nas peças completas de outros esqueletos. Nessa comparação, surgem pontos de contato, alguns aspectos repetem-se, outros se dão por vias distintas, fatores que podem conduzir à concepção de sistemas e teorias complexas.

O método científico de Da Vinci não destoa do de Vesalius, ambos compondo tratados de anatomia e desenvolvendo pesquisas semelhantes na mesma época, as quais envolviam procedimentos químicos por vezes ainda considerados alquímicos, e tal ciência da descrição ilustrada de cadáveres secos para muitos era vista com suspeita, decerto portando algo de satanismo, naquilo que concerne à “árvore da ciência” bíblica.

O método científico, à parte a opinião do vulgo, deve ser, como dito, analítico.

Entretanto, dada certa impossibilidade prática da descrição e análise do *corpus* enquanto organismo vivo e em pleno funcionamento, é necessário lidar com pedaços desprovidos de vida, conservados em formóis da tradição, por vezes de origens diferentes, expostos a fatores distintos, eles mesmos mais ou menos putrefatos ou deteriorados entre si.

Em seguida passa-se à análise e dissecação do *corpus* por camadas. Desse modo, estudam-se separadamente músculos, nervos, estrutura óssea, partindo-se então para os

sistemas, respiratórios, digestórios etc, daí então a cabeça, órgãos e determinadas parte do *corpus* recebem tratamento isolado em detalhe. Assim, não apenas as ciências utilizam este estudo analítico, como as próprias ciências são por vezes visões isoladas sobre um mesmo material.

No caso da presente tese, tem-se o *corpus* de *Don Juan* de Byron estendido sobre a bancada.

Cabe apenas dizer que o poema – cujas partes foram traduzidas ora por um, ora por outro, nenhum dos fragmentos traduzidos encaixando-se em qualquer momento, sem contar as divergências entre as próprias edições originais, além de se estar lidando com um material tão mutável quanto um organismo vivo – só poderá ser dissecado em camadas, infelizmente, estando morto (à parte o “Conto Alexandrino”, de Machado de Assis, no qual são anatomizadas pessoas vivas, para a alegria dos ratos).

No entanto, em se tratando de um *corpus* que possui também suas idiossincrasias e subjetividades, poderá quiçá ressuscitar com o auxílio de um choque em uma espécie de monstro filosófico e lírico como o Frankenstein.

Um dos instrumentos disponíveis para a aplicação desse choque, no caso, é a tradução, porque ela é a continuação da vida do original, sua sobrevivência, nela este encontra seu mais vasto e tardio desdobramento, e é capaz também de construir uma colcha de retalhos durante a recepção de determinada obra, como foi visto em panorama no capítulo anterior, e como será visto especificamente a respeito da tradução dos fragmentos de *Don Juan* no próximo capítulo.

Neste, serão vistos com alguma minúcia aspectos inerentes à tradução a respeito do mito de Don Juan e o tratamento idiossincrático conferido por Byron em sua obra homônima, e ainda sobre o gênero da mesma, além de suas camadas formais e semânticas, cuja compreensão básica será relevante quando for retomada no capítulo 5, ao serem descritas as estratégias e diretrizes tradutórias elaboradas a partir dos protótipos e arquétipos apresentados e estudados no capítulo 4 para a constituição da proposta de tradução constante na presente tese.

3.1. Nota sobre o mito de Don Juan

“Pais de família, alerta! Que D. Juan vai sair”.
Palavras atribuídas a Castro Alves ao sair do palacete do Sodré

“Fausto: Desgraçado D. Juan! Quando no teu murzelo
dando à brisa canções, dando ao vento o cabelo,
pondo um pouco de sonho à flor de um redondel,
como numa corola um bocado de mel;
quando da sedução irmão fatal e gêmeo,
tu partiste a cantar, sonhador e boêmio,
iludido e feliz, descuidado e risonho,
na esperança de achar a glória de teu sonho,
tive pena de ti, pois cantando partiste
a procurar na terra um bem que não existe...”

Don Juan: Quantos lábios beijei! Quantas bocas em flor
eu fiz fremir de amor, sem nunca achar o amor!
Tive corpos nas mãos submissos como servos
onde, fria, coleava a angústia dos meus nervos...

E, quando ardendo em febre, a mulher doida e ardente,
enroscava-se em mim tal qual uma serpente,
cravando-me na boca um beijo, e a carne nívea
eu sentia estuar de amor e de lascívia,
na suprema eclosão do meu tédio medonho,
eu deixava a mulher...e buscava meu sonho! (...)
eu, fragmento a fragmento, a amada recomponho,
pois em cada mulher, há um pouco do meu sonho!”
“A angústia de D. Juan”, Menotti Del Picchia

Em se tratando da história de um mito, Hobsbawm, confirmando o que ficou dito logo acima, sustenta que “embora a teia da história não possa ser desfeita em linhas separadas sem que seja destruída, uma certa subdivisão do assunto é essencial por motivos práticos” (1981, p. 16).

Dessa forma, só de especialistas nesse mito afirmando que a bibliografia sobre o tema é extensa já se constituiria não curta lista de referências bibliográficas.

Dito de outra forma, não de todo hiperbólica, o fascínio do mito seduziu qualquer escritor que de algum modo refletisse acerca do homem moderno.

Um desses fascínios jaz no fato de Don Juan nunca ter existido, ser um mito universal originado na literatura e propalado para outras partes do mundo enquanto mito de alguém que existiu realmente (daí se poder chamar, grosso modo, de procedimento tradutório a emulação, isto é, imitação seguida de superação, a que certos indivíduos se submeteram ao reencarnar o mito em sua época), e por meio da própria literatura enquanto obra (aqui, enfim, a tradução *strictu sensu* possui caráter fundamental na disseminação do mito, e a obra de Byron teve papel preponderante nessa questão,

inclusive na inversão de valores pela qual o mito atravessou nos últimos cinco séculos aproximadamente, como se verá no subcapítulo seguinte, complementar a este).

No que concerne às excessivas versões e releituras sobre o mito, citem-se apenas dois comentários, nem mais profundos ou de maior autoridade, mas que ecoam o cantocho monocórdico o qual, *horribile dictu*, perpassa igualmente os demais estudos sobre o assunto.

Tavares Rodrigues, observando como os acréscimos inseridos a cada vez por quem conta o mito tornam-no mais complexo e significativo, afirma que “tudo o que se tem escrito e venha a escrever-se, não obstante, sobre o mito (e rios de tinta hão corrido pelo mundo há quatro séculos) representa um enriquecimento, por muito ilógicas, paradoxais ou contraditórias que possam ser as teses suscitadas” (Rodrigues, 2005, p. 13).

Por sua vez, Bayard em *História das Lendas*, dedica um capítulo inteiro à “Superabundância literária” do mito, citando a versão byroniana:

Cokain introduz D. Juan na Inglaterra e Shadwell transforma-o em um monstro: *The libertine* (1676). Byron escreve um longo poema inacabado no qual o herói se deixa conduzir pelo destino. Em *Clarisse Harlowe*, de Richardson (1751), Lovelace é uma criatura complicada que tem o gênio do mal. Choderlos de Laclos aproveita essa mesma segurança diabólica no prazer da corrupção: *Les liaisons dangereuses* (1782), mas nessa luz cruel onde todos os recursos da astúcia são orquestrados, Valmont aparece mais perverso do que D. Juan.

O abade italiano Lorenzo da Ponte introduz episódios da sua vida em *Don Giovanni*; Mozart aproveita esse texto, enquanto que Balzac cria *L'elixir de longue vie*. (Bayard, 1957, p. 57).

Zaparolli de Agustini, em sua dissertação (2015), esboçou também uma breve introdução ao mito, que aqui será retomada e ampliada com uma nova interpretação não exposta em seu trabalho anterior, e que conduzirá à outra chave de leitura, sumamente relevante, da obra-prima byroniana.

O mito de Don Juan alude a diversos mitos anteriores: Zeus, o artificioso conquistador; Eros, o amoroso pai de Hedonê; Plutão, o raptor impiedoso; Narciso, apaixonado por si mesmo; Orfeu, aquele que seduz pelo canto, como as sereias, e que é estraçalhado pelas Fúrias que faziam um ruído ensurdecedor como as passadas da estátua do comendador; Fauno, o lascivo com pés de bode; a que se liga então Satã, o sedutor perfidioso do jardim do Éden; e posteriormente Prometeu, também com sua temerosa desobediência aos deuses.

A partir do século XII, na Europa católica, principalmente na península ibérica, poderiam ser ouvidos boatos de um sedutor mau-caráter com vaga garantida no inferno. Acrescentou-se então a figura de uma estátua de pedra, espécie de materialização do remorso, que buscaria Juan para um jantar com os mortos, tema lendário desse festim também presente na mitologia grego-romana em diversas obras.

No entanto, havia algo em Juan que o diferenciava de todos os outros mitos anteriores: sua corrupção e ardis agora eram vistos sob a ótica cristã de forma culposa, e todos seus crimes tornavam-se mais vis quanto eram tão-somente para suprir um desejo torpe de acúmulo e conquistas. Nessa mesma época surgiam os sete pecados capitais conforme são conhecidos atualmente, muitos deles tratando sobre essa mesma questão pelo visto gritante à época: o desejo insaciável, irrefreável, como a gula e a luxúria, resvalando, pelo vício oposto, na preguiça e na ira, e o acúmulo material percebido na avareza, que conduz ao orgulho e à inveja.

“Ganância” é um termo que poderia exprimir alguns desses fatores, embora uns especialistas refiram-se à “sede de absoluto”. E é intrínseco à ganância o nascimento e desenvolvimento do capitalismo nos fins do mercantilismo da Idade Média. Portanto, o que Zapparoli de Agustini deixa de observar em sua dissertação são as variadas formas de sátira ao capitalismo e sua intrínseca venalidade, mais ainda em pleno vapor imediatamente após a Revolução Industrial, que Byron realiza em seu poema ao optar por trabalhar o mito de Don Juan, como se verá melhor no próximo subcapítulo.

Em seu nascimento nos fins do medievo, o mito de Don Juan é irmão do mito de Fausto, quem se necessário faz pacto com o diabo para alcançar o que cobiça, sabedoria, beleza etc. Ambos os mitos seriam reinterpretados doravante nas mais díspares formas, muitas delas contraditórias entre si. O *Manfred* de Byron é uma releitura do mito do Fausto, como dito, no qual o protagonista, impregnado de culpa e desejo insatisfeito, recusa-se a se entregar aos espíritos, não escapando à morte, todavia. “Possuir pelo espírito ou possuir pelo corpo são os dois desejos insaciáveis e eternos do homem. Fausto luta com os problemas do conhecimento. D. Juan procura enlaçar a beleza e se inebria no furor sensual” (Bayard, 1957, p. 51). Ademais, a vertente barroca maneirista do século XVI, que difundia em sua estética a exposição dos vícios, dos contrastes, da assimetria entre o homem e o mundo, apropriou-se também desse mito. Embora mais trabalhado que os outros, além de Fausto, Don Juan é familiar aos mitos de Cid, Quixote, Hamlet e do judeu errante, Aasverus.

Na versão original do mito, Don Juan, desprezando tudo em sua peregrinação por corpos e almas, sequestra e estupra as donzelas para realizar seus desejos, maculando a honra das mesmas, que findariam seus dias no convento, e mata aqueles que se lhe antepõem, incluindo o comendador a quem seria feita em homenagem a estátua que arrastaria Juan.

De Molina a Mozart, a história seria recorrentemente a mesma, ora com mais dramaticidade, ora com algum humor. Para Bayard, essa lenda “encarna a paixão humana, pertence a todos os países, a todas as épocas” (p. 59). Para Renato Janine Ribeiro, sendo um mito literário, sua sedução principal não se dá com as mulheres, mas com os leitores, a quem se pode acrescentar também escritores, filósofos e imitadores – “por que passa Don Juan não como mito, nem como personagem, porém como um ser que realmente existiu?” (Ribeiro, 1988, p. 9). A resposta está nesses imitadores, emuladores, tradutores do mito, que o atualizam a cada geração. A imaginação faz o resto. Também há genialidade na tradução, na imitação, como sabe, dentre outros, Philippe Willemart:

Quero salientar assim a independência do mito Don Juan de seus respectivos autores e, ao mesmo tempo, a genialidade desses que consiste em repetir uma tradição. Habitualmente, identificamos o gênio à sua capacidade de inovar; acrescento que repetir uma tradição também faz parte da genialidade. (in Ribeiro, 1988, p. 73)

Assim, o gênio romântico foi muito além na resignificação desse mito.

Das versões do mito de Molina e Lope de Vega (autor que o Juan de Byron lia quando era jovem), passaram-se às versões de Molière e Mozart, cada qual aumentando um ponto. É praticamente impossível estipular ao certo, mas quando chegou às mãos de Byron, o mito deveria ter já incluído em sua lista ao menos uma centena de escritores. Essa “lista”, na qual estão registradas as conquistas de Don Juan, se tornaria um refrão, aparecendo em muitas adaptações do mito, excluindo a de Byron.

No estudo anterior efetuado por Agustini, encontram-se referências adicionais acerca do tratamento deste mito – ao qual Bayard chama de “criação viva” por se modelar ao interesse específico de cada escritor – dentre outras, nas versões de Bernard Shaw e sua importância para o mito do super-homem, de Kierkegaard em seu *Diário de um sedutor*, notando como para o conquistador a lista é mais importante que o ato da conquista, de Freud e seu estudo precursor sobre a sedução na etiologia das neuroses que seria desenvolvido posteriormente por Laplanche, de Ortega y Gasset e sua

perspectiva da História como donjuanesca na perseguição de ideais sempiternamente alternados, além de interpretações do poema em oitava-rima “Pálida Elvira”, versão do mito de Don Juan elaborada por Machado de Assis, que será analisado no próximo capítulo, bem como do poema “Sombra de Don Juan”, de Álvares de Azevedo, no qual se observam duas características que o Romantismo conferiu à personalidade do mito: Juan jovem é sentimental, romântico, idealista, apaixonado, já o Don Juan maduro, o conhecido conquistador inveterado da versão original, é ardiloso, mordaz, irônico.

A tensão entre essas personalidades antagônicas explicita-se em *Don Juan* de Byron no contraste entre o narrador e suas digressões por vezes maliciosas e sardônicas e o personagem jovem e ingênuo, que vai ao longo da narrativa e das digressões perdendo aos poucos sua inocência, corroborando enfim a tese rousseauiana de que o homem nasce bom, mas a sociedade o corrompe. Assim, na sátira épica feita por Byron, há momentos em que Don Juan recusa amar, como quando foi vendido como escravo sexual para a sultana, e há momentos em que o narrador, que deveria empregar elocução elevada e tomar exemplos virtuosos de heróis ou semideuses para celebrar em sua epopeia, admite ter sentimentos de vilão ao ver uma moça bonita de Milão (II, CCIX).

Não obstante, outras linhas de análise poderiam ser traçadas. Pensa-se em um Don Juan feminino, uma Dona Juanna, como a duquesa de Fitz-Fulke vestida de fantasma tentando seduzir Juan na obra-prima byroniana, ou Lady Caroline Lamb fantasiada de Don Juan cercada por uma legião de demônios em um baile de máscaras. Há a síndrome de donjuanismo, espécie de psicopatia manifesta na compulsão pela sedução. Há donjuanismo homossexual, por exemplo em Gide; e bissexual, como no *Diário* de Anaïs Nin. De um modo geral, poetas que fizeram poemas para diversas mulheres, incluindo Horácio, que borboleteava entre o estoicismo e o epicurismo, incluindo casos, em menor número, de poetas mulheres que fizeram para vários amantes, no mínimo, buscaram dar um ar de conquistador ao seu eu-lírico. Outra possibilidade interpretativa achada no mito dá-se pela ótica das convenções sociais do casamento, do qual Don Juan foge: uma das artimanhas de conquista é sua nobreza, porém não reflete ou se preocupa com o passado nem planeja algo ao futuro, daí seu desprezo pela religião, mas goza afoitamente o presente, portanto de um “carpe diem” estoico-epicureo descamba no hedonismo, escravo de um eterno presente. Outra relação do mito de Don Juan seria aquela com o mito do vampiro, que suga as energias vitais de sua vítima, deixando-a esgotada. Visto pela perspectiva do amor, é totalmente distinto do amor cortês dos fins do medievo em que o amante torna-se servo do objeto amado; o

amor de Don Juan é egoísta e, então para si, libertador. Por outro lado, seu egoísmo o aprisiona, e o moto-contínuo de seu vício pela sedução aproxima-no do mito de Sísifo, como estudado por Camus. O mito utilizado modernamente muitas vezes volta sua sedução das mulheres para a literatura, como em *La Habana para un infante difunto*, de Cabrera Infante, ou *Le Coeur absolu*, de Philippe Sollers, casado com a especialista em donjuanismo, Julia Kristeva. John Milton relata que até o “tradutor prolífico foi chamado de um “Don Juan transformador”” (Milton, 1993, p. 12). Enfim, as leituras são infindáveis.

Como elucida Leyla Perrone-Moisés, “em todas as suas reencarnações, Don Juan corporifica as ideologias de seu momento histórico; de tal forma que seria possível fazer um estudo das ideologias ou mentalidades somente através das sucessivas versões do mito” (in Ribeiro, p. 137).

Dessa forma, utilizando-se ironicamente do mito de Don Juan, símbolo do acúmulo das conquistas, Byron satiriza e, por conseguinte, critica, dentre várias outras coisas, algo que julgava problemático em seu tempo: a canonização do dinheiro, a corruptibilidade que decorria do crescente poder de compra que o capital proporcionava, a monetarização do mundo agravada pelo capitalismo a pleno vapor que se seguiu imediatamente após a Revolução Industrial. Tais aspectos serão desenvolvidos com alguma minúcia a seguir.

3.1.1. A peregrinação de Don Juan: uma sátira de Byron ao capitalismo

De todas as infindáveis formas possíveis de se analisar o mito de Don Juan, uma delas, aqui na obra de Byron, diz respeito à sátira ao poder do capital, que reflete decerto o espírito das revoluções de seu tempo, algumas das quais o poeta participou ativamente, como se mostrou no capítulo 2 da presente tese, quer apoiando Napoleão, ou depois a sociedade secreta dos carbonários na Itália, ou enfim se reunindo com os filo-helenistas, aqueles que inicialmente incentivaram os estudos dos clássicos gregos nas escolas da Europa, o que levaria diversos aspirantes a heróis, alguns deles poetas românticos, a se alistarem nas batalhas contra os turcos pela libertação da Grécia, causa pela qual Byron apostou todos seus últimos esforços e perdeu a vida, como se sabe.

O instinto de rebeldia de Byron trata-se de um assunto delicado, repleto de contradições das quais ele próprio esteve ciente.

Em amplíssimo sentido, qualquer grito libertário de revolta contra a ordem opressora instituída é um ato anarquista. Sendo assim, Byron seria anarco-individualista, mas a coisa está longe de ser simplória dessa forma.

Por outro lado, o anarquismo enquanto “sistema político” depende em grande medida da consciência de classes, essa que não existia ainda nos tempos de Byron, tendo começado a se desenvolver na Inglaterra e França em 1830, alastrando-se para outras regiões apenas por volta de 1848, como aponta Hobsbawm. Visto por esse lado, além de outros fatores, seria impossível chamar Byron de precursor do anarquismo. No entanto, Byron obviamente conheceu as obras de William Godwin, pai de Mary Shelley, precursoras do anarco-individualismo, famosas nos círculos radicais de Londres desde 1790, que influenciaram inclusive Shelley, cujo poema “The Mask of Anarchy”, sua resposta ao Massacre de Peterloo, destaca-se sobre o assunto.

Dessa forma, em linhas gerais, se o pensamento de Byron era anarquista, se ele (e o Romantismo em geral) cultivava as extremidades, “qualquer que seja o seu conteúdo, era um credo extremista” (Hobsbawm, p. 281), se depois suas ideias também tenderiam ao nacionalismo que culminaria um século depois no fascismo, se a época de extremos fez Wordsworth e Coleridge irem da extrema esquerda à extrema direita, e se Victor Hugo fez o movimento inverso, enfim, se Byron tinha ideais bastante libertários, ele usufruía de todos os privilégios de sua nobreza e conhecia o poder absoluto do dinheiro, tornando-se avaro e vendendo suas obras cada vez mais caro.

Parece ser difícil lidar com isso na prática, sem dúvida, mas em tese acontecia simultaneamente, angariando os inúmeros conflitos que obviamente provinham dessa atitude contraditória. Assim, sua paixão por Napoleão arranhou-lhe vários transtornos em Harrow, e total descredibilidade no Parlamento. Seu experimentalismo na área da “libertação moral” de seu *ménage* com a esposa e a meia-irmã levou-o a autoexilar-se da Inglaterra. Algum tempo depois, na Itália, alguns de seus serventes jogaram-lhe na cara essa contradição, ironizando o lorde rico que do alto de seu poder clamava liberdade aos pobres. Não obstante, pode-se imaginar que sua fama literária da noite para o dia só foi possível graças aos seus privilégios de uma boa educação, da sua possibilidade de viajar para onde queria, mesmo que à custa de empréstimos, de ser publicado pela melhor editora, até seu fim relativamente heroico só foi possível graças a grande quantia de capital investido. Até a respeito de sua glória posterior, não sendo tão influente na contracultura e na poesia beat quanto Blake e Shelley justamente por conta de sua classe. Tudo isso parece de igual modo verdadeiro.

Observando-se por outra perspectiva, no entanto, em *Don Juan* ele deixa claro, em estrofes anteriormente citadas nesta tese, como um dia o povo veria a monarquia como os dinossauros, ou seja, como objetos de museus, relíquias completamente antiquadas e obsoletas. Byron era utópico o bastante para julgar que a monarquia e a opressão estavam com os dias contados naquela época, ledão engano, quando ainda hoje parece algo distante. Ademais, do mesmo modo que dava voz aos miseráveis, que seus discursos na Câmara dos Lordes eram em prol das minorias reprimidas, como os ludistas, tecelões desempregados quebradores de máquinas, e que seus versos, sua fama, sua fortuna, e mesmo sua vida, fossem dedicadas à libertação da Grécia, é possível imaginar que Byron entregaria de bom grado, como entregou, seus privilégios pela causa da liberdade dos povos, caso chegasse a hora e a vez. Apesar disso, também é possível que se chegasse a ser conclamado rei da Grécia, não recusaria, conquanto tivesse de ser uma monarquia idiossincrática, sendo-lhe facultado renunciar ao trono quando bem entendesse.

Ainda que tais reflexões soem quase inapreensíveis, é válido ressaltar que um dos alvos principais da sátira de *Don Juan* é contra a hipocrisia, portanto tudo isso é bastante sincero, ou será ironizado, como se verá adiante.

Como sustenta Hobsbawm, poeticamente, “crítica semelhante também se desenvolve, em relâmpagos visionários muito próximos da excentricidade, ou mesmo da loucura, entre os primeiros socialistas utópicos da França. Os primeiros seguidores

de Saint-Simon (embora não o seu líder) e especialmente Fourier dificilmente podem ser considerados outra coisa que românticos” (p. 285).

Apesar disso, “desde o início, o revolucionário romântico não foi inteiramente uma novidade. Seu precursor imediato foi o membro das sociedades secretas e das seitas maçônicas revolucionárias – carbonaro ou filo-heleno – cuja inspiração vinha diretamente de velhos jacobinos ou babovistas sobreviventes como Buonarroti” (p. 291). E o autor segue trabalhando as contradições da época, quando afirma que “foi a típica luta revolucionária do período da Restauração, cheia de ousados jovens armados ou vestidos com uniformes hussardos, saindo de óperas, *soirées* e compromissos com duquesas ou de reuniões ritualistas maçônicas para dar um golpe militar ou se colocar à frente de uma nação revoltosa; de fato, seguiam o padrão de Byron” (idem).

Ainda de acordo com o historiador, a seguinte voz do *Manifesto Comunista*, contra o “mundo burguês”, “fala também por todos os românticos”:

Ele impiedosamente quebrou os fortes laços feudais que uniam o homem a seus “superiores naturais”, e não deixou nenhum outro vínculo entre os homens a não ser o puro interesse pessoal e o insensível “pagamento em espécie”. Ele afogou os mais divinos êxtases de fervor religioso, de entusiasmo nobre, de sentimentalismo filisteu, na congelada água do cálculo egoísta. Transformou o valor pessoal em valor de troca, e em lugar das inumeráveis e inquebrantáveis liberdades ergueu uma simples e inescrupulosa liberdade – a liberdade do Comércio. (Hobsbawm, 1981, p. 286).

Hobsbawm cita Chopin, Liszt, Verdi, Mickiewicz, Manzoni, Uhland, Heine (esse amigo íntimo de Marx), entre os vários “artistas (que) se tornaram figuras políticas e não só em países com angústias de libertação nacional” (p. 291).

De um modo surpreendente, o espírito revolucionário de Byron causa tanta estranheza ao homem moderno porque se assemelha demasiado ao revolucionário de hoje, que em grande parte age de modo idêntico ao capitalista, burguês ou neoliberal em relação às próprias finanças e relações comerciais, embora seja socialista ou comunista ideologicamente, e apenas um pouco mais liberal nos costumes, conquanto raramente deixe de aproveitar quaisquer privilégios que apareçam seja lá qual for sua ideologia. Por vezes, no Brasil, ambos ainda torcem pelo mesmo time de futebol e abraçam-se quando ele é campeão.

Destarte, a estética dos extremos do Romantismo, difícil de assimilar de início, mas relativamente comum na prática, acharia na figura paradoxal de Byron um nicho apropriado para florescer.

Byron, por sua vez, em sua obra-prima, tomaria outra figura bastante contraditória, Don Juan, mais um rebelde aristocrata que usufrui de todos os privilégios de sua classe para exercer seus desejos inescrupulosos, desafiando a moral, os costumes, a crença e até a divindade, enfim, Byron tomaria o mito de Don Juan para redimi-lo, tornando-o mais humano, graças justamente a seus erros e contradições.

Portanto, além da imensidão de heróis fabricados com a Revolução Francesa, a época de Byron tinha seus “heróis míticos”, nas palavras de Hobsbawm, “como Satã, Shakespeare, o judeu errante e outros pecadores que se colocavam mais além dos limites comuns da vida” (p. 281).

Ademais, havia também alguma transgressão à religiosidade em se idolatrar o dinheiro, “o elemento demoníaco na acumulação capitalista, a busca ininterrupta e ilimitada de *mais*, além dos cálculos da racionalidade ou do propósito, a necessidade ou os extremos do luxo, tudo isso os encantava” (idem). Os luxos e extravagâncias de Byron foram o motivo mesmo de sua perdição econômica com os empréstimos dos judeus, obrigando-o a vender a mansão de seus antepassados.

Sendo assim, duas obras-primas do período tratam especificamente do mesmo tema, o desejo e a cobiça de *mais*, “alguns de seus heróis mais característicos, Fausto e Don Juan, compartilhavam essa insaciável ganância (...)” (Hobsbawm, p. 281). Como será visto adiante, sexo é também poder, e as conquistas são igualmente colecionáveis como posses e títulos, e quando Juan é comprado como escravo sexual e recusa amar a sultana, busca-se mostrar indiretamente que algumas coisas não se encontram à venda, ou assim o autor quis fazer crer.

Utilizando o mito de Don Juan, lidando com questões como acúmulo e ganância, Byron busca redimir o herói, como dito, ao começar sua narrativa do início, narrando uma infância comum, com uma educação reprimida sobre alguns temas, em alguns pontos semelhante a do próprio autor, e depois uma série de aventuras durante as quais vai aos poucos perdendo sua inocência, sendo lançado à maioria delas contra sua vontade pelas vicissitudes – ou ironia – dos fados.

Juan quase nunca age para impedir tais fatalidades, quando faz qualquer coisa, apenas piora a situação. Desse modo, algo óbvio, ele não poderia seduzir ninguém *ativamente*, mas seduz *passivamente* muitas das mulheres com quem trava contato ou, em outras palavras, atraía-as, sendo de certa forma seduzido por elas.

Com essa atitude, em um épico inacabado justamente quando começaria a perdição de Juan, a qual talvez culminasse em casamento, dá-se a remissão do mito do

sedutor maligno, passa-se a ver Don Juan como um jovem atraente pronto para ser seduzido. Essa subversão no mito que Byron opera desagradou principalmente as mulheres, as quais dedicaram-lhe severas críticas sobre o ponto. O poeta, por sua vez, chamava hipocrisia delas negarem que tinham papel ativo no jogo da sedução.

Seja como for, o Don Juan de Byron é um exemplo de conduta, totalmente distinto da imensa maioria daquilo que era propalado acerca do mito até então.

E se não era do personagem aquela voz irônica, cética e intrépida contra os costumes e crenças, satirizando heróis e reis em seu *Don Juan*, quem seria?

O narrador, mais especificamente, a voz digressiva que o tempo todo irrompe à narrativa para tecer os mais díspares e esdrúxulos comentários.

Portanto, nas próximas linhas, apreciar-se-á como Byron opera ao mesmo tempo por vias dúplices no mito, criticando de forma oblíqua através do narrador o que Don Juan representa em sua essência, e redimindo a interpretação convencional do mito através do personagem, a qual, não obstante, redimiria o consenso geral a respeito de si próprio também tido como um Don Juan, tendo inclusive feito suas listas de conquistas e outras façanhas, como visto anteriormente.

Das muitas formas que o Romantismo tomou para contrapor-se à cobiça e ânsia por lucro, Hobsbawm aponta que “o capitalista e o racionalista eram os inimigos contra quem o rei, o senhor e o camponês tinham que manter uma sagrada união” (p. 289), e de modo indireto, que “de Rousseau, que a sustentava como o ideal do homem social livre, até os socialistas, a sociedade primitiva era uma espécie de modelo para todas as utopias” (idem). Portanto, como fez o Romantismo em geral, e Byron em *Don Juan* particularmente, critica-se o capitalismo pela primeira ótica, e louva-se a segunda, buscando o mesmo efeito do primeiro gesto.

Os anos que se seguiram à morte de Byron foram catastróficos para os trabalhadores, a miséria se alastrava e os ideais libertários juntamente. Os produtos alimentícios recentemente importados das Américas para a Europa, considerados a solução para as frequentes crises de carestia, como a batata, após duas safras malsucedidas acarretaram na morte de parte da população da Irlanda, por exemplo, coisa que Byron já alertava com ironia em *Don Juan*.

A revolução parecia iminente, Byron decerto a pressentira; “em 1831, Victor Hugo escrevera que já ouvia o “ronco sonoro da revolução, ainda profundamente encravado nas entranhas da terra, estendendo por baixo de cada reino da Europa suas

galerias subterrâneas a partir do eixo central da mina, que é Paris”. Em 1847, o barulho se fazia claro e próximo. Em 1848, a explosão eclodiu” (Hobsbawm, p. 332).

Em alguns pontos a sociedade de Byron distingue-se da atual no campo da moralidade. Em sua época, ter vários relacionamentos amorosos, poligamia, homossexualismo, por exemplo, causavam relativamente mais escândalo que hoje em dia. Outros assuntos, incesto, zoofilia etc, permanecem tabus ainda hodiernamente. A relação com o dinheiro também pode ser considerada tabu em algumas culturas ou períodos históricos.

À parte tais questões, algumas das quais serão tratadas nos subcapítulos subsequentes, resta saber, antes de uma breve análise de *Don Juan*, qual projeto – se havia um – o autor pretendia a sua sátira épica.

O maior esboço de intenções disponível elaborado pelo próprio foi explicitado em carta remetida a John Murray, em 16 de fevereiro de 1821, da qual se apresenta a seguir a tradução de um trecho.

Caro Moray,

(...) O 5º (Canto) está longe de ser o último de D.J. que mal está no começo. – Eu tenciono fazê-lo dar uma volta pela Europa – com uma mistura razoável de cerco – batalha – e aventura – e fazê-lo terminar como Anacharsis Cloots – na Revolução Francesa. – Por quantos Cantos isso vai se estender – eu não sei – nem se (mesmo que eu viva) será completado – mas essa era minha ideia. – Tenciono fazê-lo *cavalier servente* na Itália e uma causa de divórcio na Inglaterra – e uma figura sentimental de Werther na Alemanha – só para mostrar os diferentes ridículos da sociedade em cada um desses países – e mostrá-lo gradualmente *gatè* e *blasè* conforme envelheça – o que é natural. – Mas ainda não tenho totalmente decidido se o farei terminar no inferno – ou num casamento infeliz, – não sabendo qual seria mais cruel. – A tradição espanhola diz inferno – mas é provavelmente apenas uma alegoria de outro estado. – – – – –

Não se pode chamar de um projeto bem desenvolvido, ou que pretende abolir o acaso. Porém a essa altura ele já havia contado toda a infância de Juan, e o detalhamento do naufrágio, mais o amor por Haidée, a venda de Juan como escravo para a sultana, algo até então raramente tratado nas versões do mito que lhe antecederam, a infância cerceada e inocente do mito. Apesar disso, Juan foi apenas vítima das contingências inesperadas da sorte, o autor estava tomando aí as mais diversas liberdades em seu tratamento do mito, reinterpretando-o a seu modo, e quem de fato interferia na narrativa praticamente roubando a cena do protagonista seria a voz digressiva.

Vejam-se dessa forma alguns exemplos das várias estratégias de sátira e ironia que a voz digressiva, ou o narrador onisciente intruso, insere na narrativa como crítica à prática capitalista, comercial, focada no lucro, vantagista e até idólatra do dinheiro, da burguesia que se fortalecia – e desafiava a importância da própria nobreza, cujos membros às vezes eram nobres empobrecidos ou falidos – naqueles tempos pós-Revoluções Industrial e Francesa, movimentos em grande medida burgueses, durante os quais o autor compunha sua obra.

Nos primeiros versos da Dedicatória a Southey aparecem criticados os *lake poets* que em sua juventude apoiaram Napoleão, e então se tornaram conservadores, particularmente Southey, que recebia sua pensão de *Poet Laureate*: “Conquanto um Tory tu tenhas virado, / obrar destarte é hoje mui constante” (I). E a crítica prossegue com o narrador afirmando que “não imito esta ideia ordinária, / nem por esmola meu amor-próprio prosterno” (VI). Em seguida passa a criticar Castlereagh, que em “mercancias vis, sarrafaçador (...) / forma escravizadores, grade emenda, / Deus e o homem têm repulsa da sua renda” (XIV).

Qual o motivo alegado para a opção pelo mito de Don Juan como personagem principal em seu épico satírico? Basicamente, os jornais produziram diversos heróis todo dia, dentre eles incluindo alguns mercenários, até posteriormente se descobrir a hipocrisia, e que o heroísmo não era verdadeiro, e por isso Byron preferiu “o velho amigo Don Juan” (I, I).

Nas digressões que o narrador envolve-se ainda no Canto I tratando da idade de Don Alfonso, afirma que aos cinquenta anos amor puro é raro, porém de todo modo “(...) é cinquenta luíses bom pra / se obter boa quantidade numa compra” (CVIII), explicitando como alguma quantia em dinheiro pode comprar até amor – o oposto do pensamento idealizado romântico ao qual o amor é algo sagrado. Pouco adiante, manifesta-se como por vezes se deseja a morte de alguém mais velho, esperando-se ficar com a herança (CXXV). Assim, no primeiro Canto, amor e morte, temas românticos por excelência, subordinam-se à angústia capitalista, ao dinheiro.

Em seguida, o narrador, em novas digressões, nota como as diversas descobertas feitas à época “gênio franco e bolso vazio apontam” (CXXIX), isto é, o grande desenvolvimento visto nas ciências e invenções, a maior parte efetuada para o aperfeiçoamento dos meios de produção e comunicação, como de máquinas de tear, transporte a vapor, telégrafo etc, buscava por vias ingratas (como ainda hoje) meios de financiamentos para suas pesquisas.

Adiante, quando os versos dão voz às invectivas de Júlia a Alfonso, ela, irada, expressa uma opinião com franqueza excessiva dizendo que a ação do advogado era a “menos desculpável, / dinheiro sujo, é óbvio o seu porquê, / em nada lhe interessa eu ou você” (CLI).

Na estrofe CCXXI, encerrando o Canto I, o narrador dirige-se ao leitor, mas, mais ainda, ao “bom comprador”, desmistificando mesmo a aura romântica da poesia, expondo que seu interlocutor principal, aquele a quem escreve, é de fato o comprador de seu livro.

Na cena do naufrágio do Canto II, quando vão deixar a nau que afundava para saltar aos botes, Juan “enfiou seu dinheiro onde pôde em / si mesmo e em Pedrillo, que o deixou agir / como bem entendesse”. Byron demarca sutil e capciosamente, de passagem, que não importa o que aconteça, perdem-se até amigos e cachorro, mas se salva o dinheiro.

Quando Juan, o único a salvar-se do naufrágio, é encontrado por Haidée e sua criada desfalecido na praia, e elas lhe oferecem um café da manhã, o narrador faz questão de ressaltar que foi “por amor, por *money* não” (II, CXLV), de igual modo julga necessário dizer que a ilha onde Haidée era princesa, embora não fosse grande, era a “mais rica” (CLIV).

Durante a descrição do luxuoso banquete do casal Juan e Haidée, há uma paródia de poeta, ironizando novamente Southey, que entoa um hino pela independência da Grécia. Além desse hino, que é sincero, há outros, entretanto, que o poeta entoa hipocritamente apenas para agradar, por vezes mesmo “mente com tal fervorosa intenção, / claro que havia uma laureada pensão” (III, LXXX).

Porém o pai de Haidée retorna inesperadamente e separa ambos à força: Juan é vendido como escravo e Haidée enlouquece e morre grávida. Agora Juan, na condição de escravo, levanta diversas conjecturas acerca do capitalismo que se desenvolvia graças ao uso de mão de obra escrava. Embora a situação seja lamentável, não é o horror da escravidão necessariamente que impulsiona as potências a pressionarem o sistema colonial escravocrata naqueles tempos em que Byron escrevia a obra, e sim a concorrência injusta nos meios de produção e os empecilhos que a escravidão gerava na incrementação de um mercado consumidor pra vazão de seus produtos industrializados.

E Juan, “ainda que pálido, era lindo mor. / E aí – eles calcularam seu valor” (V, IX). Chega-se mesmo em determinado momento a se orar aos céus para “que alguém queira comprar-nos” (XXIV).

Como o escravo a quem vai arrematar.
É mui bom comprar nossos semelhantes,
E estão todos à venda, se se olhar
Paixões e habilidades. Por semblantes
Compram-se uns, já uns por líder militar,
Cargos, vai de idade e índole, bastantes
Por grana viva; mas todos têm preço,
De coroas a seis pence, o vício a ver-se. (XXVII).

Se o apetite foi bom, quem há que entenda?
Ou, se foi, também foi sua digestão?
Creio que à refeição ideia estranha surpreenda,
E a consciência faz curiosa questão
Sobre se é direito divino a venda
De carne e sangue. Janta com opressão
De alguém acho quiçá a mais sombria hora
Que está nas tristes vinte e quatro afora. (XXX).

Então Juan, forçado a vestir-se de mulher, adentra o harém e descobre que vai servir como escravo aos desejos sexuais da sultana. Isso soaria como uma dádiva ao Don Juan do mito de Molina a Mozart, ainda mais residindo no harém. No entanto, o Don Juan de Byron é ainda inocente, possui orgulho e crê que o amor é algo divino, por isso não consegue esquecer Haidée. Alguns heróis, incluindo-se poetas, podem não ter preço, ao contrário do que o narrador dissera pouco antes, mas pagarão com a própria vida por isso. Caberia aos Românticos pôr a vida à prova de modo sistemático, como outrora fizera, por exemplo, Giordano Bruno por suas crenças heréticas à época, mas vistas hoje como precursoras de uma perspectiva quântica (como em sua *Arte da Magia*, por exemplo). Nas últimas estrofes de *Don Juan* tais questões serão retomadas.

A respeito da recusa do personagem, o narrador reconhece que se o corpo está em uma prisão, “(...) nossa / alma ao menos é livre, e é em vão / fazer que contra ela a carne se entregue; / o espírito no fim seu curso segue” (CX).

Na sequência, conhece-se um pouco mais do harém, isto é, centenas e até milhares de odaliscas, escravas sexuais do sultão.

É importante ter em mente que em um épico satírico há duas formas básicas de se criticar: o modo direto, quando o narrador vitupera o objeto de fato; e o modo indireto, o qual, por meio da ironia, leva-se a diminuir, ou descrever como natural algo que se quer satirizar, isto é, busca-se dar a entender exatamente o oposto do que se diz.

No Canto VII passa-se a narrar o cerco de Ismail, durante o qual os russos bombardearão a fortaleza otomana, onde se mantinha o harém. O narrador então expõe

os soldados mercenários que vendiam seus serviços para lutar contra outras nações, interessados na pilhagem e em vanglórias e promessas de heroísmo.

E após o “prestidigitador John Bull” pôr Londres na “imensa iluminação”, referindo-se à iluminação a gás que se desenvolvia à época para manter as empresas trabalhando também durante a noite, e deparar-se com a Fome “em magro e ósseo crescimento / fixa o olho em sua cara, e ele nem pondera, / só afirma que Ceres fome gera”, a típica retórica improdutiva dos governantes que não rompem por estratégia o ciclo de carestia, embora gastem fortunas com iluminação pública e coisas supérfluas (VII, XLV).

No Canto VIII, uma das estrofes mais interessantes ao estudo manifesta a visão de Byron a respeito do povo oprimido, esse que ainda não possuía ideologia de classe, como aponta Hobsbawm, e que só viria a tê-la uma década depois dos seguintes versos, contados por um curioso “passarinho” revolucionário, talvez avô de Proudhon.

Tanto faz. “Deus salve o rei” e os reis!
Porque senão, não creio que o homem fará.
Um passarinho me disse, eu achei,
Que o povo aos poucos mais forte será.
(...) e então só
Aí a turba enjoará de imitar Jó. (VIII, L).

Nas estrofes que iniciam o Canto IX, nas quais Byron vitupera o duque de Wellington, uma das críticas é à “fazenda sabina” de um milhão que o duque adquirira, mas principalmente que “grandes homens riem das grandes recompensas” (VIII). Isso apenas leva a melhor compreensão sobre a licantropia, situação em que “sem transformação / homem vira lobo sempre que há ocasião” (XX).

Após o sucesso como soldado mercenário na guerra e uma temporada na Rússia sendo o preferido da czarina Catarina, Juan é enviado para a Inglaterra por conta de um resfriado e, chegando em Londres, faz-se alusão ao mito de Don Juan original ao constatar ali a “sala de visitas do diabo” (X, LXXXI); Juan assusta-se com a quantidade de taxas a pagar e, repentinamente, é surpreendido por um assalto: “maldito seja! a vida ou o *money* seu” (XI, X).

Em seguida, retomando a imagem da iluminação, o narrador afirma revolucionariamente, aludindo aos enforcamentos em massa dos nobres durante a Revolução Francesa, que “os nobres pendurados em fileiras / nas ruas a humanidade iluminaria, / como das mansões do país fazer fogueiras” (XXVII). Com ironia

acrescenta que se Diógenes não encontrasse em Londres seu “homem bom”, não seria por falta de lanterna. Na estrofe XXXVIII ironiza sua própria crítica à hipocrisia com “Mentiras, mentirosos, louvados sejam / todos! Quem minha Musa meiga ora taxa / de misantropa?”.

Outra prática que o autor via como mercenária no país onde nasceu, porém encontrável em diversos outros, é o casamento arranjado, tipo brando de prostituição, a qual aparece mencionada também no Canto X, nada mais que a venda do próprio corpo e da privacidade para um desconhecido por determinado tempo. O autor não critica diretamente essa prática, apenas a constata, porém obviamente o termo geral “prostituta” por vezes se acha como expressão ofensiva na obra. No fim do canto há um lamento pelos “santos mártires cinco por cento” e “cadê, oh cadê demos os rendimentos?” (XI, LXXVII). Conclui afirmando que “posso ficar só, no / mais, não troco minha livre ideia por trono” (XC).

O Canto XII inicia com uma ode à avareza, que pode passar por irônica, porém o próprio autor ciente, como visto, de sua condição contraditória, tornara-se vendedor de suas obras cada vez mais caras e economizava ao máximo seu capital enquanto escrevia esse Canto e os seguintes, acumulando verba a uma causa maior, a libertação da Grécia.

E dinheiro, a mais pura imaginação,
Reluz só á aurora de sua criação. (II).

Alguns dos versos mais eufônicos de toda a obra, alguns dos quais a rima em mosaico original estendem demasiadamente a métrica, encontram-se na estrofe em que Byron engrandece com alguma ironia os maiores banqueiros de seu tempo, tendo a consciência de que são eles quem definem até que ponto devem alcançar as liberdades, e estabelecem ou desmoronam monarquias a seu bel-prazer:

Quem segura a balança do mundo? pois,
Quem reina em congresso, monarquista ou liberal?
Quem anima patriotas *descamisados* espanhóis,
E faz jornais da velha Europa “chiar e palrar”? qual
Mantém o mundo, velho, novo, os dois,
Na dor ou prazer? E faz político falaz total?
A sombra de Bonaparte nobre e ousada?
Rothschild judeu e Baring cristão o camarada. (V)

Esses, e o verdadeiramente liberal Lafitte são
Verdadeiros senhores da Europa. Cada empréstimo

Não é mero golpe de especulação,
Mas firma nação ou trono apreste-o.
República envolveu seu quinhão:
Sabe-se quem os fundos da Colômbia investe-os
Na Bolsa, e o chão de prata teu,
Peru, é descontado por judeu. (VI).

O narrador chega ao ponto de afirmar que o avarento “é teu único poeta” (VIII).

E é na estrofe LIV do Canto XII que afirma que “agora iniciarei meu poema” e, referindo à quantidade de Cantos, que “com o apoio de Apolo, se / meu Pégaso não for tropeçando, / creio ir por mais cem num trote brando” (LV).

Encerrando o Canto, discorre-se, em uma espécie de balanço, o que foi prometido e o que foi narrado, e conclui-se com as expectativas de um próximo Canto, seu “melhor canto”, que devera tratar de economia rimada e metrificada, escancarando seu procedimento irônico a respeito dos temas de popularidade de seu tempo:

E se meu trovão nem sempre chocalha,
Lembre, leitor, que você teve atrás
A pior tempestade e a melhor batalha
Que elemento ou carnificina traz,
Além do mais sublime – o céu me valha.
Nem agiota esperaria mais,
Mas meu melhor canto, salvo um astronômico, há-
-de falar de política econômica. (LXXXVIII).

Não obstante, o narrador não possui muito de romantismo quando constata de modo pessimista que suas críticas e sátiras não alteram nada, e ele apenas está lutando contra moinhos de vento achando serem gigantes imaginários:

Meu amor ou ódio não é excessivo, e
Nem sempre foi assim. Se às vezes a rir-me
De escárnio, é que ficar sem não me é possível
E de vez em quando faz com que rime.
A emendar erros dos homens bem disponível
Estaria e antes reprimir que punir crimes,
Se Cervantes no conto verdadeiro onde passa
Quixote não mostrasse que esforços fracassam. (XIII, VIII).

As críticas ao poder, entretanto, proliferam-se, “E Juan, como verdadeiro andaluz, / monta cavalo igual déspotas os russos” (XXIII); enquanto compunha esses versos inconformistas, reitera-se, o autor estava preparando-se para desafiar o jugo turco por séculos vigente sobre os gregos.

Na metade do Canto XIII inicia-se a descrição da abadia Norman, onde Juan terá sua última aventura, e trata-se de uma lembrança à abadia de Newstead, herdade dos antepassados que Byron viu-se obrigado a vender para quitar seus enormes gastos oriundos de hábitos extravagantes, como dito. Em alguns momentos a descrição da abadia fraterna soa como uma ode à nobreza, contraposta à avareza, à burguesia, e também aos seus ideais libertários.

A contradição encontra-se presente também na vida de Menipo, filósofo cínico, cujas obras deram origem à sátira menipeia, gênero no qual se inclui *Don Juan*, e será tratado adiante nesse mesmo capítulo. Menipo vangloriava-se de não precisar de bens em sua filosofia, porém quando perdeu suas posses, reza a lenda, suicidou-se.

Em seguida, o narrador passa a ironizar, claro, a nobreza inglesa, narrando seus banquetes faustuosos com a mesma minúcia com que o Homero descreve as naus atracando nas plagas troianas. Pouco após o narrador reconhece, de modo antirromântico, como na maioria das vezes o exterior importa mais que a essência, “mas boa aparência enfim dá mais / impressão que o melhor dos livros faz” (XV, LXXXIV).

O Canto XVI narra o caso do fantasma, o qual depois será descoberto a Fitz-Fulke disfarçada para seduzir Juan, em uma espécie de sedutora, a face feminina do mito de Don Juan. Nessa última aventura, Juan foi o convidado para jantar, e acabou sendo inesperadamente seduzido pelo disfarce do fantasma. Em determinado momento, o fantasma fica “parado feito pedra”, em alusão à versão original do mito.

O Canto XVII ficou inacabado. Das catorze estrofes que foram feitas, fala-se sobre orfandade, e também sobre como os sábios são tratados como tolos pela “escória”, embora ciente de seu firme renome na posteridade: “Pitágoras, Locke, Sócrates – volumes / se encheriam, tão à toa como outrora, / com os maus-tratos que dão aos grandes lumes, / sempre tidos por tolos pela escória.” (IX).

Longe do intuito de esgotar o assunto, explicita-se somente a quantidade de inúmeras outras relações a esse mesmo respeito no *Don Juan* de Byron. Mostrou-se aqui apenas um sucinto compêndio com alguns dos principais contornos. Há muita pesquisa ainda a ser feita nessa área, e a tradução disponível na presente tese busca facilitar o acesso à obra ao estudioso lusófono interessado no assunto.

* * *

Ademais, além das possíveis pesquisas supracitadas, apontar-se-ão doravante de forma breve algumas outras análises carentes de estudo aprofundado acerca do tratamento do mito de Don Juan que Byron confere à sua obra.

Byron, como fizera Mozart anteriormente, subverte o mito ao apresentar o próprio “Don Juan” no título de sua obra, ao contrário do “burlador de Sevilha”, como era conhecido na versão original, o pecador acompanhado de seu “convidado de pedra”, na imagem materializada do peso na consciência renegado que o arrastará ao inferno.

Também por meio dessas circunstâncias, a imagem simplória de um sedutor vil que encontra sua punição no final da obra passa, ao longo dos séculos, a símbolo do individualismo moderno. E como Byron atestara em carta a Murray sobre o projeto de sua sátira épica, a estátua de pedra torna-se de fato só “uma alegoria para outro estado”.

Destarte, conforme se busca humanizar o mito, dando-lhe uma infância regrada, e pondo-lhe em peripécias independentes em geral de sua vontade, o autor opera com a famosa teoria do “bom selvagem” rousseauiana, de que o homem nasce bom e a sociedade o corrompe. Tomando então o mito de Don Juan para corroborar sua tese, o autor constrói inúmeros argumentos a favor de seu ponto de vista.

Dentre outros fatores expostos ao longo da obra, destacam-se três, por se assemelharem com o que posteriormente viria a ser conhecido como o determinismo naturalista de Hippolyte Taine.

No início da obra, o narrador explicita que tanto o pai de Juan, Don José, tinha duas donzelas, ou seja, possuía a propensão ao adultério e ao jogo da sedução, quanto sua mãe, Donna Inez, tivera um caso com o marido de Júlia, Don Alfonso, caso conhecido por todos, incluindo Júlia. Está aí o que se poderia chamar atualmente algo como herança genética, embora nos tempos positivistas o termo fosse “influência de raça”.

Outro fator, o momento histórico, como foi visto, alargava espaço para o cultivo do individualismo e do acúmulo de conquistas, implicando no pleno desenvolvimento do capitalismo, do qual o mito de Don Juan pode ser visto como símbolo. No épico de Byron, a infância de Juan foi opressora por parte de sua mãe, seus estudos eram disciplinados e apenas sobre determinados assuntos, vetando-lhe ciência natural, porém os estudos dos clássicos com seus deuses causaram problemas. Com isso o autor insinua, de modo determinista, que um jovem com tal educação rigorosa em países católicos como a Espanha se tornará um sedutor maligno; porém essas conjecturas

inferem os leitores, posto não se saber exatamente na obra incompleta de Byron o que se tornaria seu Don Juan quando envelhecesse mais uns anos.

O último fator, a influência do meio. Por diversos momentos em sua obra, Byron insinua como os países gélidos do norte possuem uma moral mais arraigada, enquanto o sol quente seja fundamental para os amantes mais *calientes* da península ibérica, Itália ou Grécia, por exemplo. “É tudo culpa desse sol canalha” (I, LXIII), “o nosso galanteio, aos céus pecado, / é bem mais comum num clima abafado” (idem). E no dia em que acontece o adultério de Juan com Júlia, era verão, a arremata – “o sol sempre é o motivo principal” (I, CII).

Outra interessante leitura possível seria da representação da situação da mulher ao longo dos séculos através do mito de Don Juan, ao qual se pode chamar de “criação literária coletiva”.

No mito original, desde o século XIII até o XVIII, na maioria das vezes as mulheres burladas pelo sedutor caíam em desgraça, isto é, perdiam seu status na sociedade, ninguém se casaria com elas e teriam de finir seus dias em um convento, expiando seus pecados, como Donna Júlia.

Na versão de Byron, Juan vai deparando-se com mulheres cada vez mais fortes, em situações privilegiadas, como a sultana, a czarina Catarina, depois lady Adelina, Aurora Raby e a duquesa Fitz-Fulke. Para essas mulheres “empoderadas”, não apenas não se aplica essas questões de perdição, como muitas vezes elas mesmas escolhem seus inúmeros preferidos, como Catarina, ou praticam adultério por diversão, como a duquesa. Perante tais mulheres, Juan não passa de um objeto cobiçado, elas tomam parte ativa no jogo da sedução, repete-se. Don Juan transforma-se na fantasia de sedução das mulheres, como Caroline Lamb vestida de Don Juan cercada por uma legião de diabinhos no baile de máscaras em Londres.

Portanto, de um modo intrínseco e simultâneo, a figura de Don Juan passa de vil sedutor a seduzido bonzinho, o amante perfeito para as mulheres, como se observa na versão do mito tratada no filme *Don Juan de Marco*, de 1994, com o protagonista interpretado por Johnny Depp, e Marlon Brando no papel de psiquiatra de Don Juan; e as mulheres vão se “empoderando”, isto é, conquistando direitos e igualdade, principalmente a partir dos últimos dois séculos. Por isso, crê-se que o Romantismo e a releitura de Byron são momentos-chave nessa guinada do mito.

Finalmente, um estudo ainda a ser feito é a respeito das inserções byronianas na versão original do mito. O episódio do naufrágio, embora não muito detalhado, já

existia, o de Haidée e do harém praticamente não. Os acréscimos históricos do cerco de Ismail, depois da temporada russa com a czarina e os périclos em companhia da nobreza da Inglaterra, que ocorriam no período imediatamente anterior à Revolução Francesa, foram inseridos pelo poeta, bem como as cenas de canibalismo, escravidão sexual, o massacre de guerra e a missão diplomática “secreta”.

Expressões como “iniciar do início” também ocorriam em versões anteriores a de Byron. No entanto, como visto anteriormente, vários acréscimos e alterações foram feitas, também a nível frasal.

Assim, se perguntam ao Don Juan de Molière, como Leporello, em que acredita, ele responde “acredito que dois e dois são quatro e que quatro e quatro são oito”.

Byron ironiza bastante a aritmética em seu *Don Juan*, o que inclui alguma farpa à sua ex-esposa. Então, aproveitando o mote do mito, estende também sua sátira à economia capitalista, como nos versos a seguir, encerrando este estudo:

Poetas da aritmética são os
Que, sem provar que a soma de dois dois fez
Cinco, e poderiam, na humildade, pois,
Abertamente expõem que quatro é três,
Se o que ganham e pagam se supôs.
O Fundo afunda em mar sem fundo, liquidez
Da mais iliquidável, que bem bebe
Sua dívida sugando o que recebe. (XVI, XCIX).

Isto é, a conta não fecha para os pobres poetas, a beleza – também da poesia – não põe mesa, na expressão do vulgo.

3.2. Aspectos formais do épico satírico

A seguir, vejamos alguns aspectos formais de *Don Juan* de Byron pertinentes à elaboração da tradução, também em versos – portanto regida por esquemas formais similares, quase equivalentes, ao do original – constante na presente tese.

3.2.1. Sátira épica (*mock epic*)

Os épicos da tradição possuem geralmente um número predefinido de Cantos, e esses por vezes são divididos em quantidades aproximadas de estrofes e até de versos.

Assim são, em certa medida, *A Ilíada*, *A Odisseia*, *A Eneida*, *A Divina Comédia*, *a Jerusalem Libertada*, *Os Lusíadas*, o *Caramuru* etc.

A tradição da sátira de épico, por sua vez, pode ser tão antiga quanto a do épico, porém não possuiu o mesmo registro historiográfico e crítico que este, sem contar que a maioria das obras se perderam, embora algumas tenham restado, dentre elas a mais famosa, *Batrachomyomachia*, de autoria tão incerta quanto a ser imputada de Homero a Luciano, esse que será melhor estudado dentro em pouco, quando se tratar do gênero da sátira-menipeia, também conhecida como “tradição luciânica”.

Da sátira de épico, que floresceu na tradição italiana das novelas de cavalaria, presente em momentos do *Orlando Furioso* de Ariosto, e no *Morgante* de Pulci, do qual Byron traduziu o primeiro Canto, desenvolveu-se, durante o século XVII, o esquema do *poema eroicomico* (em português “heroico-cômico”, em inglês “mock epic”) agora uma sátira épica.

Essa tradição alcançou a Inglaterra, tendo como expoente o poema *Hudibras* (1662 – 1674), de Samuel Butler, que influenciaria diretamente o tipo de verso e rima (com o excessivo artifício formal como fonte de humor), em toda a literatura cômica subsequente, incluindo poemas de Swift.

Sátiras épicas seriam efetuadas também por Dryden e Pope, deste distinguindo-se *The Rape of Lock* (*O rapto da madeixa*), e também por Fielding, escritores que inspiraram e aparecem citados na obra de Byron.

Em determinado ponto do *Don Juan* o narrador afirma que “um ar muito mais sério vou tomar / nessa sátira épica” (“epic satire”) (XIV, XCIX).

Dessa forma, a sátira épica se distingue por zombar da forma épica e da elocução e valores elevados do épico, utilizando para isso, ironicamente, a própria forma deste.

3.2.2. Oitava-rima

“Cantando espalharey por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho & arte”.
Os Lusíadas (I, II).

Ouve-se muitas vezes que a língua portuguesa foi forjada por Camões.

Se se analisarem, de fato, a sintaxe, a escolha lexical e as formações em sua obra, destaca-se certa distinção de suas estruturas linguísticas comparadas com aquelas de seus contemporâneos e muito mais se comparadas com as dos imediatos antecessores trovadores.

Destarte, a obra que deu categoria de língua culta ao português, o épico *Os Lusíadas* de Camões, foi composta na mesma forma estrófica que o *Don Juan* de Byron seria composto posteriormente.

A oitava, do italiano *ottava rima*, pode ter surgido com Boccaccio, mas foi Tasso que inspirou Camões em seu épico, como Pulci e Ariosto inspiraram Byron em sua sátira épica, embora esse conhecesse também a obra de Camões.

A estrofe se constitui de oito versos heroicos, decassílabos, em inglês pentâmetros iâmbicos, divididos no esquema de rimas ABABABCC. Por exemplo:

O recado que trazem he de amigos:
Mas debaxo o veneno vem cuberto,
Que os penfamentos erão de inimigos,
Segundo foy o engano descuberto.
O grandes & grauífimo perigos,
O caminho de vida nunca certo:
Que aonde a gente poem sua esperança,
Tenha a vida tam pouca segurança.

No mar tanta tormenta, & tanto dano,
Tantas vezes a morte apercebida,
Na terra, tanta guerra, tanto engano,
Tanta necefsidade auorrecida:
Onde pode acolherfe hum fraco humano,
Onde terà segura a curta vida?
Que não fe arme, & fe indigne o Ceo fereno.
Contra hum bicho da terra tam pequeno. (I, CV, CVI).

Considerada “a epopeia portuguesa”, o épico *Os Lusíadas* possui 1.102 oitavas.

Don Juan de Byron, a sátira épica traduzida na íntegra na mesma forma estrófica na presente tese, pela primeira vez em língua portuguesa, reitera-se, conta com quase o dobro de oitavas, aproximadamente 2.017 estrofes.

Gonçalves Dias também compôs oitavas ao descrever sua “Tempestade”:

Da nuvem densa, que no espaço ondeia,
Rasga-se o negro bojo carregado,
E enquanto a luz do raio o sol roxeia,
Onde parece à terra estar colado,
Da chuva, que os sentidos nos enleia,
O forte peso em turbilhão mudado,
Das ruínas completa o grande estrago,
Parecendo mudar a terra em lago.

Castro Alves usou-as do mesmo modo expressando-se contra a escravidão, em seu poema “Navio negreiro”:

Existe um povo que a bandeira empresta
P’ra cobrir tanta infâmia e cobardia!...
E deixa-a transformar-se nessa festa
Em manto impuro de bacante fria!...
Meu Deus! meu Deus! mas que bandeira é esta,
Que impudente na gávea tripudia?
Silêncio. Musa... chora, e chora tanto
Que o pavilhão se lave no teu pranto! ...

Auriverde pendão de minha terra,
Que a brisa do Brasil beija e balança,
Estandarte que a luz do sol encerra
E as promessas divinas da esperança...
Tu que, da liberdade após a guerra,
Foste hasteado dos heróis na lança
Antes te houvessem roto na batalha,
Que servires a um povo de mortalha!...

Machado de Assis igualmente se utilizou da forma para sua versão do mito de Don Juan no poema “Pálida Elvira”, de *Falenas*, que será revisto no próximo capítulo:

Fosse eu moça e bonita... Neste lance
Se o meu leitor é já homem sisudo,
Fecha tranqüilamente o meu romance,
Que não serve a recreio nem a estudo;
Não entendendo a força nem o alcance
De semelhante amor, condena tudo;
Abre um volume sério, farto e enorme,
Algumas folhas lê, boceja... e dorme. (XI).

Não obstante a forma estrófica ser bastante usual em língua portuguesa desde o século XVII, e representante da elocução elevada épica, resquícios da qual podem ser

observados nos versos românticos de Gonçalves Dias e Castro Alves, em inglês a forma não gozava a mesma fama, tendo sido usada apenas esporadicamente, recebendo devido destaque somente no poema heroico-cômico em cinco Cantos, *Whistlecraft* (1817), de John Hookham Frere (1769 – 1846), cujo interesse basicamente se limita a ter sido inspirador da forma de *Don Juan* – façanha de relevo.

Byron, após ler o poema de Frere, compôs *Beppo* em seguida. A influência não se nota apenas na forma estrófica, porém comparece também no uso das rimas hudibrásticas, que afetam o uso do pentâmetro, estendendo-o, por vezes, e estimulando o uso de enjambements, o que possibilita ainda um coloquialismo e uso da ordem direta cuja semelhança com o tom conversacional e prosaico fora visto até então raramente na poesia posterior ao classicismo.

Veja-se um exemplo da oitava-rima de Frere:

I've a proposal here from Mr. Murray,
He offers handsomely — the money down;
My dear, you might recover from your flurry
In a nice airy lodging out of town,
At Croyden, Epsom, anywhere in Surrey;
If every stanza brings us in a crown,
I think that I might venture to bespeak
A bedroom and front parlour for next week. (*Whistlecraft*, III, i).

Notam-se os procedimentos formais como estratégia humorística, utilizando-se, por exemplo, o nome do editor John Murray para efeitos de rima inesperada. Entretanto, embora fazendo relação com o poema enquanto objeto comercial, *Whistlecraft* é contido e politicamente correto, o inverso de *Don Juan* nesse aspecto.

The Russian batteries were incomplete,
Because they were constructed in a hurry;
Thus the same cause which makes a verse want feet,
And throws a cloud o'er Longman and John Murray,
When the sale of new books is not so fleet
As they who print them think is necessary,
May likewise put off for a time what story
Sometimes calls 'murder,' and at others 'glory.' (*DJ*, VII, XXVI).

Para algumas informações adicionais acerca das relações entre a oitava-rima de Frere e de Byron, remete-se a quem possa interessar ao capítulo da tese de Schramm específico sobre o assunto (Schramm, 2016, p. 213 – 226).

3.2.2.1. O pentâmetro iâmbico

Um dos metros mais utilizados na poesia de língua inglesa é o pentâmetro iâmbico, equivalente nas línguas neolatinas ao decassílabo.

Chama-se “pentâmetro” porque o metro possui cinco pés, cada um com dois tempos. “Iâmbico” é o ritmo de uma breve e uma longa nas línguas cujo sistema métrico trabalha com a duração ou a extensão das vogais, línguas silábico-acentuais.

Nas línguas neolatinas, como o português, acentuais, o sistema métrico conta pela intensidade da vogal. Então o decassílabo heroico possui uma vogal tônica na 6ª e na 10ª, enquanto o decassílabo sáfico possui na 4ª, 8ª e 10ª, ao menos esquematicamente, posto na prática por vezes esses dois sistemas se assemelharem.

Em tese, a distinção entre extensão e intensidade é relevante, ainda mais como, no latim clássico, por exemplo, o qual não se sabe se era falado ou apenas recitado, a sílaba tônica de uma palavra nem sempre recaía sobre a sílaba longa.

No entanto, na prática atual, na prosódia do presente, a distinção é insignificante, salvo a raros doutos ouvidos treinadíssimos. Ou seja, pode haver um pentâmetro iâmbico que, fugindo do ritmo, soe mais como um heroico, bem como um decassílabo que, intercalando átona e tônica, aproxime-se do iambo.

O metro originalmente épico entre os gregos e romanos era o hexâmetro datílico. O iambo era um metro vulgar, representava no teatro o coloquialismo, o estilo conversacional que se observa em diversos momentos de *Don Juan*. Outra interpretação possível do metro iâmbico é com o próprio caminhar, um passo após o outro sobre o chão que aos mortais cabe, ao contrário do pomposo dátilo destinado a heróis e semideuses.

Porém no medievo, com a instituição das línguas neolatinas como línguas cultas, foi o verso de dez sílabas (ou onze, se contada a última átona, como era a métrica antes da reforma de Castilho) tomado como metro épico, como nos épicos de Dante, Tasso, Camões, e então como sátira de épico em Ariosto e Pulci. O tom torna-se grandiloquente com as inversões sintáticas para rimar, e a ausência de *enjambements* denota certa retidão nas ideias classicamente pontuadas. Esse tom, claro, seria zombado nas sátiras de épico. E o Romantismo levaria a extremos também o experimentalismo com as rimas e *enjambements*, como se verá na sequência.

A respeito desse metro, Agustini afirma em sua dissertação:

A elegia antiga era representada com um pé manco: composta no dístico elegíaco de um hexâmetro com mais um pentâmetro, claramente se constata que do primeiro metro para o segundo está faltando um pé. Hefesto, o deus, por assim dizer, protetor da poesia iâmbica antiga, era manco igualmente: esta poesia iâmbica, de invectiva, de crítica mordaz, que poderia levar o vituperado ao suicídio, elaborada por Arquíloco, Hipônax e, principalmente, Calímaco, era composta, como o próprio nome diz, em pé iâmbico, metro trímetro e outros. Algum tempo depois, não obstante, quebraram o pé final do próprio iambo, nascendo assim um iambo com um pé manco [catalético]: o coliambo. Vale notar, apenas por curiosidade, que Byron, nascido belo como a noite, também nasceu manco como um verso de sátira; ironia do destino, ou sátira do mesmo, não se sabe, nem importa aqui. (2015, p. 57).

De fato, pode se observar a força satírica do iambo em *Don Juan*, ainda mais acrescida aos temas tabus e polêmicos ao gosto do poeta.

Na grande maioria dos quase 16.136 versos da obra-prima de Byron, os pentâmetros são praticamente exatos, e o ritmo tende a seguir o mesmo padrão. Veja-se como exemplo de métrica e ritmo a seguinte oitava:

The Lady watched her lover—and that hour
Of Love's, and Night's, and Ocean's solitude
O'erflowed her soul with their united power;
Amidst the barren sand and rocks so rude
She and her wave-worn love had made their bower,
Where nought upon their passion could intrude,
And all the stars that crowded the blue space
Saw nothing happier than her glowing face.

Que foi traduzida da forma a seguir, na qual os três primeiros versos e o sétimo buscam assemelhar-se ao ritmo iâmbico:

Velava a moça o amado; esta hora calma
De amor, de noite e mar em solitude
Preenchia com força unida sua alma
Entre a areia árida e a rocha mui rude
Ninho acharam, ela e o amado gasto-ao-mar,
Onde nada estragasse o amor amiúde,
E todo o espaço azul e toda estrela
Nada viam brilhar mais que a face dela. (II, CXCVIII).

A métrica, entretanto, possui seus caprichos. É comum em *Don Juan* (e em diversos poetas) a elisão de letras para este fim, como “it is” que quase sempre vira “’tis”, ou “had” que fica “’d”, mas por raras vezes o poeta vê-se até mesmo obrigado a colocar palavra apenas para cumprir a métrica (*metrical padding*), como o caso do segundo “the” no seguinte verso:

The twelve isles, and the more than I could dream, (V, III).

Porém, há algumas exceções a essa perfeição dos pentâmetros, e mesmo que elas alcancem, imagina-se, algo em torno de 1%, ainda assim totalizam cerca de mais de cem versos, um *corpus* considerável para análise, da qual se podem inferir padrões.

Um padrão nitidamente observável nesse *corpus* de exceções é que o experimentalismo com as rimas hudibrásticas e *split-rhymes*, envolvendo duas ou mais palavras para produzir determinado som, além do efeito obviamente humorístico, afetam diretamente em alguns casos o ritmo e a métrica dos pentâmetros iâmbicos.

Destarte, conquanto o subcapítulo subsequente trate do aspecto rímico da sátira épica, os exemplos a seguir de versos com métrica problemática podem servir igualmente para exemplificar alguns procedimentos com a rima.

But – oh ye lords of ladies intellectual!
Inform us truly, have they not henpecked you all? (I, XXII).

So that their plans and prosody prove eligible,
Unless like Wordsworth they prove unintelligible. (I, XC).

His speech was a fine sample, on the whole,
Of rhetoric, which the learned call rigmarole. (I, CLXXIV).

Have spent my life, both interest and principal,
And deem not, what I deemed, my soul invincible. (I, CCXIII).

And in thy stead I've got a deal of judgement,
Though heaven knows how it ever found a lodgement. (I, CCXV).

Despair of all recovery spoils longevity,
And makes men's miseries of alarming brevity. (II, LXIV).

I quite forget this poem's merely quizzical (...)
I ne'er decide what I shall say, and this I call (...) (IX, XLI).

May not think much of London's first appearance –
But ask him what he thinks of it a year hence? (XI, VII).

Desse modo, cabe ao tradutor que intenta aproximar-se do original em suas características formais, buscar meios de transparecer em sua tradução alguma simples e irônica despreocupação *intencional* com a métrica e o ritmo.

3.2.2.2. As rimas: femininas, leoninas, *split-rhymes* ou em mosaico

“(...) gastei enfim nas
paixões meu peito, e minha mente em rimas”.
Byron, *DJ*, I, CCXVII

“Durma! A noite suave e grande
Anda com passos de lâ de
Luar, de penugem de nuvem...
Durma! Em seu corpo alvo e nu vem
Roçar as asas um ar de
Jardins distantes... É tarde. (...).
Durma! E sonhe que eu não sou no
Mundo mais do que silêncio...
Este silêncio que vence o
Meu corpo e brotou do
Seu corpo e que o envolve todo”.
Guilherme de Almeida, “Berceuse das rimas riquíssimas”

Dentre algumas das preocupações do narrador intruso que obstrui frequentemente a narrativa para inserir reflexões próprias, expressar seus furores a desafetos pessoais ou contar alguma anedota, acha-se a obrigação de rimar.

Essa dificuldade expressa de modo metalinguístico, aliada às muitas rimas engenhosas que problematizam tal quesito, passando-se por soluções improvisadas, possui óbvia função humorística.

Logo na terceira estrofe do primeiro Canto, ocorre breve observação sobre o nome dos heróis franceses que serão ignorados em detrimento de Don Juan, “alguns notáveis verdadeiramente, sim, mas / quase nada ajustáveis nestas rimas”. Embora no original rime-se “times” com “rhymes”, na tradução, optou-se por uma rima em mosaico para acrescentar ao humor do conteúdo a paródia formal.

No mesmo Canto, ao informar o leitor sobre como Júlia expressaria seu “cá entre nós”, que seria em francês, “entre nous”, o narrador coloca o latim “inter nos” e justifica que doutro modo “não rimaria” (LXXXIV).

No fim do Canto, em digressão sobre sua mocidade, o narrador explica que “gastei enfim nas / paixões meu peito, e minha mente em rimas” (CCXVII).

Em determinado momento, a voz digressiva vê-se obrigada a usar um pronome escocês, “*whilk*” (mesmo que *which* em inglês), para rimar com “silk” e “milk” e, para justificar essa estranheza, afirma que “(A rima obrigou-me a isso; às vezes, sim, as / realidades imperam menos que as rimas)” (V, LXXVII).

Assim, em alguns momentos, seria notada pelo narrador essa subserviência à forma e, em outros, prazer em trabalhar com suas “ferramentas”. Até com esses recursos poéticos o poeta age como se estivesse em uma relação de amor e ódio.

Apesar disso tudo, “sim, eu fui tido, um tempo considerável estima-/se, o grande Napoleão dos reinos da rima” (XI, LV).

Embora prisão contra a qual Byron mais satirize que se rebele na prática, não deixa de possuir argumentos contra quem critique algumas questões problemáticas, exemplo as rimas que não rimam perfeitamente. Tal aspecto designa-se pertinente, ora posto a tradução tomar igual justificativa a idênticas questões.

Na Dedicatória, Byron força a rima entre “he obey” e “Castlereagh”, fazendo analogia à controversa questão entre John Sylvester, que escreveu os versos satíricos a Ben Jonson, “I, John Sylvester, / lay with your sister”, obtendo por resposta deste o dístico “I, Ben Jonson, / lay with your wife” (“Eu, Ben Jonson, / deitei com tua mulher”), o qual, ao ouvir daquele que não rimava, arrematou francamente: “mas é a verdade”.

Além disso, uma das principais distinções formais de *Don Juan* de Byron com os épicos e sátiras épicas anteriores, à exceção do *Whistlecraft*, claro, encontra-se no uso das rimas hudibrásticas, influenciado, como dito, por Frere.

Foram vistos acima exemplos nos quais esse tipo de rima abusa da extensão métrica, interfere no ritmo do fim de verso e ainda favorece o uso de *enjambements*.

Samuel Butler (1613 – 1680) é o poeta satírico lembrado hoje principalmente por seu poema heroico-cômico *Hudibras* (1662), o qual interessa aqui por conta de seus engenhosos recursos rítmicos.

Em uma estrutura linguística como o inglês, no qual predominam monossílabos e dissílabos, rimas entre palavras paroxítonas são raras. Essas são chamadas de rimas femininas (termo oriundo da poética francesa em que há a marcação de feminino com a vogal *e*), por exemplo, “returning” com “mourning”, “connexion” com “resurrection”, “sententious” com “Hortensius”, “rational” com “national” etc. Porém, por mais raras que sejam tais rimas, desse modo provêm de procedimentos monótonos.

Portanto, em busca de novas sonoridades, buscou-se usar duas ou mais palavras, geralmente monossílabos, para rimar com outras, incluindo polissílabos, produzindo até mesmo efeitos esdrúxulos. Essas qualidades eram vistas com reservas por puristas e cultores do classicismo inglês, por geralmente incorporar latinismos ao léxico, exemplo,

“on the whole” com “rigmarole”, “henpecked you all” com “intellectual”, “patience” com “provocations” etc.

Esse tipo de rima em que uma palavra rima com duas ou mais ficou conhecido em inglês por “split-rhymes”, e em português por “rima em mosaico” ou “leonina”, como a denomina Augusto de Campos (há, porém, quem chame rima leonina de rima interna ou rima no meio do verso). Tal construção, reitera-se, afeta por vezes a extensão do pentâmetro e o ritmo iâmbico. Na obra de Butler, por exemplo, aparecem as rimas “sight wou’d” com “knighthood”, e esse esquema rímico, como dito, foi utilizado por Frere em *Whistlecraft*. A partir daí Byron desvela seu virtuosismo em *Don Juan*.

São esses artifícios que embasbacaram, dentre outros poetas e tradutores, como dito, Augusto de Campos, o qual chegou a afirmar “Nem era Byron frouxo ou concessivo em sua linguagem. Seus versos são fluentes e perfeitos e suas rimas, para nem falar das paronomásias e assonâncias, são riquíssimas. *Split-rhymes* ou rimas leoninas, em que uma palavra rima com várias outras” (Campos, 2009, p. 11).

Mais alguns poucos exemplos da rima hudibrástica de Byron são, logo na primeira estrofe da Dedicatória, “laureate” com “Tory at” com “are ye at”, depois “high-bob” com “dry Bob”, “brook it” com “pocket”, “minute” com “within it”, “jealous” com “tell us”, “heroine” com “merry in”, “Strokonoff” com “Chokenoff” com “poke enough”, “Thetis” com “*uti possidetis*”, “few” com “ormolu”, “changes” com “strange is”, indicando este último exemplo um *enjambement* na sequência.

Como se observa, nesse caso, não é exceção em *Don Juan* tal característica rímica, senão regra. Não há necessariamente relação direta com o conteúdo que induz o autor a utilizar esse recurso de rima em tal ou qual momento. Trata-se de um procedimento sistemático de ironia à forma estrófica tradicionalmente épica, e utilizado sempre que possível quer por arte, engenho ou ambos, ao longo da sátira épica, gerando efeitos humorísticos mais ou menos surpreendentes quando aparece.

Tendo-se em vista tal utilização sistemática, por conseguinte algo aleatória, à mente interessada em traduzir essa importante característica formal do original estará disponível uma pequena facilidade, recurso frequentemente requerido pelos tradutores que utilizaram oitavas na reconstrução de fragmentos da obra-prima byroniana em língua portuguesa, como se verá no próximo capítulo.

A facilidade referida implica relativa liberdade na introdução das rimas hudibrásticas na tradução sempre que possível, não havendo necessidade de usá-las em determinado momento ou mesmo na hora que o autor usa-as no original, posto ser

recorrente e não em momentos específicos. Não se enxerga essa liberdade tradutória como uma forma de subversão ao original, entretanto, mas sim como submissão ao mesmo, à busca de equivalências para suprir momentos nos quais seria praticamente impossível o uso dessa rima sem desconfigurar outros aspectos da obra, tal qual o conteúdo.

Destarte, seguem alguns adiantamentos ilustrativos de rimas em mosaico ou leoninas da tradução integral constante na presente tese, as quais equivalem às rimas hudibrásticas do original: “invejassem – se a” com “sapiência” e “essência”, “sublimidade” com “era de”, “fala” com “mistificá-la”, “a tina” com “latrina”, “delas” com “aprendê-las”, “Coffeehouse” com “matou-se”, “asilo” com “descobri-lo”, “óbvio” com “move o”, “dei-me às” com “teme-as” e “gêmeas”, “êxito” com “Egito”, “civil” com “se viu”, “frenesi” com “dali”, “a par da” com “tarda”, “vemo-lo” com “trêmulos”, “lembra o” com “membro” e “trêmulo”, “insere-o” com “sério” e “fere o”, “veem-se” com “nonsense”, “que da” com “queda”, “romances” com “vão-se”, “máximas” com “taxe-as” etc etc.

Várias rimas acima envolvem dois termos ou mais, mesclando inclusive sonoridades átonas e tônicas, para formarem rimas esdrúxulas e irreverentes, traduzindo essa peculiaridade que ocorre em parte relevante da obra original.

3.2.2.3. *Enjambement* ou encavalgamento

Embora apareça na poesia desde sempre, o *enjambement* nem sempre obteve igual consideração.

Se se pensar a imagem da escrita poética primordial como a tarefa de arar a terra para o plantio, os sulcos então sendo o local onde brotarão as sementes e nascerão os pés, os versos sendo as fileiras desses sulcos, e as repartições de versos em estrofes como a de plantas em uma horta, reunindo-se enfim as flores em um livro (“antologia”, do grego “ανθολογία”, “coleção de flores”), o *enjambement* aparece como um processo natural de transferência do arado para outra fileira de sulcos, seja por conta do terreno, da espécie cultivada, da técnica de cultivo etc.

Por outro lado, há quem pense a poesia, por exemplo, o soneto, como uma construção perfeita do intelecto, em uma concatenação de ideias, metáforas, símiles, arquitetados engenhosamente em dez sílabas exatas.

Amor é fogo que arde sem se ver;
É ferida que dói, e não se sente;
É um contentamento descontente;
É dor que desatina sem doer.

É um não querer mais que bem querer;
É um solitário andar por entre a gente;
É um não contentar-se de contente;
É cuidar que ganha em se perder;

É querer estar preso por vontade;
É servir a quem vence, o vencedor;
É ter com quem nos mata lealdade.

Mas como causar pode seu favor
Nos corações humanos amizade,
Se tão contrário a si é o mesmo Amor?

Camões, nas três primeiras estrofes desse famoso soneto, busca definir o amor, prendê-lo, fixá-lo em alguma definição de dez sílabas, por mais paradoxal que seja.

No último terceto, entretanto, impressionado com tanta contradição do “Amor”, a qual rompe as cadeias da razão, o eu-lírico rompe também as cadeias do verso, e deixa a ideia extravasar através dos *enjambements*.

Pode-se notar como a própria forma possui significado no poema, intrínseco ao conteúdo tratado ou à mensagem transmitida.

Observa-se igualmente o lugar limitado do *enjambement* nessa concepção de poesia, que preza pelos limites esclarecedores do racionalismo clássico.

Entretanto, com o Romantismo, o *enjambement* passaria a ser considerado a libertação das ideias no verso, a fluidez do instante plasmado na métrica, o transbordar da taça (feita de crânio, de preferência) da imaginação divina e alada jamais cerceada por uma mera contagem silábica, quando não o fel incontido do escárnio e desprezo ao mundo do jovem gênio incompreendido e pobre, posto sem herança de lorde.

Ao menos visão similar depreende-se do que diz Álvares de Azevedo:

Quanto àquele transbordar de um verso em outro, o trincar do sentido pela queda do metro – àquilo enfim que os Franceses chamam *enjambement*, é ele de muito uso no poetar de Musset, todos aí o sabem, o Saint-Beuve julga essa prática um dos mais belos ademanos da poesia romântica, desde André Chénier: parece que ela revela muita riqueza de ideias, e que esse tresvasar denota a ânfora cheia de licor – a plethora do sangue nas artérias. Em nossa literatura, quando ela se aluziava de brilhantismo em Camões (...). (Azevedo, 2000, p. 687).

No entanto, para Azevedo, quando usado em excesso, quando “bastardeia em licença e desregramento”, referindo-se a Musset, “somos daqueles que a reprovam, e preferem Byron por mais perfeito em algumas páginas de *Childe* que noutras de *Don Juan*”, porque não “há de sentir a cadência do metro, o quebro das cesuras”, ou seja, liberdade, mas com seus limites. Sátira sim, mas com versos “cadenciosos”.

No Modernismo, o *enjambement* seria usado de maneira ilimitada, como visto no poema envolvente e recendendo a simbolismo de Guilherme de Almeida que serviu de epígrafe ao subcapítulo anterior.

Por essa perspectiva, o uso irrestrito de tal recurso em *Don Juan* de Byron tende a agradar mais à crítica moderna.

Nessa obra, o *enjambement* alia-se às rimas em mosaico para dar velocidade e mobilidade às ideias na estrutura da oitava, fluidez narrativa auferida por vezes à custa de um pé ou mais na métrica do pentâmetro iâmbico, como dito.

Cobiça também a tradução desse recurso quem esteja interessado em traduzir os aspectos formais da sátira épica byroniana. Melhor ainda se ocorre naturalmente, claro.

Veja-se um exemplo de estrofe de *Don Juan* na qual ocorrem diversos *enjambements*, conferindo movimento à descrição da cena:

It was the cooling hour, just when the rounded
Red sun sinks down behind the azure hill,

Which then seems as if the whole earth it bounded,
 Circling all Nature, hushed, and dim, and still,
With the far mountain-crescent half surrounded
 On one side, and the deep sea calm and chill
Upon the other, and the rosy sky
With one star sparkling through it like an eye. (II, CLXXXIII).

A tradução desses versos buscou evidenciar aquele recurso, utilizando algumas rimas em mosaico, que produzem um efeito de continuidade da narrativa, também presente no original:

Era à hora fresca, quando a rubra roda
 Do sol afunda atrás de um monte anil,
Que se mostra os confins da terra toda,
 E é quieta e escura a Natura ao redor, e o
Despenhadeiro a um lado no meio da
 Distância, e o fundo mar calmo e frio
Do outro lado, e no céu róseo cintila
Única estrela feito uma pupila.

Assim, exemplos de *enjambements* em *Don Juan* são infindáveis.

Ademais, diversos outros recursos poéticos formais ocorrem ao longo dessa obra, os quais não se poderão detalhar na presente tese, mas que à medida do possível foram contemplados na tradução, como aliteraões, assonâncias, rimas internas, paronomásias, trocadilhos etc, os quais o leitor atento deveras não deixará escapar.

3.3. Camadas semânticas: conteúdo e temas

Passa-se, nesse capítulo, ao estudo dos temas e conteúdos e suas abordagens específicas, por vezes polêmicas, ao longo da sátira épica *Don Juan* de lord Byron.

Observa-se inicialmente um panorama geral, como pano de fundo às desventuras de Juan, em seguida tratando a respeito de alguns temas tabus que permeiam os episódios da narrativa, e então das críticas literárias e traduções interpoladas expressamente ou não em meio aos versos do próprio autor.

3.3.1. Fontes primárias

Para poder satirizar com classe seus inimigos, sua ex-esposa e os poetas que não gostava, Byron constrói diversas camadas temáticas em uma ampla e complexa rede de significados.

Dentro do mito de Don Juan, ao qual o poeta confere tratamento idiossincrático, moldando-o a seu bel-prazer, praticamente expondo a tese rousseauiana de que o homem nasce bom mas a sociedade o corrompe, como visto em capítulo anterior, encontram-se mais ou menos agrupadas sequências maiores de narrativa, às quais se podem denominar “episódios” ou “aventuras”, e que não possuem necessariamente divisão simétrica e similar a dos Cantos no que concerne aos supracitados aspectos formais do poema.

Embora esses episódios reúnam-se de modo subjetivo tendo-se em mente o poema como uma narrativa, o que não é, digressões invadem constantemente a narrativa e raptam a narração, levando-a aos mais distantes pensamentos e reflexões a partir de alguma ideia relacionada à própria narrativa ou à prática digressiva, ou à lembrança do próprio autor, a algum aspecto formal, algum acontecimento de seu tempo, alguns versos de desafetos que quer vituperar etc, como será visto no próximo capítulo.

Sendo assim, o primeiro episódio da sátira épica é a infância de Juan, a educação conservadora e hipócrita que recebeu em Sevilha de seu pai, Don José, um adúltero contumaz, e de sua mãe, Donna Inez, cujo caráter foi grandemente inspirado no da ex-esposa de Byron, Annabella Milbanke.

Após narrarem-se os momentos que culminaram, dia 6 de junho às 6 horas da tarde, no adultério de Juan com Júlia, casada com Don Alfonso, quem tivera também outrora um caso com Inez, Juan é descoberto por Alfonso por conta de uma bota, e vê-

se obrigado a viajar para abafar o escândalo. Júlia, por sua vez, vai findar seus dias em um convento.

Juan embarca, e uma tempestade, grande tema do Romantismo, põe todos à deriva no começo do Canto II.

Tem início o famoso episódio do naufrágio, outro tema romântico por excelência, com o qual se analisa as situações extremas às quais às vezes são lançados os seres humanos por circunstâncias alheias a sua vontade. Tais cenas inspirariam muitos escritores e artistas posteriormente, qual Álvares de Azevedo, que a imitaria em *Noite na Taverna*, como se verá no próximo capítulo, e grandes pintores, exemplo os franceses Delacroix, Géricault etc.

Viagens de turismo eram raras à época, destinadas apenas a um ou outro aventureiro rico, e diversos pontos do globo eram completamente desconhecidos pela maioria das pessoas, possuindo ainda aquela aura romântica de algo enigmático e inexplorado. O turismo iria se ampliar posteriormente, na era vitoriana, com a popularização das máquinas a vapor etc.

As narrativas de viagens, aventuras marítimas e diários de naufragos estavam dentre os principais entretenimentos da sociedade que sabia ler, daí também se explica o sucesso da peregrinação de Childe Harold em versos, que misturava viagens, poesia e a autobiografia de um jovem lorde “saciado das devassidões” em sua abadia herdada.

Uma dessas famosas obras era a antologia *Shipwrecks and Disasters at Sea*, organizada por John Graham Dalyell, publicada em 1812.

No Canto II, Byron cita diversos momentos específicos dessa obra, utilizando-a como uma colcha de retalhos para compor sua própria versão do naufrágio de Juan.

Encontram-se em Dalyell os agradecimentos a “Mr. Mann”, a atitude precavida de Juan ao impedir os marinheiros de se embebedarem (retirada do relato de naufrágio cujo capitão era John Wordsworth, irmão do poeta) etc.

De um relato semelhante, *The Narrative of the Honourable John Byron*, o Jack tempo ruim, avô do poeta, pai de Jack doidão, tirou-se a cena da ceia de cachorro aos naufragos esfomeados. A cena de canibalismo também procede de um desses relatos.

Em raros momentos, ainda nesse episódio, parodiam-se os versos de *Ancient Mariner*, de Coleridge.

Essas alusões e citações à obra de Dalyell renderam a Byron a acusação de plágio, ao qual o poeta respondeu que tal obra apenas supriu-o com “fatos essenciais”.

Tal episódio, bastante polêmico, termina com Juan, o único sobrevivente do naufrágio, desacordado na praia, descoberto por Haidée, uma princesa da ilha. Essa cena parodia a descoberta de Ulisses, também desacordado e nu na praia após ter escapado das graças da feiticeira Calipso, por Nausícaa, filha de Alcínoo, rei dos feácios.

Segue-se então a descrição de um sublime idílio amoroso, idealizado pelo autor, que dura pouco, sendo logo interrompido por Lambro, pai de Haidée, que retorna a sua casa. O retorno de Lambro parodia igualmente o retorno à Ítaca de Ulisses, porém se este é reconhecido pelo seu cão e encontra Penélope aguardando-o fielmente, o cachorro de Lambro quase lhe morde o traseiro, e encontra sua querida filha com Don Juan.

Lambro, ato-contínuo, separa o casal, vendendo Juan como escravo, e Haidée morrendo então grávida e louca.

Tem início aí o episódio de Constantinopla, Juan fantasiado de odalisca para ingressar sem suspeita no harém do sultão e servir aos desejos sexuais da sultana Gulbeyaz.

Parte considerável dessas descrições do oriente o poeta tirou de suas próprias experiências viajando por esses lugares e de sua fantasia. Também fonte para detalhe ou outro desse episódio foi uma carta de Lady Montagu.

Após mais algumas peripécias do personagem principal no harém, a narrativa transfere o foco para a ofensiva que o exército russo prepara contra a fortaleza de Ismail, Juan sendo incorporado às tropas russas, destacando-se então na batalha.

No prefácio que abre o Canto VI, o autor explicita, entre uma crítica a Castlereagh e quem criticou seus Cantos anteriores, que se baseou na obra *Historie de la Nouvelle Russie* do marquês Gabriel de Castelnau para compor o episódio do cerco e tomada de Ismail. Portanto, Byron insere Juan em uma batalha e diversas cenas ocorridas realmente.

A própria história de Castelnau é um mistério, qual motivo o teria levado a viver na Rússia e escrever tal obra, publicada na década de 1810, e o que fez depois disso, nada se sabe. Porém sua perspectiva de historiador é conservadora, dessa forma Byron subverte em versos a prosa de Castelnau, muitas vezes traduzindo trechos inteiros do francês e modelando-os em pentâmetros, da mesma forma que outrora inserira versos de outros poetas rivais para ironizá-los.

“Se” (diz o historiador) “for reportar
Tudo o que os russos fazem nesse dia,

Pôr só nalguns volumes vai faltar,
E ainda dizer mais coisas poderia”;
E assim nada mais diz, só pra elogiar
Ilustres desconhecidos que ali há:
Príncipe de Ligne e Langeron e Damas,
Grandes tais qualquer um no rol da Fama. (VII, XXXII).

A cena da órfã salva por Juan em meio ao massacre de Ismail ocorreu de fato com o duque de Richelieu. Juan perdido em meio ao campo de batalha, sem saber para onde correr, tendo de matar inúmeros desconhecidos, parodia Aquiles em meio à guerra de Troia n’A *Ilíada* de Homero. Em determinado momento o narrador chama Juan de “asno” e afirma que era o epíteto dado por Homero a Ájax, e talvez Juan gostasse.

Esse então é enviado como mensageiro da vitória russa à imperatriz Catarina, que se apaixona por ele, tendo início aí o episódio do preferido da czarina, no Canto IX.

Porém Byron nunca foi para a Rússia e, buscando obras de referência, esse breve episódio foi retirado de algumas fontes, como *Life of the Empress Catharine II*, de William Tooke, *Secret Memoirs of the Court of St. Petersburg*, de Charles Philibert Masson, e ainda a obra *Anastasius, or the Memoirs of a Greek*, de Thomas Hope, com o qual Murray presenteara Byron, alterando então o tipo de fantasia de sua obra-prima.

Não obstante, quando esteve em Gênova, em 1816, Byron conheceu uma amiga da czarina, condessa Bruce, quem forneceu detalhes de sua vida privada, dando ensejo a que ela fosse retratada pelo poeta como uma devoradora de homens, espécie de Don Juan feminino, ou Dona Juanna.

Entretanto, uma situação nada romântica põe fim à luxúria da imperatriz: Juan fica gripado. Então os médicos recomendam enviá-lo a um clima mais ameno, e Juan segue em missão diplomática secreta para Londres, acompanhado de Leila, a garota que salvou em Ismail.

Apenas tendo pisado na Inglaterra, além das tantas taxas que o recebem, Juan sofre um assalto, e em seguida alcança Londres, que o autor descreve como o inferno.

Nesse ponto Byron não carece de obras de referência, sua própria experiência bastará para compor um esboço satírico da cidade que conheceu tão bem, com seus hotéis, cafés, mansões, salões de jogos, teatros e prostitutas.

De imediato Don Juan entrou para o convívio da alta sociedade, conhecendo inúmeras pessoas da nobreza, vários famosos poetas e alguns lordes, dentre eles Lord Amundeville e sua esposa, Lady Adelina, que lhe convidam para a temporada de inverno em sua casa de campo. Trata-se do último episódio da obra.

A casa de campo para onde vai a nata da sociedade londrina é exatamente a abadia de Newstead herdada por Byron, que a vendera para sanar suas dívidas, apenas com o nome trocado para Norman. Portanto, o poeta sabe de cor a descrição dessa construção de estilo gótico, celebrando-a em seu épico.

Don Juan, nesses últimos versos escritos por Byron, é o filho pródigo retornando ao lar dos antepassados de onde saíra na figura de Childe Harold, ambos os personagens sendo máscaras adotadas pelo poeta.

Os diversos personagens descritos presentes na mansão dos Amundeville são caricaturas de perfis ingleses que o autor conhecera.

As anedotas narradas nesses últimos Cantos são suas canções da experiência.

Numa feita, Byron disse ter avistado um ser sobrenatural, um fantasma, em Newstead. Havia uma lenda de um fantasma de monge vestido de negro que vagava às vezes pela abadia, e Byron vestido de monge vagava por ela, e era um Don Juan.

No último episódio de sua obra-prima, encarando o sobrenatural, Don Juan, no Canto XVI, após ser o convidado para jantar nesse lugar que Byron dizia ser o inferno, possivelmente prestes a casar com Aurora, casamento que Byron dizia ser igual ao inferno, ou lograr o divórcio de Adelina, não se sabe, Juan também recebe a visita do fantasma do monge, e fica sem reação, como Byron deve ter ficado em Newstead.

Na noite seguinte, entretanto, Don Juan (que é Byron, o Harold envelhecido, o Don Juan de sua abadia vagando por ela vestido de monge), deparando-se com o fantasma novamente, cria coragem e encosta nele, descobrindo então uma sedutora disfarçada, a duquesa de Fitz-Fulke tentando seduzi-lo.

Desse modo, Byron salda as dívidas com seu próprio passado, tirando as máscaras dos fantasmas aos quais esteve ligado no jogo dúplice da sedução.

3.3.2. Uma enciclopédia de tabus

“Fato sim que traz doces com amaros,
Mas mistura-os de leve, não reclame, e
Estranha serem poucos, se meu conto fale
De rebus cunctis et quibûsdam aliis”.
DJ, XVI, III

“(...) iguais
Os crânios nos festins de Mênfis (...)”.
DJ, III, LXV

“Possam sábios verter tesouros de saber,
Não há mais duro moralista que o prazer”.
DJ, III, LXV

Sobre os assuntos tratados, explicados, reinterpretados ou apenas aludidos em *Don Juan* de Byron, os versos dessa epígrafe são suficientemente eloquentes (e falam também a essa tese).

Aludem à anedota atribuída a São Tomás de Aquino quem, querendo fazer uma obra a mais universal possível, pretendeu escrever apenas dois volumes: o primeiro receberia o título *De rebus cunctis*, isto é, “*Sobre todas as coisas*”, e o segundo seria intitulado *De quibûsdam aliis*, ou seja, “*Sobre algumas coisas mais*”.

Munido de tal disposição, o narrador esforça-se de fato para tratar a respeito de tudo na sátira épica que conta, do natural ao sobrenatural, dos costumes de diversos lugares, das eras geológicas às viagens à lua etc.

O álibi principal, como visto, para o narrador tecer suas digressões, é Don Juan.

Pode-se afirmar, não obstante, que especificamente se narra a perda da inocência de Juan ou, dito ao gosto romântico, “a queda de um anjo”, em uma trajetória que comprova a tese rousseuniana que “o homem nasce bom, mas a sociedade o corrompe”.

Então, por um lado, Juan chega a ser mais ingênuo que o *Cândido* de Voltaire, que Byron admirava. Por outro lado, está implícito no mito de Juan que ele se tornaria o maior sedutor de todos os tempos e, embora a obra seja incompleta, não permitindo prever se na versão byroniana chegaria ao mesmo fim da versão original, essa perspectiva acha-se sempre latente durante sua sátira épica.

Além disso, o narrador possui um arsenal inesgotável de digressões a respeito de temas bizarros, tabus etc, e sobre a índole perversa dos seres humanos, inserindo seu personagem em diversas situações grotescas ao mesmo tempo em que expõe sua própria

visão de mundo, fatores os quais vão aos poucos obliterando a ingenuidade de Juan, ou seja, corrompendo o homem nascido bom, em tese.

Não obstante, tais questões delicadas claramente precisam ser traduzidas.

A estrutura épica tradicionalmente detem-se em determinado momento para descrever com minúcia algum aspecto de seu interesse.

Na *Ilíada* encontra-se uma descrição minuciosa das naus gregas ancoradas nas plagas troianas, bem como do escudo de Aquiles. Na *Odisseia*, a geografia dos arquipélagos gregos recebe destaque na narrativa conforme a perambulação de Ulisses prossegue. Na *Divina Comédia*, estabelece-se um mapa detalhado dos círculos infernais e de outras regiões atravessadas por Dante, além de um catálogo preciso das punições para cada pecado. N’*Os Lusíadas*, Camões disserta com vagar sobre a história e detalha a localização geográfica de Portugal logo nos primeiros Cantos. Embora o mito de Don Juan não tenha sido especificamente um épico até a sátira épica de Byron, em suas versões anteriores em romance, drama ou poesia lírica, uma das obsessões do mito e de seu criado é a lista de conquistas.

O Don Juan de Byron não possui uma lista de conquistas, nem um servente como o arrogante Don Giovanni, parece mesmo crer que nunca seduziu ninguém ativamente, sempre foi seduzido, ou seduziu passivamente, como quer que seja, porque o jogo da sedução pode ser recíproco ou não, mas o narrador de *Don Juan* sim possui uma lista infindável de temas tabus, aqueles dos quais não se falam pelos mais diversos motivos, e também um vasto rol de situações inusitadas, e ainda repertório de relevo para subverter conceitos cristalizados e canônicos, usando as mais diversas estratégias de sátira e ironia.

“Tabu”, termo de origem polinésia, significa algo ao mesmo tempo sagrado e misterioso, contudo essa distinção não se aplicava de início ao termo. Freud explica que “as proibições dos tabus não têm fundamento e são de origem desconhecida” (2005, p. 28). De igual modo, tradicionalmente não se indagavam suas proibições, mistificando-as ainda mais. Uma coisa, ao menos, pode-se inferir da questão: tais proibições surgiram de modo chocante para pôr fim a uma prática que se tornava frequente ou à qual os ímpetos naturais predispunham em demasia.

Freud afirma ser a prática do tabu de certa forma contagiosa, e que muitas vezes a mera menção a determinado nome já encontrava proibição:

Pessoas ou coisas consideradas como tabu podem ser comparadas a objetos carregados de eletricidade; são a sede de um imenso poder transmissível por contato e que pode ser liberado com efeito destrutivo se os organismos que provocam sua descarga são fracos demais para resistir a ele; (p. 30).

Uma possível interpretação mística para as origens de um tabu está “na fonte dos instintos humanos ao mesmo tempo mais primitivos e mais duradouros – no temor dos poderes “demoníacos”” (p. 33).

A maior parte dos tabus está associada primordialmente a relações sexuais proibidas e à morte. Assim, incesto, adultério, assassinato, canibalismo (prática comum entre os povos primitivos), eram (e às vezes ainda são) tabus, e necessitavam de diversos rituais para sua permissão, se permitidos, claro. Por exemplo, algumas tribos indígenas costumavam comer a carne de um inimigo valente para adquirir sua valentia, porém essa prática exigia rituais de purificação nos quais por vezes quem matava precisava isolar-se durante semanas, ficar em silêncio, cortar a pele, trocar de nome, jejuar etc. Em outras sociedades primitivas um irmão jamais poderia sequer ver a própria irmã. Há tabu em armas, por exemplo, porque podem conduzir à morte, como explica Freud:

entre muitos povos selvagens existe uma proibição contra a guarda em casa de armas aguçadas ou instrumentos de corte. (...) Não poderemos identificar nesse tabu uma advertência premonitória contra possíveis “atos sintomáticos” em cuja execução uma arma poderia ser empregada por impulsos maldosos e inconscientes? (2005, p. 105).

Não obstante, há reis ou líderes a quem se liberam certos tabus, mas se lhes vetam outras coisas. Há povos dentre os quais a própria ideia de tabu é um tabu.

Os limites e definições de tabu variam entre épocas, povos, culturas, religiões e até mesmo crenças individuais e superstição. Para ficar em um único exemplo, tome-se Byron, cobiçado por inúmeras mulheres, a quem, no entanto, muitas mães proibiam suas filhas de olhar, por julgarem-no perigoso mesmo nisso. Por outro lado, o mito de Don Juan, de um sedutor temível para todas as mulheres, pecador irremissível, após tantas versões e adaptações, findou por enfraquecer sua repulsa, e atualmente simboliza aspirações íntimas do ser humano moderno, espécie de super-homem neoliberal.

O presente estudo, apesar disso, apenas poderá fazer mais uma lista, incompleta inclusive, a respeito deste vasto campo semântico abordado na obra byroniana, a qual ao menos possibilitará entrever os principais tabus do período em que o poeta a escreveu, dentre eles alguns que persistem na atualidade.

Todavia, o narrador de *Don Juan* julga relativamente pouca a mistura de “doces” e “amargos”, se seu “épico fala” não só “de tudo”, mas também “de algo a mais”. Vejam-se então sucintos aspectos desse “algo a mais”.

Nos primeiros versos da Dedicatória irônica, critica-se logo o *Poet Laureate*, Robert Southey, acusando-lhe de haver trocado seus pensamentos libertários da juventude por dinheiro, título, e agora se assemelhar a um pássaro na torta, “pye”, alusão à torta da antiga cantiga de ninar e também ao *Poet Laureate* anterior, Henry James Pye.

Em seguida, o narrador faz um trocadilho de “Bob” com a gíria do período da regência, *dry bob*, que significava um coito interrompido; passando então a ofender Castlereagh de “canalha, cara de pau”, a vituperar sua eloquência medíocre, chegando a dizer que fora “castrado na medula”. Essas ofensas são relativas a tabus das zonas erógenas.

Então no primeiro Canto escolhe o polêmico Don Juan por não querer tomar como protagonista esses heróis aleatórios forjados em jornais hipócritas, segundo a opinião crítica do narrador. A mãe de Juan era um exemplo de virtude, embora tivesse tido um caso com Don Alfonso; seu pai, Don José, no entanto, era o oposto. Adultério é um tabu em diversas sociedades, levando a divórcios, assassinatos, psicologias complexas como a de Dom Casmurro etc. Criticar a hipocrisia dos jornais e sua vanidade tampouco era comum ou natural em seu tempo.

Inez, a seu modo, só não possuía mais virtudes que o milagroso óleo “macassar”, a cura à época para várias doenças, infecções, fraturas etc.

Juan era criança mimada, e seus pais raramente entravam em acordo.

Em determinado momento, Inez quis provar que José estava louco, igual a ex-esposa de Byron fez com ele. Então esmiuçou a escrivaninha, revirou gavetas, leu cartas e diários e abriu baús sem autorização.

Ambas as esposas encontraram coisas que “se mister, seriam citadas” em seus processos de divórcio (I, XXVIII). O narrador de *Don Juan* não especifica quais eram, porém as coisas comprometedoras dos baús de Byron são bem sabidas: frascos de láudano, tintura opiácea em álcool 42°, e um exemplar de *Justine*, do Marquês de Sade. Drogas, entorpecentes, barbitúricos, inalantes, estimulantes, alucinógenos, calmantes, enteógenos e literatura subversiva também podem ser tabus (em alguns regimes ditatoriais, por exemplo, um livro de capa vermelha pode levar à prisão e quiçá morte).

Sade e Byron sofreram perseguições, confundidos entre vida e obra. Apesar disso, *Don Juan* parece angelical comparado a *120 dias de Sodoma*.

Um dos tabus mais escamoteados em *Don Juan* é, curiosamente, homossexualismo, a não ser uma ligeira indireta a Dudù, uma odalisca do harém, mas raramente sodomia. Estaria esta relação também oculta nesse baú de Sade?

Publicada em 1791, *Justine, ou Les Malheurs de la Vertu*, (*Justine, ou Os infortúnios da virtude*), citada desse modo bastante indireto em *Don Juan*, trata de duas irmãs pobres e órfãs que, como Juan, perdem sua inocência ao longo de inglorias desventuras em série. Seu orgulho e obstinação à virtude de nada servem à sociedade corruptora na qual precisam buscar inclusive meios de sobrevivência. Também como a obra de Byron, ou mais ainda, a narrativa de Sade procura escancarar os tabus, principalmente aqueles tocantes a relações sexuais incomuns, estupros, violências desse tipo e muita blasfêmia, incluindo sociedades orgíacas de libertinos e, desnecessário dizer, sadismo, isto é, prazer compulsório pelo sofrimento alheio durante o ato sexual.

Enfim, Sade, citado de modo tão indireto em *Don Juan*, era já um tabu.

De todo modo, quando José, vendo-se dividido entre a morte e a lei, optou pela primeira, suas duas donzelas, fora a esposa, tiveram fins diversos: uma foi levada por um judeu, e outra por um padre (I, XXXIV).

No Canto II acontece o famoso naufrágio de Don Juan no qual, após dias à deriva, comem o cachorro de Juan e depois tiram na sorte quem terá de morrer para servir de comida aos demais. O azar caiu em Pedrillo, o tutor de Juan, a quem mataram e comeram a carne.

Grande tabu é o canibalismo. Para algumas sociedades primitivas era desperdício de comida enterrar os mortos, para outras, os inimigos valentes poderiam transmitir a coragem se fossem comidos. Para essas circunstâncias seguiam religiosamente diversos rituais de purificação, mas não se abstinham de praticar. Tal prática chocou os espanhóis e portugueses que chegaram às Américas. Alguns deles, entretanto, como o bispo Pero Fernandes Sardinha, seriam devorados pelos índios, no caso os Caetés, dizimados e extintos em seguida. Montaigne escreveu um célebre ensaio a esse respeito, o qual Byron certamente conhecia. Não de outra forma “Saturno engoliria a cria” (XIV, I). A natureza em *Don Juan* também é mãe e inimiga.

Juan, entretanto, manteve-se vegetariano, outro tabu. Byron e Shelley discutiam a esse respeito, Shelley precursora e convictamente defendendo o vegetarianismo, em poemas como “Queen Mab” e “Alastor”, e em ensaios como “A Vindication of Natural

Diet” e “On The Vegetable System of Diet”. Byron manteve-se por muito tempo vegetariano, porém não era tão rigoroso quanto Shelley, quem achava a alimentação pela morte animal a fonte de todos os crimes cometidos pela humanidade, e também a causa de todos os comportamentos imorais e criminosos da sociedade, ainda uma eficaz solução contra o capitalismo explorador e a única forma de se alcançar a perfeição moral, “seria muito melhor a um ser senciente jamais ter existido do que existir simplesmente para suportar a miséria absoluta”. Byron decerto concordaria com tais termos, embora caçasse e às vezes comesse carne de peixe, não de caça.

Em vários momentos a justificativa do narrador por tratar sobre esse tipo de assunto jaz na tradição – outros grandes autores já falaram sobre (mas há o não dito, que Byron dá preferência a isso, buscando reunir em sua obra farto material).

E se o destino de Pedrillo assusta,
Vale lembrar o que coube a Ugolino,
Que o crânio do arquí-inimigo degusta
Quando em polidez sua história termina: o
Inimigo é comida no inferno, justa
Janta são amigos no mar, assim, no
Naufrágio em que a escassez fica bastante,
Sem ser muito mais horrído que Dante. (II, LXXXIII).

Após ser o único a sobreviver ao naufrágio e ser encontrado nu pela princesa da ilha, na paródia à *Ilíada*, Juan acordou faminto com vontade de comer carne. Porém carne de boi em ilhas pequenas é raro. Então o narrador relaciona o caso com Pasífae e já se está falando de zoofilia, isto é, relações sexuais com animais, algo de enorme variedade entre espécies, que pode envolver ainda o gênero transespécies, aqueles humanos que se creem animais.

Pasífae era filha de Hélios e casou-se com Minos, quem provou ser rei de Creta por ter feito sair um touro do mar, por intermédio de Posídon. Minos prometeu matar o touro, que era branco e tinha chifres de ouro, mas não cumpriu. Posídon, para se vingar, fez com que Pasífae se apaixonasse pelo touro e ela, por meio de ardis, teve relação sexual com ele, nascendo então o minotauro.

O narrador de *Don Juan* comenta sobre essa prática “que a moral de hoje certamente ataca / o uso e gosto daquela dama real / vestida em sua fantasia de vaca” (II, CLV). E ironiza dizendo que fez Creta ser sanguinária na guerra essa promoção da pecuária por Pasífae.

Observa-se bem nesse exemplo o tratamento de Byron, por meio das digressões do narrador, com o tabu. Insere-o de modo oblíquo, fazendo uma analogia atípica e subversiva, mas relaciona-o com algum padrão elevado ou fonte confiável, a mitologia antiga, autores consagrados etc, então discorre ironicamente sobre o mesmo, desmistificando-o e chegando a conclusões que, se por vezes idiossincráticas, possuem frequentemente humor e originalidade.

Essa é a estratégia do autor de lidar com o tabu: expondo abertamente seus pensamentos, na medida do possível em tom leve e descontraído.

Juan no naufrágio passa frio, calor, fome, doença, expõe o alcoolismo dos marinheiros, espécie de covardia perante a morte, e a todo tempo desprezo à vanglória.

Byron insere às vezes algum nonsense em *Don Juan*, como na estrofe CLXV, na qual diz que aprendeu inglês com os “pregadores”, Barrow, South etc, e que “odeio / seus poetas, então deles nenhum leio”, embora os leia excessivamente, como será visto no subcapítulo seguinte.

Na estrofe CCV do Canto II, a definição de amor é “o próprio Deus do mal”, posto não se poder chamá-lo de “diabo”.

Poucas estrofes depois, o narrador solta suas rédeas de elocução elevada e admite, ao ter visto uma moça bela de Milão, que teve sentimentos perversos de “um vilão”.

Ao narrar o amor puro entre Juan e Haidée, que não eram casados, todavia, a voz digressiva pede para o “casto leitor” fechar o livro, porque é “perigoso ler de amor ilícito” (III, XII). Passando em seguida à descrição da pirataria promovida pelo pai dela, raptando pessoas para vender no tráfico de escravos, devastando vilas, afundando navios etc.

Na estrofe XCII, por sua vez, menciona alguns pequenos delitos de grandes nomes, como Shakespeare roubando veado, subornos de Lord Bacon, as travessuras de Burns e Cromwell, promovendo assim a desmistificação da perfeição dos ditos gênios. Tais questões aparecem ainda melhor explicadas em notas à tradução na presente tese.

Em seguida fala de Joanna Southcote, quem dizia estar grávida do Messias, mas sua barriga era acúmulo de líquidos que a levou à morte por hidropisia.

Mas se esse épico der tédio, supõe o narrador em outra digressão, o “Tempo” provou serem esses dois os “amigos perfeitos”: o “spleen” e uns “tragos de opiáceo”.

Porém pouco após, encerrando o Canto III, Byron demonstra uma sincera religiosidade pela natureza, fazendo uma ode devota e romântica, que dificilmente estaria presente em Sade.

No começo do próximo Canto faz questão de se justificar perante as críticas que recebe de seu poema:

Alguns me acusam de um design perverso
Contrário à moral e ao credo da pátria,
E rastreiam este poema a cada verso.
Não que eu totalmente entenda ou acate a
Intenção, se podia ser claro em excesso;
Mas de nada planejado se trata e
É pra ser só um momento mais legal,
Nova palavra em meu rol lexical. (IV, V).

No Canto IV morre Haidée e Juan é posto à venda como escravo no mercado de Constantinopla. Mais tarde, descobriria ser sua escravidão mais específica – sexual; no harém do sultão, lugar onde isso é comum, mas servindo de escravo à sultana. Então se observam tabus entre a cultura ocidental e a otomana, por exemplo, no que tange à poligamia e fidelidade, e além, como problemas físicos em anões e bobos da corte. Os negros mantinham postura mais “estoica” no mercado de escravos, “esfoladas enguias”.

Porém sejam quais forem os nomes específicos de cada coisa, isso não pode afetar a comunicação, a transferência da mensagem:

Todas sentiram doce inclinação,
Algo igual magnetismo ou satanismo
Ou o que quiser – não brigemos por isso.

Os anões pareciam incubus, Juan por vezes corria no campo de batalha de Ismail atrás de um fogo-fátuo, surgem grous, bois-almíscarados, harpias, auroras boreais, ouvem-se sons ignotos, nada terrestres, na abadia, sem contar o fantasma de monge do Canto XVI. Mistérios que a mente humana cria, coisas bizarras, quase inexplicáveis, possuem papel de destaque no *Don Juan* de Byron.

Sou um filósofo; confundo geral!
Boletos, bestas, homens e – não, moças *não*!
Com uma boa maldição verto o fel, ao
Que meu estoicismo nada deixa então,
Quer de dor, quer do que possa chamar mal,
E eu subordino a alma inteira à razão;

Que é alma ou razão, como nasce ou se emprega, é
Mais do que eu sei – o diabo os carregue. (VI, XXII).

Daí o épico passa a narrar a arte da guerra, isto é, da matança, “arte de cortar traqueia”, os horrores, assassinatos, atrocidades, carnificina, estupros, pilhagem, “oh grandes listas de mortos, feridos!” (VIII, LXXXII). Mas “sem malícia”, que é com “boa intenção” se ateste”.

No Canto VIII, apresenta mais argumentos justificando a escolha de tais temas, de modo similar à famosa frase de Goya acerca de suas pinturas de horrores da guerra:

É um tópico horrível, mas intenção
Não tive qualquer hora em ser terrífico.
Pois tão variegado é o humano quinhão
Com bom, mau e pior, e é igual prolífico
De alegria melancólica; que então
Citar só um tipo seria soporífico.
Ofenda ou não amigo ou inimigo, eu
Esboço exatamente o mundo seu. (LXXXIX).

Compõe ainda um resumo do que se encontra em situações assim:

Tudo que faz recuar de excesso a mente,
Tudo que o corpo perpetra de ruim,
Tudo que se lê, ouve, sonha que atormente,
Tudo que o diabo faria se louco enfim,
Tudo que desafia o pior que a pena apresenta,
Tudo que povoou o inferno, ou é triste assim
No inferno, mortais abusando do poder,
Aqui (como antes e ainda) livre a correr. (VIII, CXXIII).

No Canto IX, XX, surpreendentemente o narrador afirma que entende bem de licantropia, quando o homem vira lobo sempre que aparece alguma oportunidade, aludindo à famosa frase de Hobbes, “o homem é o lobo do homem”.

Destarte, não importa muito a opinião preconceituosa, moralista dos leitores ao incompreendido autor ou ao seu “bom poema”:

É hora de avançar com nosso bom poema,
Pois eu sustento que ele é realmente bom,
Mesmo no prêmio, e não só no tema,
Embora poucos ora o tenham compreendido.
Mas aos poucos, tão suprema, a
Verdade se mostrará a eles. Com
Isso, até lá, de bom grado contento-

-me com sua beleza e seu banimento. (IX, XXII).

A corte da czarina Catarina sim, em *Don Juan*, parece um conto de Sade, com seus preferidos, suas provadores de preferidos, salões luxuosos onde os móveis e objetos estão esculpidos com símbolos fálicos e eróticos etc, porém sem sadismo, requintes de tortura, esqueletos com foice etc.

Então Juan, na entrada de Londres, é assaltado e acaba matando o meliante, “em doze horas e muito pouco espaço / ter tido de matar livre nativo / em legítima defesa. Isto o pôs meditativo” (XI, XVIII).

Na Inglaterra começam-se os processos de casamento para Juan, as mães procurando os melhores pares para suas filhas. Moças bonitas às vezes alugavam roupas para ficarem mais vistosas, e o aluguel seria pago pelo marido posteriormente. Com os casamentos vêm adultérios e divórcios, claro, alguns dos quais terminando com o “amém mundial: quem iria imaginar”. E cadê os “anais (...) do *Morning Post*”, pergunta-se em digressão, que listavam “fofocas e dancinhas”?

No Canto XII, as primeiras estrofes são uma ode à avareza, vista não como pecado, mas como das maiores virtudes disponíveis.

Mas se perguntarem, o que o narrador dirá dessa sátira épica, épico de tabus?

É narrativa, não é narração,
Base fantástica e vaga para uns
Fatos comuns com lugares-comuns. (XIV, VII).

Nas últimas aventuras da obra, a duquesa Fitz-Fulke costuma tomar papel ativo em seduções extraconjugais e, curiosamente, o adultério nela é praxe, não transgressão, portanto não é tratado como tabu, apenas como uma pequena deselegância ou falha. “Oh Jó! com dois amigos, um já dá” (XIV, XLVIII). Em verdade, eram três.

Fitz-Fulke representa a Dona Juanna da versão tradicional do mito, com seu desprezo pelas regras, religião, blasfema quase, ao se fantasiar de fantasma de monge para seduzir pessoas na abadia. Como Byron fizera em sua juventude, não obstante, como dito.

Também como se passara com Byron, e alguns de seus antepassados, seu protagonista viu um fantasma de monge vagar pela abadia. Juan, de fato, avistou duas vezes o fantasma. A segunda vez era a Fitz-Fulke fantasiada, mas a primeira não. E a

esse respeito, de forma extravagante, o narrador afirma que, “por certas razões, creio nisso a sério” (XV, XCV).

Não à toa, com tantos temas assim, Juan fica perplexo, no jantar derradeiro, quando seu vizinho de mesa afirma que gostaria de *ter* uma “barbatana de peixe” (XVI, LXXXVII). A loucura é outro tabu.

Por sua vez, o personagem principal, isto é, o narrador, embora tente, não parece ficar menos perplexo com tantos temas extravagantes:

Bem como eu me decido todo dia
Ser um sábio *totus teres* estoico,
Daí vira o vento e me deixa louco. (XVII, X).

3.3.3. Crítica literária em verso

“Se Píndaro cantou corridas de cavalo,
Ser flexível como Píndaro podia evitá-lo?”
DJ, III, LXXXV

Algo imprescindível para o desenvolvimento e depuração de uma literatura, ainda mais à poesia, é a crítica literária. Quando feita em versos, então, torna-se duplamente importante, por apontar perspectivas, lapidar deslizos com exemplos práticos, expondo-se igualmente à crítica.

Na sátira épica de Byron uma fonte de humor das mais fecundas encontra-se na citação subversiva da obra alheia.

Decerto muitas vezes pode se depreender as opções e oposições estéticas do autor pelo contraste subjacente às reinterpretações satíricas de suas citações. Algumas dessas reinterpretações, entretanto, são feitas por meio de traduções propriamente ditas, daí seu interesse a essa tese, a qual tratará disso no subcapítulo seguinte.

A relevância do presente estudo jaz na necessidade da consciência do tradutor de estar lidando com versos alheios citados ironicamente pelo autor, por vezes chegando mesmo a fazer uma espécie de tradução da tradução, ou da paródia.

Divagando, por exemplo, a respeito do amor, o qual Juan descobria aos poucos em sua puberdade, o narrador cita quatro versos que Byron diz, em nota, “achar” serem de *Gertrude do Wyoming*, de Thomas Campbell.

Tais versos afirmam que o “êxtase total do Amor” encontra-se junto ao “Transporte e à Segurança”, daí então o narrador vê-se na obrigação de explicar o que esse “bardo que não canta mal” quis dizer, isto é, que “ninguém quer ser maçado no almoço ou / no amor”, e quanto à “Segurança” – ela passa a chave na porta.

Em seguida, Byron louva o amigo e escritor de uma de suas primeiras biografias, “Anacreonte Moore”, Thomas Moore (I, CIV).

Ao falar da obra de Platão, limita-se à questão do “amor platônico”, terminando por afirmar que o filósofo é “um chato, / um charlatão, um dândi, e só tem sido, / no mais, a alcoviteiro parecido” (I, CXVI).

Encerrando o Canto I, a voz digressiva afirma que faria “mandamentos poéticos” se condescendesse à prosa, construindo assim seu cânone pessoal, e dando especial destaque a Pope, cujas obras satíricas – como *The Rape of Lock* e as imitações de sátiras

de Horácio – Byron admirava e defendia dos ataques dos críticos, demonstrando ainda em vários versos de *Don Juan* ter sido uma de suas influências:

Tu hás de crer em Milton, Dryden, Pope;
Não em Southey, Wordsworth, Coleridge tampouco;
Pois o segundo está doido e é xarope,
O primeiro é ímpar loquaz, e o outro ébrio um pouco.
Com Crabbe pode haver duro galope,
E o *Hippocrene* de Campbell é seco e oco.
Furto algum a Samuel Rogers cometas,
Nem em flerte com a musa de Moore te metas. (I, CCV).

Na última estrofe do primeiro Canto, para fechar satirizando Robert Southey, o *Poet Laureate* do período, Byron insere versos daquele sem avisar, e conclui pedindo para o leitor não confundir esses versos de um romantismo piegas com os dele próprio em *Don Juan*.

Do mesmo modo, encerrando o terceiro Canto, satiriza a obra de Wordsworth, quem se tornaria, após a morte de Southey, o próximo *Poet Laureate* da Inglaterra. Não se afirma, contudo, que a sátira byroniana possui explícita intenção construtiva, a exemplo do *ridendo castigat mores* latino.

“Mascate”, “bote” e “vagões!” Oh, sombras de Pope
E Dryden, como chegamos a isso? Lixo
Deste tipo não tem um que não poupe
Desdém, gentilha, é espuma, boia no abismo
Vasto do *bathos*, e esses Jack Cades pops
Do senso e som sobre ossos silvem isso.
O “barqueirinho” e seu *Peter Bell*
Podem zombar do que engendrou o “Achitophel!”. (II, C).

Note-se outra vez a alusão a Pope em detrimento dos ditos *lake poets*, na qual Byron retoma a tradição satírica em versos do próprio Pope para satirizar justamente a estética do primeiro Romantismo inglês que ironizava, por vezes, os autores da época dita *Augustan* daquela literatura.

Adiante, quando Juan recusa sujeitar-se à escravidão sexual da sultana Gulbeyaz, ela fica irada e pensa em apenas uma coisa – e o narrador cita um verso de Shakespeare, de *Rei Lear*, de modo enviesado: “Matar, matar, matar”.

O Canto VI inicia com uma paródia dos versos de *Júlio César*, de Shakespeare, “There is a tide in the affairs of men”.

São só alguns exemplos, reitera-se, dentre tantos que mereceriam estudo à parte.

Em meio ao cerco de Ismail, o narrador confere o epíteto de “asno” a Juan, porém pede ao leitor para “não começar”, porque era um símile apropriado para Ájax, como julgava Homero, e talvez Juan prefira este a algum novo (VII, XXIX).

Após o conflito, entretanto, alguma senhora que sentia a “inconveniência” da “abençoada solidão”, citando novamente Shakespeare, em *A Midsummer Night's Dream*, viu com decepção a continência de alguns soldados que evitaram o estupro comum nessas ocasiões.

Referindo-se, nas estrofes inaugurais do Canto IX, ao duque de Wellington, que derrotara Napoleão há alguns anos, nova citação de Shakespeare, de *Macbeth*: o duque seria “o melhor corta-goelas” (IV).

Juan foi enviado por Suvorov para informar Catarina do sucesso da tomada de Ismail com um dístico, porque o general russo também era poeta, embora Juan não soubesse russo, e caísse em seguida nas graças da czarina. Não obstante, o narrador afirma que o dístico era “chato” (IX, LX).

Pouco depois, cita ironicamente uns versos algo truncados de Shakespeare, de *Hamlet*, “the Herald Mercury / new lighted on a heaven-kissing hill”, “Mercúrio arauto um / novo brilho em céu-beijante colina”, e encerra a estrofe ironizando que com juventude e a benção divina, “todo beijo é “céu-beijante”” (IX, LXVI).

Catarina era muito generosa com seus favoritos, mas não foi a “melhor esposa, a não ser se se diria / isso à Clitemnestra”, quem na mitologia greco-romana matou o esposo Agamenon, líder das tropas gregas na Guerra de Troia, como descrito na *Ilíada*.

No final no Canto IX, retomando a sátira aos versos de Shakespeare, a voz digressiva afirma que sente “a mente um turbilhão” após ter subido essa “colina céu-beijante” e, portanto, adiante apenas dará passeio calmo na “alameda amena”.

Vale lembrar que com essa ironia bem-humorada, compondo na sátira épica um cânone às avessas, Byron ia contra os costumes da época, que idolatravam Shakespeare, em um movimento conhecido como “Bardolatry”, retomando alguns métodos dos escritores ingleses do século XVIII.

Na estrofe IV do Canto X, aludindo ao poema “Adonais”, de Shelley em homenagem a Keats, no qual Byron aparece como “o peregrino da eternidade”, e referindo-se também ao fim trágico de Shelley, cuja morte por afogamento dera-se cerca de três meses antes da escrita desses versos, após ter seu barco (a princípio nomeado “Don Juan”, como visto) sucumbido a uma tempestade, como contam algumas versões da história:

Contra o vento voguei e vogo, apesar
De que às estrelas, é fraco o telescópio,
Confesso. Mas fugi da praia vulgar,
E ao deixar a terra à vista, talvez toque o
Oceano da eternidade. O troar
E a arrebentação meu leve e bom bote,
Ainda digno do mar, não amedrontaram
E boia onde barco e navios afundaram.

Ademais, em algumas reinterpretações de trechos da Bíblia nos versos de *Don Juan*, o autor beira a blasfêmia, como observado no subcapítulo anterior. Aqui, o narrador cita alguns versos dos Salmos para subvertê-los, assim, quando é dito “Oh! que eu tenha asa de / pomba pra escapar e ficar tranquilo!”, o que no texto bíblico refere-se à fuga do inimigo, Byron relaciona ao excesso de prazer (X, VI).

Na estrofe III do Canto XI, o narrador associa de forma escatológica versos de *A Tempestade*, de Shakespeare, que nada diziam a este respeito – faz questão de informar que a “indigestão” é problemática, nunca “o mais lépido Ariel”.

Às vezes, Byron paga na mesma moeda o que recebe, misturando vida e obra de seus vituperados, como o escritor Savage Landor, a quem chama de “beócio falastrão (...) ei-/-lo a ver cisne maroto o ganso do Southey” (LIX).

Noutras vezes, ironiza o próprio papel de uma crítica, dando a ela poder de decisão de quem vive ou quem morre, tópica conhecida e tratada já entre os autores de poesia iâmbica e invectiva da antiguidade, como Hipônax e Calímaco. Foi Shelley, quem estava próximo a Roma à época, que contou e confirmou em carta a Byron o caso de Keats ter morrido após ter lido uma crítica à sua obra na revista *Quarterly Review*. Embora os poetas possuíssem várias divergências, Byron reconhece o talento de Keats nos seguintes versos:

John Keats, que foi morto por uma crítica,
Quando prometia algo grande realmente,
Se não inteligível, sem grego, pratica
Falar sobre os deuses de antigamente,
Mais do que eles mesmos falar indicam.
Pobre colega! Que fado inclemente.
Estranho que a mente, partícula ígnea, a
Se extinguir por um artigo se digna. (XI, LX)

O espírito de sátira e crítica do autor fica de igual modo explícito nos versos a seguir, nos quais se ouvem ecos de Shakespeare:

Agora, se em casa, de boa sátira junto,
Tiraria satisfações com esses janízaros,
Mas que isto é uma guerra intelectual avisa-os. (XI, LXII).

Então reinterpreta o “carpe diem” estoico-epicúreo horaciano transformando-o em hedonista e, poucos versos depois, inverte os sinais da afirmação shakespeareana, renunciando ironicamente as peripécias inglesas que desafiarão Juan nos próximos Cantos:

Mas *carpe diem*, Juan, colhe, colhe o dia!
Amanhã vê outra raça tão alegre e
Transitória e a devora a mesma harpia. A
“Vida é um conto tonto”. Então “peça preguem,
Seus vilões!” (LXXXVI).

Adiante, como símile da surpresa que aguarda aqueles cujas esposas fogem com outra pessoa, o autor prefere uma citação bíblica: a jumenta de Balaão do livro de *Números*, em que se disfarçava o anjo do Senhor e surpreende seu dono após demonstrar ser dotada do dom da palavra.

Noutros momentos o narrador insiste que possui fins moralizantes:

Oh perdoe a digressão, ou ao menos leia
Bem. É sempre com fim moralizante
Que eu disserto, como graças antes da ceia.
Pois como tia idosa ou amiga maçante,
Guardião rijo ou clérigo que receia,
Minha musa exorta a remendar adiante
Toda gente em todo tempo e em muito espaço, o
Que põe meu Pégaso em tal grave passo. (XII, XXXIX).

Aí enfim admite que foi longe na digressão, falando demais. Até para isso cita uns versos de Shakespeare, termos ditos por Antônio no *Mercador de Veneza*: “Oh deuses, fiquei tagarela!” (XII, LXIV).

O que Horácio na *Arte Poética* sugere ser um mau poema, uma mulher com corpo de peixe, Byron sugere de certa forma ser as mulheres inglesas (XII, LXXIII), embora encontre nelas outras virtudes.

Mesmo com aqueles fins moralizantes supracitados, o autor reconhece que a crítica enfrenta moinhos de vento:

Meu amor ou ódio não é excessivo, e
Nem sempre foi assim. Se às vezes a rir-me
De escárnio, é que ficar sem não me é possível
E de vez em quando faz com que rime.
A emendar erros dos homens bem disponível
Estaria e antes reprimir que punir crimes,
Se Cervantes no conto verdadeiro onde passa
Quixote não mostrasse que esforços fracassam. (XIII, VIII).

Depois alude novamente a palavras de Pope, desta feita a respeito de sua primeira obra: “por que publicar?”; porém o narrador de *Don Juan*, de forma inversamente proporcional, relaciona o questionamento àquela que seria sua última obra (XIV, XI).

Aí menciona um trecho de *The Critic*, de Sheridan, de quando Tilburina fica louca e afirma “ostra pode sofrer de amor” para, contrariando as expectativas, discorrer sobre tal absurdo apresentando argumentos romanticamente válidos de sua possibilidade (XIV, LXXXI).

Feita esta sucinta apresentação do processo subversivo de crítica literária em *Don Juan* de Byron, vejamos-se doravante alguns momentos em que tal crítica ou releitura irônica se dá por intermédio ou em diálogo com a tradução.

3.3.4. “Difficile est proprie”: a epígrafe horaciana e demais traduções interpoladas nos versos autorais de *Don Juan*

Os estudos subsequentes trataram de forma cronológica e assistemática da tarefa de tradutor de Byron, de suas traduções de Horácio, Pulci e Dante, por exemplo, e foram mencionadas algumas obras próprias nas quais inserira traduções.

Um trabalho a tal respeito, com acréscimos e perspectiva voltada a outro âmbito, encontra-se na tese de Schramm (2016, p. 256 – 275), na qual se discorre acerca da “pseudo-pseudo tradução” (p. 259) (algo como se afirmar falsamente ter feito uma pseudo-tradução, talvez), que Byron efetuara em sua obra da adolescência – a exemplo das imitações que Pope também fizera de Horácio – *Hints of Horace*, a qual o autor não viu publicada, todavia, e que como Schramm elucida, “projeta uma imensa e densa sombra sobre o meu próprio projeto”, (idem), o qual será abordado no final do próximo capítulo da presente tese. O pesquisador observa ainda como, ironicamente, enquanto Byron buscava traduzir a forma da oitava para a literatura inglesa, e incorporá-la à tradição dessa língua com seu *Don Juan*, ele “arrastava a poesia inglesa para o exílio italiano junto com ele: seguiram-no Shelley, Keats, Hunt e incontáveis outros mais” (p. 264), alguns dos quais comporiam obras na mesma estrofe.

Para Schramm, “o Byron, tradutor, é um cavalheiro servente de Dante e Pulci”, dessa forma, “não encontrou dificuldade em ser fiel a mulher do próximo” (p. 265), aludindo ao caso adúltero com a Condessa Guiccioli, operando também de certa forma o movimento tradutório inverso das *belles infidèles* que ocorriam ao mesmo tempo, na década de 1820, na literatura francesa, por vezes da própria obra do poeta. Portanto, “a questão da fidelidade poética se torna elusiva com a ascensão da tradutologia romântica, tenha Byron se dado conta disso ou não” (p. idem). Daí Schramm cita as palavras de Cheeke:

A quase obsessão de Byron para com a narrativa [da Francesca], está bem documentada – mas se reveste de uma muito maior urgência durante o relacionamento com Teresa de Ravenna. Segundo Teresa, estavam, certo dia, ela e Byron lendo esse episódio do V canto do Inferno (os dois juntos lendo um poema acerca dos perigos eróticos implícitos em ‘dois’ estarem lendo ‘juntos’); quando ela perguntou-lhe se tinha sido essa passagem traduzida para o inglês. Byron respondeu empregando a expressão italiana: – Non tradotto, ma tradito: ‘não traduzido, e sim traído’; referindo-se a traduções inglesas que considerava inferiores. A noção de fidelidade em tradução é, obviamente, a grande panaceia da tradutologia. Os fantasmas de fidelidades e traições (espíritos nada assexuados, a propósito) assombram os tradutores em geral; – mas parecem particularmente assombrosos para Byron, que era, por sua vez, particularmente

suscetível a uma noção feminina da linguagem: uma “beldade caprichosa”. Com a tradução do episódio da Francesca, a palavra de ordem era fidelidade, verso por verso, na ‘terza rima da qual leitor bretão de nada entende’. (apud Schramm, p. 266).

Schramm parece relacionar com ironia a “panaceia da tradutologia”, isto é, certa “noção de fidelidade”, com a “hiperfidelidade” que Byron mantinha à mulher do próximo, no caso, a Condessa Guiccioli.

Don Juan inicia com uma epígrafe retirada do verso 128 da *Arte Poética* de Horácio, que possui por si só suficiente complexidade tradutória.

Difficile est proprie communia dicere;

É difícil dizer propriamente as coisas comuns.

É difícil dizer com propriedade o que não faz parte da tradição.

É difícil tratar de um modo próprio das coisas da tradição.

É difícil ser original em um tema muito gasto.

É difícil discernir o que é trivial ou elevado.

“É difícil dizer as coisas de uma maneira simples e universalmente compreensível” (Schramm, p. 5).

As várias interpretações apenas concordam que “é difícil”.

De um modo geral, Horácio está tratando da originalidade.

Uma das questões da tradução dos versos encontra-se no advérbio *proprie* que possui três acepções incluindo o uso horaciano, conforme o dicionário de F. R. dos Santos Saraiva.

Pode significar “em termos apropriados”; daí a tradução ficaria “é difícil tratar em termos apropriados um assunto trivial” ou “é difícil tratar em termos apropriados o que seja da tradição”. A interpretação recai sobre a “forma” de tratamento de algo.

Proprie também pode ser “de modo próprio”, levando à interpretação da originalidade sobre a qual Horácio está tratando no contexto dos versos em sua epístola, chegando à tradução de “é difícil ser original em um tema tratado tantas vezes que ficou comum e ao mesmo tempo tradicional”.

Finalmente, o dicionário de Saraiva dá ainda a acepção de “com propriedade”, que permitiria ao verso ser lido como “é difícil dizer com propriedade o que faz parte da tradição e o que não”, conferindo certa mobilidade à tradição, assim, se for tratar da

Iliada, por ser um tema comum, quase ordinário, busque ainda ser original de algum jeito, levando à conclusão da interpretação anterior por via distinta e indireta.

Como se pode observar, não bastando as possibilidades de leitura de *proprie*, a forma acusativa plural neutra do adjetivo *communis*, e, parece também se adaptar às diversas possibilidades do advérbio.

Também pode ser visto o significado pela interpretação oposta: “se for narrar algo não tratado pela tradição, seja cauteloso”.

Vale lembrar que a *Arte Poética* de Horácio trata em grande medida dos gêneros elevados como a épica. Há uma discussão como essa, para saber mais, em *Life of Johnson* de Boswell, que Byron cita em *Don Juan*.

Além disso, os versos seguintes (133-134) de Horácio dizem respeito diretamente à tradução: “nec uerbo uerbum curabis reddere fidus / interpretes”, “e não se preocupe em traduzir fielmente palavra por / palavra”.

Tais interpretações fazem sentido em *Don Juan*, como uma obra original que problematiza a tradição épica, sendo uma sátira épica, e que confere nova abordagem a um tema já gasto, o mito de Don Juan, dentre outras possibilidades.

Peter Cochran explica em nota por sua vez as interpretações e traduções de Byron do verso horaciano.

Em *Hints from Horace*, de 1811, não publicado durante a vida de Byron, como dito, o poeta esboçou algumas variantes para esse verso: “’Tis hard to sketch with skill from vulgar life”, e “Of common things ’tis difficult to write”, ou ainda “Whatever the critic says or poet sings, / ’Tis no slight task to write on common things”. Depois eventualmente substituiu por “’Tis hard to venture where ours betters fail, / Or lend fresh interest to a twice-told tale”. Em resumo, Cochran elucida que, em *Don Juan*, Byron busca transformar as questões mundanas em matéria de seu poema e conjuntamente adaptar velhas formas poéticas, como o épico, às necessidades que enxergava em um novo tipo de mundo.

Há ainda em *Don Juan* outros momentos nos quais Byron flerta com a tradução.

No final do Canto I, em meio à digressão, aparecem citados os versos originais latinos da ode III, 14, de Horácio, que são explicados em seguida ao longo da estrofe, com o narrador adaptando-os a seu caso e atualizando-os a seu tempo:

“Non ego hoc ferrem calidus juventâ

Consule Planco”, Horácio diz, repete-
-o eu; nesta citação se intenta
Aludir que há uns anos, seis ou sete
(Muito antes de eu sonhar datar de Brenta),
Fui mais pronto pra revidar bofete,
E o ardor juvenil meu não tolerava
Tais coisas – quando Jorge III reinava. (CCXII).

Em uma tradução literal, “eu não teria suportado tais coisas no ardor da minha juventude, quando Planco era cônsul”. O sentimento de Byron procura igualar-se ao de Horácio, embora o governante seja outro. Parte da ironia da estrofe encontra-se justamente nessa adaptação que o poeta opera em sua tradução, vendo-se forçado a explicar sua intenção com essa citação.

Nas digressões que encerram o Canto III, a voz narrativa, divagando sobre a sagrada hora da “Ave Maria”, nas florestas de pinheiros de Ravena, onde Byron passeava com Teresa enquanto escrevia esses versos, afirma, sobre esse cenário, que o “estro de Boccaccio e a fantástica / poesia de Dryden fazem-te a mim cara, / você e o arrebol, quanto vos amara!”.

Byron está se referindo à versão de *Theodore and Honoria* escrita por Dryden baseada em um conto do *Decameron* de Boccaccio. Ou seja, está citando um autor que o seu narrador leu, diga-se assim, por meio da versão de outro autor e tradutor. Assim, esse ponto requer a tradução de uma menção a uma obra lida por meio da tradução, em uma espécie de tradução dentro da tradução dentro da tradução.

No Canto V, estrofe LXIII, novamente o narrador interpreta ao leitor de certa forma adaptando os versos originais de Horácio.

E et sepulchri immemor struis domos
Diz pra não construir senão covas pra nos pormos.

Ao pé da letra o verso latino significaria “e esquecendo os sepulcros constróis casas”. No entanto, no verso seguinte, em que o narrador interpreta o significado, evidencia-se mais a “tumba” que a “construção”. Trata-se aqui da tradução da tradução.

No Canto posterior, o sexto, após citar em latim, na estrofe XVII, um verso estoico que afirma ser de Horácio, porém era de Ovídio, “*Medio tu tutissimus ibis*”, “o caminho do meio é o mais seguro”, explicando na estrofe seguinte que a inserção do “*tu*” foi apenas para caber na métrica, o narrador conclui a estrofe XVIII afirmando que:

Prosódia com rigor não se conduz,
A verdade sim, se você a traduz.

A oitava XXI do Canto XIV possui também sua estrutura baseada em traduções.

Haud ignara loquor; são só nugae quarum
Pars parva fui, e tomei parte e arte.
Esboçaria mais fácil guerra, harém,
Naufrágio ou conto de coração, destarte,
Que isso aí, e espero poupar-lhes, porém,
Por razões que escolhi manter à parte.
Vetabo sacrum qui volgarit Cereris, o
Vulgo não deve saber seus mistérios.

A primeira citação é da *Eneida*, mas modificada, invertendo os sentidos de *ignota* e *magna* para *ignara* e *parva*, assim, “eu não falo sem conhecimento dessas questões irrisórias nas quais pequena parte tomei”, e o narrador explica em seguida que tomou “parte e arte”.

Na citação do dístico final, também de Horácio, ao pé da letra, “vetarei aquele que divulgar os mistérios de Ceres”, que o narrador traduz no último verso como “o / vulgo não deve saber seus mistérios”, reinterpretando o significado hermético do original.

No Canto XV, estrofe XXI, dialoga com os versos originais de Marcial, respondendo-os nos versos seguintes da mesma oitava quase em forma de glosa:

Omnia vult belle Matho dicere; dic aliquando
Et bene; dic neutrum; dic aliquando male.
O primeiro está além do alcance humano;
O segundo pode ser por bem ou mal; e
O terceiro é mais árduo de ir logrando; o
Quarto todo dia se ouve, vê e fala. E
Tudo junto é o que me agradaria
Servir num enigma por iguaria,

Ao pé da letra, o latim seria “Se, Matho, quer falar tudo de modo belo, fala às vezes bem, fala de modo neutro, fala às vezes mal”, afirmações às quais Byron responde indo do raro ao comum, concluindo com o anseio expresso de misturar tudo em seus versos (lembrando que “sátira” vem de *satura*, isto é, “mistura”). Cochran nota referência entre esses versos e a epígrafe horaciana da obra.

Há ainda outras traduções embutidas nos versos de *Don Juan*, explícitas ou não, porém esse breve estudo, buscando apontar caminhos a novas pesquisas, termina aqui.

3.4. Voz narrativa onisciente intrusa, autoconsciente e cética como personagem principal e sua associação com o autor de *Don Juan*

O personagem mais destacado, que interrompe a todo o momento a narrativa para divagar, dotado de um rol inesgotável de tabus e ironias, como foi visto acima, construindo destarte uma sátira épica, é o narrador.

Don Juan parece apenas um fantoche para essa voz narrativa, servindo-lhe de exemplo para a defesa da tese rousseauniana do bom selvagem, e de pretexto para que possa criticar as sociedades, costumes e culturas às quais Juan atravessa lançado pela sorte, e satirizar os poetas desses países, daí os poetas da Inglaterra, em seguida criticar seu editor, saudar amigos, criticar inimigos, caricaturar a ex-esposa de Byron etc.

O arsenal de artifícios de produção de humor do narrador impressiona.

Passa por saber de tudo que interessa à questão, mas nem sempre, e por inserir sua opinião nos temas mais delicados, porém titubeia, e por saber de si o bastante, no entanto tergiversa, confunde e confunde-se, e se contradiz.

Embora na maior parte da narrativa o narrador seja cético e sincero, por vezes louva a hipocrisia, e acredita em Deus ou em fantasmas, tudo de certa forma irônica.

A ironia, basicamente, dizer uma coisa querendo significar seu oposto, serve muito bem para escamotear e dar duplos sentidos a seus pensamentos.

Ademais, há semelhanças em demasia entre a voz narrativa e a voz do autor.

E curiosamente essas duas vozes associam-se a o que se poderia chamar, grosso modo, a voz arquetípica do mito original de Don Juan, o sedutor irredutível que não se arrepende nem no último momento antes de ir para o inferno, como na versão do mito de *Don Giovanni* de Mozart.

Esse é um dos enigmas de *Don Juan* e seu segredo não será revelado aqui, mas sua forma narrativa praticamente prenuncia os posteriores fluxos de consciência como de Joyce e Beckett ou as narrativas fragmentadas tal de Faulkner, ou seja, dá o primeiro passo à modernidade na literatura, do qual algo será demonstrado nos estudos que encerram esse capítulo sobre a obra-prima de Byron, reitera-se, o original, o *corpus* – cuja elaboração da tradução integral, e a descrição do processo tradutório, são o escopo, o objetivo e fundamento dessa tese em estudos de tradução.

* * *

Observem-se a seguir alguns momentos em que o narrador expõe-se, o que não apenas deve ser traduzido, tanto quanto possível com relativamente semelhante carga de ironia, como será melhor visto no capítulo 5, mas ainda nos quais se vislumbram decerto características do próprio narrador, um exemplo sendo por meio da liberdade excessiva que toma nas digressões, deixando entrever aspectos do gênero ao qual a obra insere-se e a respeito do qual se tratará, reitera-se, no estudo subsequente.

Mas você se indagará se vem ao caso,
Leitor gentil. Nada, é especulação,
Minha única desculpa é, é como faço.
Veze sim, veze não muito à ocasião
Escrevo o que importa sem atraso.
É narrativa, não é narração,
Base fantástica e vaga para uns
Fatos comuns com lugares-comuns. (XIV, VII).

Nesses versos, como em vários outros da obra, o narrador explicita alguns de seus procedimentos costumeiros: o uso irônico da retórica, a desculpa e elogio ao leitor, a modéstia ambígua em dizer que só trata de “fatos comuns”, retomando a discussão da epígrafe horaciana, incluindo-se assim em uma tradição literária específica.

No entanto, interessa mais ao presente estudo o sexto verso, “uma narrativa que não busca ser narração”.

A voz que narra toma licença na narração para explicar sua própria tomada de licença afirmando que, embora seja narrativa, não pretende ser narração, e não vai narrar, sobrando somente essa mesma voz e essa afirmação, em outras palavras, tirando-se a narração da narrativa, a história de Don Juan *stricto sensu*, resta apenas a digressão do narrador, essa aparição metalinguística, que em épicos anteriores costumava servir como ferramenta em momentos específicos, como abertura e encerramento da obra e dos Cantos, (“Canto as armas e os varões assinalados”), dedicatória, invocação das Musas etc, mas que a partir dos épicos heroico-cômicos da renascença italiana conquistou um espaço de humor, e alcançou então em *Don Juan* uso sistemático como fonte de sátira e ironia.

Don Juan possui também sua dedicatória, satírica, todavia, e a voz narrativa inicia a sátira épica com epodos e iambos, versos de escárnio, epigramas etc, contra Southey, Coleridge, Wordsworth e Castlereagh, em suma. Visto pelo viés autoral, Byron era reconhecidamente o principal desafeto de Roberto Southey, o *Poet Laureate*, tendo desafiado-o em duelo em carta que talvez não tenha sido entregue. De igual

forma, a crítica a respeito dos outros três vinha desde *English Bards*. Apenas Coleridge surpreendeu-se com a severidade em *Don Juan*, quando Byron demonstrara um dia admiração por sua obra.

O Canto I abre com o narrador justificando a opção pelo herói Don Juan e por contar a história do início, não *in medias res*, como é costume épico.

Em seguida, após descrever a infância de Juan em Sevilha, e fazer algumas críticas literárias, como visto anteriormente, prestes a tratar do início do adultério com Júlia, a voz narrativa titubeia em delatar tal ato:

A situação teve seu charme, adiante –
Deus sabe o que virá – eu não irei;
Já não sei nem bem por que comecei. (I, CXV).

É um narrador que se recusa, ironicamente, a narrar. Dentre os motivos, porque sabe que terá de discorrer acerca de tabus, que relacionarão culpando o próprio autor, aí titubeia e tergiversa.

Então “a Musa casta pede a liberdade”, “uma licença poética à toa”, para fazer uma digressão e dar um salto na narrativa e, como isso pode ir contra a “lei de Aristóteles”, “é bem pudico / pedir perdão quando eu errar um tico” (I, CXXI).

De tudo dito, porém, “(...) o que mais ainda fê requer / é que em Sevilha, há pouco, vi o cabo / do último caso de Juan com o Diabo” (I, CCIII). Ora, o narrador insinua que teve algum contato com o próprio Don Juan antes de esse ser arrastado às regiões infernais pela estátua do comendador. Byron esteve em Sevilha, de fato, por três dias durante sua primeira peregrinação, em 1809, porém nem ele ou Hobhouse atestaram à época terem visto o mito em pessoa. Trata-se portanto de apenas outra estratégia para confundir o leitor, forçando-o a formar por conseguinte um pensamento crítico e cético e estar sempre alerta às sutilezas irônicas do verso.

A voz narrativa cética, do alto da sua onisciência e autoconsciência, combatendo a hipocrisia, desmistificando tabus, fazendo crítica literária, reconhece ainda uma última ilusão – a glória – e persistentemente, em várias estrofes, ergue-se contra ela:

Qual o fim da fama? só fazer volume
Certo num pouco de papel incerto.
Dizem que é um subir montes, cujo cume,
Como todos, é só névoa, decerto.
Uns compõem, falam, heróis matam, “lume
Da zero hora” os poetas queimam, pra ter, to-

davia, quando o original só pó for,
Nome, um retrato ruim, e um busto pior. (I, CCXVIII).

Encerrando o segundo Canto, após várias idas e vindas digressivas aleatórias, o narrador admite de um modo bastante irônico que não gosta da inconstância:

Tenho horror à inconstância; odeio, maldigo,
Ojerizo, execro, abjuro a argila feita
Movediça cuja alma não traz consigo
Ponto onde fundação firme se deita;
Amor, constante amor, constante amigo,
Num baile de máscara, a mais perfeita
Criatura vi ontem, fresca de Milão,
Que me deu sentimentos de um vilão. (II, CCIX).

Ora, o narrador de um épico deveria retratar caracteres nobres através de uma elocução elevada; porém nessa sátira épica, a própria voz narrativa confessa ter tido “sentimentos de um vilão”. Não obstante, foi possivelmente assim, e na mesma época em que os versos estavam sendo escritos, que o autor conheceu a Condessa Guiccioli em Veneza. A título de curiosidade, por algum tempo, seria ela quem impediria Byron pouco depois de prosseguir na elaboração dessa sua obra.

Além dos exemplos apresentados acerca do ceticismo do narrador, e de outros que virão, bem como uma abordagem específica sobre alguns aspectos e usos da ironia, a voz narrativa, encerrando o terceiro Canto, ironiza o próprio ceticismo, ao declarar-se crente em oitavas desprovidas de ironia, românticas propriamente ditas.

Aos casuístas que anonimamente adorem
Afirmar que eu não tenho devoção,
Sentem-se essas pessoas ao meu lado e orem,
E verão quem tem a melhor noção
De entrar nos Céus pela via menor, hein.
Os montes e o mar meus altares são,
Terra, ar, estrelas – o que brota do Infinito,
Que fez, e que receberá meu espírito. (III, CIV).

Note-se a curiosa e quiçá pia mistura de cristianismo, paganismo e byronismo.

Noutra feita, Byron esteve envolvido com a sociedade secreta dos carbonários na Itália, como visto anteriormente e, tendo ouvido uns tiros, saiu e encontrou o chefe de polícia morto em frente ao Palazzo Guiccioli, levando o corpo morto para casa, tentando reanimá-lo, porém debalde. Essa cena aparece em *Don Juan*, imiscuindo vida e obra, narrador e autor, realidade e “poética fantasia”:

Numa outra noite (foi sexta passada) –
Isto é um fato, e não poética fantasia –
O sobretudo mal havia ajustado, a
Luva e o chapéu à mesa ainda jaziam,
Ouvi um tiro – eram vinte horas tardadas –
E correndo o mais veloz que podia,
Achei estirado na rua o comandante
Militar, sem nem poder estar ofegante. (V, XXXIII).

Nesse épico digressivo, observa-se, a metalinguagem é usada sistematicamente.

Há muitos bons avisos, não obstante, por exemplo, “vi tempestade em mar e em mulher, cujo / amado dá mais pena que o marujo” (VI, LIII).

A voz narrativa chega a assumir então a fala do próprio escritor, quando afirma:

E acusam-me – eu – o presente escritor do
Presente poema de – eu não sei quê –
Tendência a depreciar e zombar o
Poder e a virtude e isso tudo; e
Dizem isso em fala áspera e sem dó.
Bom Deus! me indago o que queriam-me!
Nada digo que Dante não disse antes
Em verso e ainda Salomão e Cervantes (VII, III).

Novamente, aludindo à epígrafe horaciana, retoma a discussão sobre a tradição.

São suas digressões, de modo paradoxal, promovendo constante interação com o leitor, que conferem certa unidade à obra, estabelecem um fio da narrativa que quando vai se perder é retomado, e a voz narrativa, com sua filosofia cética, relaciona-se conveniente e intermitentemente à vida do autor.

No começo do Canto nono, o narrador apresenta sua filosofia cética:

Que sais-je? foi o mote de Montaigne,
Igual dos acadêmicos iniciais.
Duvidoso tudo que o homem tem,
É das posturas que gostava mais.
Não há certeza, isso é certo, bem
Como quaisquer condições dos mortais.
Pouco sabemos de nós por aqui,
Duvido que a dúvida não creia em si. (XVII).

De fato, para o filósofo Montaigne, em sua obra *Ensaaios*, de escrita simples mais como um diário de pensamentos que um tratado filosófico, tratando dos mais diversos assuntos, incluindo tabus como morte, canibalismo etc, que Byron lia enquanto

compunha esses versos, e da qual buscava se assemelhar em sua sátira épica, bem como para Pirro de Élis (360 a.C. – 270 a.C.), fundador da corrente filosófica “ceticismo” ou “pirronismo” na antiguidade grega, podiam ser encontrados argumentos igualmente válidos afirmando ou negando qualquer questão, sendo impossível saber precisamente a natureza real das coisas (“acatalepsia”), concluindo enfim, como estoicos e epicureos, que só resta então a “ataraxia” (tranquilidade da alma obtida através da extinção ou domínio das paixões). O narrador menciona Pirro na estrofe seguinte:

É viagem gostosa talvez boiar
Como Pirro em mar de especulação.
E se ao se arriar vela o barco virar?
Seus sábios mal sabem navegação,
Cansa nadar no abismo do pensar.
Calma e rasa água à beirinha, onde vão
Se inclinando colher conchinhas lindas,
É o ideal a banhistas medianos ainda. (IX, XVIII).

Apesar disso, no Canto seguinte, afirma, relativizando o que alegou anteriormente, “Mas não / filosofarei, disse, e me lerão” (X, XXVIII). E em seguida, que Juan também não se importaria com isso, “Juan, sem ligar um pito de rapé / à filosofia, seguiu o passeio adiante” (X, LX).

Ciente das digressões que constituem uma espécie de unidade da obra, o narrador ironiza as digressões: “(...) Enfim, não é hora que se faça / prosa de tópicos gerais; poemas a si / limitem-se à unidade, como o meu aqui” (XI, XLIV).

A ironia do exemplo supracitado encontra-se na digressão fazendo crítica da digressão. Embora às vezes o processo irônico seja de difícil apreensão, seu produto, o humor, é mais assimilável.

Em amplo sentido, como dito, a ironia seria dizer algo querendo significar o seu oposto, afirmar algo dando a entender seu contrário.

Fica explícito como os pressupostos e antecedentes precisam ser claramente estabelecidos e compreendidos para que a ironia funcione, caso contrário, ficará entendido apenas aquilo que foi dito.

Assim, para se captar a ironia, é necessário compreender ao mesmo tempo o que é dito e o que é subentendido e suas relações de oposição, a partir da qual se produzirá por vezes o humor, e a ironia, que é o nome do processo e do produto.

Portanto, alguns processos irônicos são basicamente processos satíricos.

Quando o narrador cita versos alterados da Bíblia ou de Shakespeare, ou insere-os em uma situação nada relacionada à situação original, produz-se uma sátira através da ironia. Se o procedimento não for reconhecido, o efeito humorístico não ocorrerá.

No próximo capítulo ver-se-ão com alguma minúcia as questões implicadas na tradução da ironia em *Don Juan* de Byron.

Por outro lado, seria a ironia da ironia dizer só o que se disse?

Tal pergunta retórica poderia dar uma falsa ideia do grau de sofisticação dessa figura de linguagem.

De fato há povos primitivos que não compreenderiam a necessidade de dizer mentira, aquilo que não é. Isso levaria à ideia de que aquela pessoa com quem se fala seria sincera. As crianças durante seu processo de aquisição da linguagem compreendem a ironia em etapas bastante posteriores, concomitante com certa perda de ingenuidade no discurso, embora assimilem mais prontamente a prática da mentira.

A ironia difere da mentira, conquanto seja uma forma de dizer algo sem querer dizer o que é dito. Ou seja, é intrínseca a uma forma de insinceridade, mas mais sutil, podendo passar despercebida, como a mentira, e significando apenas o sentido aparente. No entanto, seu fim é menos enganar ou ludibriar que satirizar e desacreditar. Não é necessariamente transmitir uma mensagem, enganosa no caso da mentira, mas ressaltar de modo estratégico ou humorístico alguma informação específica da mensagem ou o próprio meio de transmissão.

Se no momento que se especula ter surgido a música e a poesia, por exemplo, algum homem ou mulher primitiva batendo com as palmas das mãos e produzindo ruídos aleatórios com a boca, invocando o deus do trovão, imitando um bisão, atraindo um par etc, se no momento seguinte um segundo homem ou mulher primitiva imitasse o primeiro, descaracterizando-lhe o gesto devocional, satirizando-o, esse seria um procedimento irônico, uma forma de resposta praticamente natural.

Desse modo, a mudança de um contexto exterior pode produzir a ironia, dada a inversão do referente. Já em um texto, o leitor precisa conhecer o referente para a ironia funcionar. Em uma música, se houver a releitura satírica da obra, será uma paródia. Para haver a ironia em uma mesma peça musical seria necessário, exemplo, apresentar um tema e depois usar ferramentas para mostrar que aquele tema está querendo *significar* seu oposto no momento em que é tocado, algo diretamente ligado à metalinguagem.

Porém, a respeito de insinuações, o narrador de *Don Juan* retruca encerrando o décimo primeiro Canto, “Jamais duvide: ao falar, não insinuo, sou claro” (LXXXVIII).

Então joga a culpa na Musa, por ironizar as referências que cita, “(Minha Musa despreza referência, como por este / tempo você nota)” (XIV, LIV).

Porque, apesar disso tudo, é a Musa mais sincera de todos os tempos:

Que de todas as Musas que me lembro,
Qualquer que seja a sua tolice ou causo
Nalgum caso, a minha, sem objeção,
É a mais sincera que já fez ficção. (XVI, II).

Embora nesse caso byroniano esteja muito próximo da ironia da ironia, dizer aquilo que se está dizendo ainda é e sempre será um recurso primordial da linguagem.

Enfim, falando francamente, o narrador encerra seu épico por ironia do destino inacabado: “Deixo a coisa em aberto, e tudo o mais”. (XVII, XIII).

A voz narrativa, em grande medida, reflete e conta a odisseia interior do autor.

3.5. Gênero literário: sátira menipeia

Além da filosofia cética como, por exemplo, de Pirro, vista no estudo anterior, e ainda de Pope, citado no subsequente, outra escola filosófica diretamente implicada ao *Don Juan* de Byron é a escola cínica, fundada por Antístenes, discípulo de Sócrates, tendo como mais famosos representantes Diógenes de Sínope e Menipo de Gádara (300 a.C. – 260 a.C.).

Desse, que empresta o nome a um tipo específico de sátira, a “sátira menipeia”, nenhuma obra sobreviveu, bem como nada se sabe de sua vida ao certo, a não ser o rumor (em Diógenes Laércio) de que era escravo, alcançou a liberdade, ficou rico e se matou após perder sua riqueza, algo completamente contrário aos preceitos do cinismo. Por outro lado, Menipo era rotulado de cínico apenas por convenção, sendo dos raros filósofos dessa escola que parece tê-la satirizado.

Destarte, entreve-se aí já uma característica do gênero: sua crítica ilimitada.

Outras características foram estudadas na obra *O Calundu e a Panacéia – Machado de Assis, a Sátira Menipeia e a Tradição Luciânica*, na qual Enylton de Sá Rego filia parte do trabalho literário machadiano a essa tradição. “Calundu” significando a “melancolia”, o “spleen” do século XIX, na versão brasileira.

O autor chama a atenção para o caráter fragmentário da sátira menipeia, e crê que seu estudo possa “trazer novas dimensões” à literatura “pós-moderna”, como ao romance *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, “onde a obra sobre a qual o monge Venâncio vinha realizando nos seus últimos dias de vida seu trabalho de tradutor era exatamente um texto atribuído a Luciano de Samosata” (Rego, 1989, p. 2).

Assim, como não restou nenhum texto de Menipo, a tradição pode também ser chamada de “luciânica”, sendo de Luciano a maior parte das obras sobreviventes do gênero na antiguidade.

Antes dele, porém, escreveram-na Varrão, Petrônio e Sêneca em sua *Apocolocintose*, que possui muitas características vistas também em *Don Juan*: seu “conteúdo parodístico”, “o texto da *Apocolocintose* parodia ainda constantemente não só os escritores clássicos, como Homero e Virgílio, mas também a linguagem popular, através dos provérbios e ditados nele aproveitados” (1989, p. 40), tem-se também “um uso da linguagem a dois níveis de estilo: um estilo elevado – em versos, e um estilo coloquial, popular” (p. 41), Sêneca satiriza ainda em seus versos “o estilo dos poetas contemporâneos” (idem), “o andamento irregular de sua forma narrativa” (p. 42) etc.

A obra de Luciano, por sua vez, possui importância histórica por ligar “a tradição grega da sátira menipeia às suas repercussões nos tempos modernos, do *Elogio da Loucura* de Erasmo aos romances dos satiristas ingleses do século dezoito” (p. 43), dentre os quais Fielding e Sterne, ambos admirados e citados por Byron, relembrando-se também o forte filo-helenismo do período do autor especificado nos estudos antecedentes.

Luciano era sírio de Samosata, nascido entre 120 e 140 d.C., de origem humilde, tornando-se conhecido homem de letras e funcionário de alto escalão no Império Romano. Deixou cerca de oitenta textos dos mais diversos estilos, muitas sátiras menipeias, com características bastante semelhantes às da obra-prima de Byron.

Como o narrador de *Don Juan*, Luciano também “quase nunca “diz tudo que pensa”” (p. 49), “chegando mesmo a ridicularizar a sua própria posição”:

Que esta gozação, seguindo o exemplo de Momo, seja dirigida contra eu mesmo! E juro que não creio que seja necessário mostrar a moral de minha fábula, pois, como vocês bem podem ver, ela também se aplica a mim. Se estou delirando, é que falo como os bêbedos (...). (Luciano, apud Rego, 1989, p. 50).

Sá Rego nota três tipos principais de emprego da paródia em Luciano, muito próximos às formas de crítica literária e ironia, como visto, do narrador de *Don Juan*:

a) paródia aos gêneros e convenções da literatura passada e presente; b) paródia aos temas e idéias (sic) da literatura da vida social contemporânea; e, finalmente, c) paródia a textos definidos, através de citações literais ou quase-literais, geralmente em um contexto distinto daquele do qual a passagem em questão teria sido apropriada. (p. 52).

Outra característica, o *kataskopos*, “utilização sistemática do ponto de vista do observador distanciado”, por exemplo, “vemos um narrador que, presente no texto, vê o mundo do alto (...) observa o mundo de um ponto de vista privilegiado, em geral do alto de uma elevação, ou mesmo da Lua (...)” (p. 64), em *Don Juan* aparece como:

Eu paro sobre um simples promontório à
Infinita variedade de vida
Sem ligar ao que se apelida glória,
E especulo onde lanço o olho, que lida
Com o que serve ou não à minha história
E versifico só sem dura lida,
Proseio exatamente como falo
Com qualquer um a pé ou a cavalo. (XV, XIX).

Tendo ficado esquecida durante a Idade Média, a partir do século XVI a obra de Luciano voltou a ser traduzida, lida e imitada, influenciando então Erasmo a fazer traduções dela e também em *Elogio da Loucura*. De Erasmo a influência se alastrou, alcançando, dentre outros trabalhos, *A Anatomia da Melancolia*, de Robert Burton e, em seguida, Laurence Sterne em seu *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy*. Byron, em carta a Douglas Kinnaird, de 14 de abril de 1823, afirmara que em *Don Juan* pretendia “um poético T. Shandy – ou *Ensaio* de Montaigne – com uma história por articulação” (“a poetical T. Shandy – or Montaigne’s Essays – with a story for a hinge”).

Curiosamente, entre Luciano, Sterne e Byron as acusações de plágio eram comuns, quando nesse recurso sistemático de citações adulteradas da obra alheia encontra-se uma das características principais do gênero da sátira menipeia.

O pesquisador da sátira menipeia aponta ainda outra peculiaridade do gênero, que é a metáfora da anatomia como análise pormenorizada de caracteres. Veja-se o que diz sobre a obra de Machado de Assis:

Como tema histórico e literário, portanto, a anatomia interessava a Machado de Assis. Mas é também como metáfora – como um método de análise minuciosa da alma humana, em busca não da descrição de “situações”, mas sim do estudo dos “caracteres” – que Machado se interessa pela anatomia, e a pratica em sua obra. (...) E o texto do romance (*Ressurreição*), com sua minuciosa análise da melancólica indecisão de Félix, causada pelo demônio da dúvida, prefigura este tipo de método metaforicamente “anatômico”, analítico e minucioso, plenamente desenvolvido por Machado a partir das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. (1989, p. 109).

Além disso, Sá Rego vê em Machado outra característica, a qual Byron também já foi relacionado nessa tese: ele é um “deturpador de citações” (p. 112). E, citando Schlegel, “ironia é autocrítica superada; é uma sátira sem fim” (p. 122), alude tanto ao aspecto não apenas moralista da sátira menipeia, ao contrário da sátira romana do *ridendo castigat mores*, quanto ao caráter fragmentário do gênero. Lembra-se que *Don Juan* não foi concluído.

Não obstante, “o movimento filosófico dos cínicos”, afirma, é “frequentemente confundido com a tradição literária da sátira menipeia” (p. 129), sendo Menipo incluído nessa corrente filosófica esquematicamente. Não à toa, portanto, Byron cita Diógenes em ao menos três momentos de *Don Juan*, em um deles afirmando que do “cão celestial” “metade de minha filosofia vem” (XV, LXXIII), decerto via sátira menipeia, sendo a outra metade possivelmente o ceticismo de Pirro a Montaigne, como visto.

Concluindo seu estudo sobre a sátira menipeia e a obra de Machado de Assis, Sá Rego utiliza termos igualmente aplicáveis à crítica feita ao *Don Juan* de Byron:

Foi também nossa intenção demonstrar que algumas questões levantadas desde o século dezenove pela crítica literária brasileira com relação à obra de Machado reproduzem exatamente as questões sistematicamente colocadas pelos textos pertencentes à tradição da sátira menipeia (sic). De fato, ao apontar na obra de Machado sua grande dificuldade de classificação genérica, seu caráter fragmentário e antidiscursivo, suas citações truncadas e seu conteúdo parodístico, seu ponto de vista irônico e distanciado, e ao julgá-la como moralmente duvidosa, pessimista ou niilista, os críticos brasileiros estavam de certa forma repetindo as observações feitas pela crítica tradicional aos textos de Varrão, Sêneca, Luciano, Erasmo, Burton e Sterne, eminentes escritores da tradição menipeia ou luciânica. (1989, p. 189).

A partir de *O Calundu e a Panacéia*, Daniel Lacerda elaborou um estudo sistemático a respeito do uso da metalinguagem em sua tese *Lord Byron – Poeta Crítico: As Di(Trans)gressões Metalinguísticas em Don Juan*, defendida na Universidade Federal do Paraná, em 2008, sob a orientação de Édison José da Costa.

Esse “uso”, entretanto, é investigado “em face da associação que naturalmente se faz entre ela, a metalinguagem, e a modernidade” (2008, p. 28).

Após apresentar uma fortuna crítica sobre a vida, obra e recepção de *Don Juan*, um estudo sobre a importância da “imaginação” no Romantismo (p. 59), e como Byron se distancia desse preceito, recebendo assim críticas de Keats e Blake (p. 61-63), Lacerda desenvolve sua definição das características da sátira menipeia também baseado em Bakhtin, ressaltando a mescla de elocuições alta e baixa e de gêneros, “mescla que implica, na prática, em obras nas quais as idéias (sic), em suas aventuras menipeias (sic), peregrinam por cenários os mais ‘realistas’ possíveis”, concluindo que “as aventuras da verdade na terra ocorrem nas grandes estradas, nos bordéis, nos covis de ladrões, nas tabernas, nas feiras, prisões, orgias eróticas de cultos secretos etc” (Bakhtin apud Lacerda, p. 90).

Outro quesito relevante do gênero, “seu caráter periodístico”, torna-o “uma enciclopédia da sua atualidade” (p. 91). A esse respeito, lembre-se como o *carpe diem* estoico-epicureo horaciano, “aproveitar o hoje” (*carpe*, imperativo singular do verbo “colher”, sendo o dia uma fruta que ontem era verde e amanhã estará passada), foi transmitido para Zenão de Cítio, o fundador do estoicismo, por volta de 311 a.C., por Crates de Tebas, um importante filósofo cínico discípulo de Diógenes. Em *Don Juan*, Byron satiriza a célebre expressão horaciana, “Mas *carpe diem*, Juan, colhe, colhe o dia!” (XI, LXXXVI), com um tom sôfrego por gozo que beira o hedonismo de Aristipo.

Adiante, no capítulo “A Sátira Menipéia em *Don Juan*”, para Lacerda, a escolha de Juan, “a rejeição das figuras contemporâneas (...), adoção de um mito lendário clássico, reinventado ao seu bel-prazer”, já o colocam “no rol das obras sátiro-menipéicas” (sic) (p. 102), de igual modo um “cambiar de vozes, ou linguagens, ‘altas’ e ‘baixas’ em *Don Juan*, bem como a presença muitas vezes incidente sobre estes cambiaries, de cortes bruscos, ora de cenários, ora de discursos, são elementos que, não nos parece haver dúvida, filiam o último Byron à sátira menipeia” (p. 108).

Não obstante, a “ausência de um projeto de composição para sua obra”, que, de fato, Byron não possuía, pode ser vista como “por si só, um ‘projeto’ de Byron para ela” (p. 124). Antecipando algumas questões do capítulo 5 da presente tese, não seria igualmente um “não método tradutório” um projeto, assim mesmo, com seus pontos fortes e fracos, regras e exceções, como qualquer outro?

Esse experimentalismo, tornando a obra predominantemente metalinguística, “opera o que poderíamos chamar de uma *desmistificação do poema*”, através da qual “transparece a *mecânica da criação como objeto do poema em si*” (p. 165). Desse modo, “seu *anti-projeto* experimental, qual seja o de não ter nenhum projeto”, acaba por demonstrar “sua *permanente condição de prelúdio*”,

de obra-por-vir, por começar, continuamente pensado-se a si mesma, seja em sua estrutura, seja em sua semântica. Nesta característica fundamental do poema reside o seu caráter experimental, que o conecta às obras fundantes da modernidade, elas próprias em constante estado de gênese, proto-obras, a significar o que Charles Sanders Peirce, em sua teoria semiótica, chamou de *proto-signo*, ou *quase-signo*: “o signo poético-semiótico, que vela e revela a natureza da linguagem, que é um possível de formas, que é a linguagem (homem) nascendo – ou que a quase-propõe – é um *protosigno* ou *quase-signo*”, conforme a leitura de Peirce por Décio Pignatari. E é o mesmo Pignatari que afirma estar o *proto-signo* / *quase-signo* peirciano presente em algumas criações dos séculos XIX e XX: “está em um prelúdio de Chopin, quase feito só de inícios; na *Opus 21*, de Anton Webern, feita só de inícios; no *Coup de dés*, em Giorgione, em Maso di Banco, em Volpi” (idem:77). Comuns a todas estas obras, bem como, adicionamos nós, ao *Don Juan* de Lord Byron, a capacidade de ‘velar e revelar a natureza da linguagem’ do, no caso específico de Byron, poema no ato mesmo de sua criação: não um ‘projeto’, mas ‘materiais’, era o que o poeta possuía quando do início da composição de seu *Juan*. Pois nestes ‘materiais’ está a sua metalinguagem. E o poeta, ao estender indefinidamente sua obra – ao fazer dela uma permanente *proto-obra*, um permanente *proto-signo* – dá provas de seu caráter metalingüístico-experimental que o conecta à modernidade. (sic) (Lacerda, 2008, p. 189).

Daí, o “triunfo de narrar em Byron é, pois (...) o fracasso da narrativa” (idem).

E nas conclusões de sua tese, o pesquisador byroniano afirma que:

E a característica básica da poesia moderna seria a reflexão, no *corpus* mesmo do poema, sobre a criação poética. A poesia pensando a poesia. Tal ‘instância’ metalingüística, que principiou com o Edgar Allan Poe de *Philosophy of Composition*, passando pelo Charles Baudelaire leitor/tradutor de Poe, atinge seu ápice constitutivo ou definidor no Stephane Mallarmé de *Un Coup de Dés*. E o que se seguiria no transcorrer do século próximo passado seria uma intensificação, um processo de maturação dessa corrente. Corrente que, este estudo procurou demonstrar, tem no *Don Juan* de Lord Byron um momento originalíssimo de prefiguração. (sic) (p. 200).

E *Don Juan* é mais satírico ainda, criando uma estrutura assistemática, por ser um fragmento gigante, “inacabado e inacabável”, nas palavras de Bloom (“Unfinished and unfinishable, Byron’s masterwork ought to be his monument” (apud Schramm, p. 206)). Uma história sem fim.

* * *

Destarte, foram vistas neste capítulo as principais características do original – o *corpus* da presente pesquisa em estudos da tradução – as quais devem ser em grande medida reconstituídas ou destacadas em um projeto tradutório, o qual será discutido no capítulo 5 e relacionar-se-á, em determinados pontos, diretamente a este.

O próximo abordará os fragmentos traduzidos e publicados no Brasil especificamente da obra aqui descrita, e que serviram de suporte como protótipos à elaboração das diretrizes para a tradução integral anotada constante nesta tese.

4. *Don Juan* de Byron no Brasil: a tradição da tradução de fragmentos de uma obra-prima incompleta

“E por 180 anos quase nada”
Os Cantos de Ezra Pound, LXXXI. (2006, p. 544).

Se fossem reunidos todos os fragmentos traduzidos até então da obra original estudada no capítulo anterior – *Don Juan* de Byron – para a língua portuguesa, formariam um esqueleto de Andreas Vesalius que não conseguiria ficar em pé, e ainda faltaria muito para compor um retalho completo, para não falar dotado de vida, tal como o Frankenstein ideado por Mary Shelley, a qual considerava Byron um de seus melhores amigos e foi quem passou a limpo, e quiçá revisou (já que os manuscritos desapareceram, como dito) os últimos Cantos de *Don Juan*.

Apesar disso, da mesma forma que os anatomistas de outrora, precursores das ciências, como visto anteriormente, colhiam pedaços de corpos dos mortos ressequidos pendentes das árvores em suas perambulações na calada da madrugada, o *corpus* desse capítulo, fragmentos de tradução, constituiu-se paulatinamente por quase 180 anos, sendo que os fragmentos foram tomados da obra-prima incompleta de Byron conforme agradavam ou satisfaziam os interesses ou gostos dos tradutores.

De igual modo, a bibliografia das traduções fragmentárias que forma o presente *corpus* foi sendo colhida ao longo de mais de uma década de pesquisa em sebos, livrarias e internet, algumas dessas buscas saindo, entretanto, tão intrigantes e empoeiradas quanto às auferidas por Vesalius, um exemplo disso sendo a tradução rara em prosa de João Vieira, quase nada estudada até o presente momento.

Porque aqui ou acolá tradução ou outra fora, decerto, objeto de pesquisa.

O trabalho mais completo sobre o tema, e mais recente, já supracitado, foi empreendido por Soeli Zembruski, em sua tese defendida em 2013, na área de Estudos da Tradução da UFSC (PGET), orientada por Rosvitha Blume, intitulada *A Tradução da Ironia em Don Juan de Lord Byron: Uma Análise dos Fragmentos Traduzidos ao Português do Brasil*, à qual se indica o leitor para aprofundar-se nas questões específicas da tradução da ironia dessa obra de Byron efetuada fragmentariamente para a língua portuguesa por J. Luz, Francisco Otaviano, Péricles da Silva Ramos, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Roberto Schramm e Lucas Zaparolli de Agustini.

Zembruski discorre acerca da definição do termo “ironia”, classifica-a em dez categorias e analisa com diversos exemplos como tais categorias foram traduzidas pelos

referidos tradutores, compondo em sua tese, guiada pela ordem cronológica de publicação das traduções, uma espécie de crescente de “respeito com a obra original” e “reconstrução do original a partir das características essenciais do texto fonte” (2013, p. 187), crescente favorecido pelas pesquisas realizadas na área, tendo seu ápice no presente projeto tradutório de Zapparoli de Agustini, sobre o qual a pesquisadora encerra seu capítulo anterior às “considerações finais” premonitivamente sustentando que:

O fragmento eleito pelo tradutor manifesta as características de um projeto de tradução sério e pautado na reconstrução do original a partir das características essenciais do texto fonte. Como pudemos observar nessa análise, a mais recente publicação de *Don Juan* no Brasil reconstitui as dimensões instrumental e situacional da ironia byroniana no épico.

De modo geral, é possível dizer que a tradução de Agustini, embora represente uma pequena parte da obra, conservou os elementos constitutivos de ironia, e que o trabalho desse tradutor aponta para uma reescritura completa do poema. Isso nos acena com a possibilidade de contar com uma tradução integral e pautada em critérios de respeito com a obra original.

E assim encerramos a análise dos fragmentos traduzidos por sete brasileiros, cujas estratégias e opções tradutórias nos forneceram material para uma produtiva análise das implicações e possibilidades da tradução da ironia no épico *Don Juan* de Lord Byron. (Zembruski, 2013, p. 187).

A tese de Zembruski será retomada em diversos momentos doravante, quer nesse capítulo, quer no próximo.

O presente estudo limita-se à descrição das traduções desses fragmentos e um breve apanhado acerca da vida e obra do tradutor, quando disponível, bem como a alguns comentários a respeito de peculiaridades das mesmas traduções enquanto relevantes à formação dos protótipos e diretrizes para a proposta de tradução integral e a seguinte apresentação, com amplo aparato de notas explicativas, da tradução comentada que é a razão de ser da presente tese.

Ao *corpus* dos fragmentos estudados por Zembruski, esta tese acresce as possíveis adaptações de Álvares de Azevedo e Machado de Assis, e ainda a tradução de João Vieira, não estudada pela pesquisadora byroniana por conta de sua raridade e por ter sido realizada em prosa. Ademais, um estudo sobre a tradução de Zapparoli de Agustini não será visto neste, porém no próximo capítulo, de número 5.

4.1. Adaptações?

Ambos os excertos analisados a seguir encontram-se inclusos em obras originais de seus autores, por isso certo receio em chamar-lhes propriamente “adaptações” ou outro termo que o valha.

Mas seja porque se observam demasiadas relações, como será visto adiante, seja porque reescrituras desse tipo eram procedimento tradutório/adaptativo comum no Romantismo, o que pode ser notado na prática de tradução/adaptação que muitos escritores fizeram da obra de Byron durante o ultrarromantismo brasileiro, por exemplo, desfigurando-a *ad absurdum*, por vezes inserindo tais traduções entre poemas próprios em seus livros, assunto abordado nos capítulos subsequentes, enfim, os dois excertos seguintes podem ser ditos baseados no *Don Juan* byroniano, adaptações *lato sensu*.

Conforme Linda Hutcheon em *Uma Teoria da Adaptação*, “a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica” (2013, p. 30) e, não obstante, “palimpsestos lutam pela mudança permanente” (p. 56). Noutros termos, a adaptação possui características, bastante móveis e readaptáveis, todavia, de uma obra original, podendo mesmo passar por uma para quem não conhece o texto de referência e suas camadas alusivas, referenciais e significantes, por vezes presentes apenas em sutis entrelinhas, porém apresenta em geral indícios ou pistas com maior ou menor grau de evidências que permitem relacioná-la a algum projeto anterior.

Deste modo, não é tarefa fácil lidar com a adaptação:

(...) embora a ideia de adaptação possa, a princípio, parecer simples, ela é, na realidade, bastante difícil de definir, em parte, como visto, porque usamos a palavra tanto para o processo quanto para o produto. (p. 39).

Se a própria definição apresenta nuances e perspectivas que a relativizam, quem dirá afirmar categoricamente que uma obra inserida entre outras obras autorais do mesmo escritor seja uma adaptação. Não obstante, de acordo com as palavras da pesquisadora, “nas operações da imaginação humana, a adaptação é a norma, não a exceção” (p. 235).

Na adaptação, além disso, acham-se diversos interesses, por vezes de emulação, homenagem e superação, sendo mais próximo do caso de Álvares de Azevedo em relação a seu ídolo, ou também “podem ser concebidas (tais adaptações) tanto como

tributos quanto como tentativas de suplantar a autoridade cultural canônica” (p. 134), o que se aproxima mais do caso Machado de Assis em suas relações ambíguas com obra e mito byronianos.

Está-se tratando aí de um aspecto tão vago quanto a intenção implícita do autor/tradutor/adaptador que, como elucida Huntcheon:

(...) até mesmo a atenção para esse tipo de intenção é, com efeito, proibida, pois, costuma-se argumentar, considerar a vida ou as intenções do artista significa reduzir a literatura à autobiografia, e a leitura ao voyeurismo. Contudo, separar o agente criativo do ato criativo é tão difícil quanto separar o agente ético do ato ético (...). (p. 152).

E se “críticos de cinema” ou “historiadores da arte” “geralmente veem pouco problema com o enraizamento da autoridade sobre o significado e o valor”, por outro lado, para os críticos literários, “os critérios que dissolvem a obra no processo histórico, psicológico ou criativo que a originou são irrelevantes para a condição objetiva da obra de arte” (idem), então

Nos últimos anos, com a ajuda do Novo Historicismo, do feminismo, do marxismo e da teoria pós-colonial, o histórico e o político foram resgatados, e os teóricos lacanianos e a teoria do trauma redimiram o psicológico. Todavia, o próprio processo criativo em todas as suas dimensões permanece um tabu, ou ao menos ainda está fora da convenção crítica, considerado demasiado beletrista, jornalista ou simplesmente romântico. (2013, p. 152).

Para a presente tese interessa observar o funcionamento dos textos a seguir à luz desse “processo criativo” considerando-o aqui específica e “simplesmente romântico”.

Assim, as duas ditas, com ressalvas, “adaptações” estudadas adiante, não se afirmam como tal, pelo contrário, passam por originais do autor, contudo, lembrando-se que “como as variações do jazz, as adaptações indicam ações e decisões criativas individuais” (p. 125), reitera-se, há semelhanças e pontos de contato em demasia com *Don Juan* de Byron e os textos seguintes para que uma tese a respeito de traduções dessa obra deixe de mencioná-los e apontar destarte caminhos a novas pesquisas.

4.1.1. Estudo de caso de byronismo agudo: “Bertram”, um Don Juan na Noite na Taverna de Álvares de Azevedo

No capítulo 2 desta tese tratou-se da influência de Byron no Romantismo brasileiro e, dentre outros autores, em Álvares de Azevedo, dizendo que de *Don Juan* ele absorveu a ordem direta e uma linguagem popular, observáveis, por exemplo, em seu poema “Ideias Íntimas”, bem como o recurso do *enjambement*, já discutido no capítulo anterior, a respeito do qual discorre em seu artigo sobre Musset.

Pode-se afirmar que Azevedo conhecia bem ao menos os dois primeiros Cantos de *Don Juan*, posto citar “Haidéia” em vários momentos de sua obra, como no poema “Sombra de D. Juan”. E embora não publicada em livro em sua época, certamente teria conhecido pelos saraus da Pauliceia o “Crepúsculo da Tarde” de Francisco Otaviano, tradução de algumas estrofes de tom romântico que concluem o Canto III.

Em “O Poema do Frade”, usa como epígrafe do Canto Primeiro os versos do Canto II, estrofe CLXXIX, da sátira épica byroniana, e em algumas oitavas arrisca até rimas leoninas. Encerra o Canto I desse poema com versos que comprovam leitura atenta do começo do Canto II de *Don Juan*, especificamente do episódio do naufrágio, quando Juan sente enjoo ao mesmo tempo em que chora lendo a carta de Júlia.

E agora desse canto me despeço
Com a face de lágrimas banhada,
Qual o moço Don Juan no enjoo rola
Chorando sobre a carta da espanhola. (Azevedo, 2000, p. 327).

Na abertura do drama *Macário*, quando Puff expõe suas ideias revolucionárias para o teatro, sua “utopia dramática” (p. 509), seu plano “vago como uma aspiração espontânea, incerto como um sonho”, mas não intencionado “para o teatro”, como os dramas para o teatro mental do leitor que Byron escrevera, enfim, Puff-Azevedo afirma que tal pensamento “é um filho pálido dessas fantasias que se apoderam do crânio e inspiram (...) o IX Canto de *D. Juan* a Byron” (idem).

O Canto IX é basicamente digressão, abre com o vitupério a Wellington, mencionando o prato dado a ele pelo Rei do Brasil, em seguida satiriza o “to be or not to be” shakespeariano, chegando às estrofes sobre Montaigne e o ceticismo de Pirro, Juan sendo apresentado à corte russa, caindo no favoritismo da czarina, então seguem as digressões sobre Cuvier e sobre a pior causa de guerra. Além da alusão a Shakespeare,

nada diz sobre teatro, e a afirmação de Azevedo, de que esse Canto seria uma “fantasia”, parece bastante genérica, nada destoando esse dos demais Cantos da obra. Portanto, impossível saber se Álvares está blefando sobre o Canto IX ou quis dar a entender outra coisa.

Nas primeiras falas de Macário faz-se uma ode ao conhaque, como Byron fizera em vários pontos de *Don Juan* (IV, LIII; XI, II) e afirma que “amo as mulheres e odeio o romantismo” (p. 516). Então quando o Desconhecido pergunta-lhe se “enjoais a bordo”, Macário responde “é a única semelhança que tenho com D. Juan” (p. 517), novamente referindo-se à cena do naufrágio da obra de Byron.

Enfim, o Desconhecido revela-se Satã a Macário, quem fica feliz por encontrar esse “patife”, do qual andava atrás há uma década, porque “a maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles” (p. 522).

Macário e Satã seguem então em direção à cidade em um burro preto que possui “trote inglês de desesperar os intestinos”, “danadamente” (p. 523), conversando sobre as mulheres, assunto que interessa Macário, quem recorda “oh! a mantilha acetinada! os olhares da Andaluzal!”, parecendo Juan no naufrágio ao lembrar-se de Júlia (p. 525).

Seguindo caminho para assistir a uma conversa de convivas ébrios em uma taverna, Satã diz a Macário as palavras de maior relevo para o presente estudo:

Perguntai ao libertino que venceu o orgulho de cem virgens e que passou outras tantas noites no leito de cem devassas, perguntai a D. Juan, Hamlet ou ao Faust o que é a mulher, e... nenhum o saberá dizer. E isso que te digo não é romantismo. Amanhã numa taverna poderás achar Romeu com a criada da estalagem, verás D. Juan com Julietas, Hamlet ou Faust sob a casaca de um *dandy*. É que esses tipos são velhos e eternos como o sol. E a humanidade que os estuda desde os primeiros tempos ainda não entende esses míseros, cuja desgraça é não entender, e o sábio que os vê a seu lado deixa esse estudo para pensar nas estrelas; (p.528).

Desse modo, como prenuncia Satã, logo se verá Don Juan em uma taverna. Macário caminha a seu lado “distraído como um fumador de ópio!” (p. 529). “Da morte nasce muitas vezes a vida”, elucida ainda Satã (p. 531).

Macário mesmo, em seu ceticismo sobre as esperanças, sobre os progressos do século com “vossos engenhos a vapor”, repete Fausto e Don Juan: “Enquanto não se inventar o meio de ter mocidade eterna, de poder amar cem mulheres numa noite, de viver de música e perfumes (...) – antes disso pouco tereis adiantado”. (p. 550).

O diálogo travado entre Macário e Penseroso é, de fato, entre a “binomia” romântica do epílogo à segunda parte da *Lira dos Vinte Anos*, relativizada com

frequência em *Don Juan*: o sonhador apaixonado e o cético. Portanto, para quem, dentre outros, “eivou-se numa dor secreta”, “esses que riam como Demócrito, duvidem como Pirrón, ou durmam indiferentes no seu escárnio como Diógenes o cínico no seu tonel” (p. 553). No que Macário responde: “Ilusões! O amor – a poesia – a glória.” (idem) e, na sequência, “Faust é Werther que envelheceu (...)” (p. 554).

Finalmente, após Penseroso matar-se por amor com veneno, Macário retoma sua prosa com Satã, recusa ouro, mulheres e amor que lhe oferece, e param ante a taverna, ouvindo “vociferar a saturnal lá dentro”, veem a sala “fumacenta” com cinco homens ébrios sentados, outros dormem no chão junto a “mulheres desgrenhadas” (p. 562).

Macário finda com o protagonista mandando Satã calar-se, e *Noite na Taverna* começa com Johann pedindo silêncio, no capítulo “Uma Noite do Século”, sendo retrucado por Bertram, quem fala para deixar Arnold murmurar suas “canções de orgia”, referindo-se constantemente a mulheres, beijos e amor (p. 565). Então brindam em nome “de todos os nossos sonhos que mentiram (...), uma última saúde!” (p. 566).

“Uma Noite do Século”, ademais, alude à noite na Villa Diodati, Suíça, na qual se reuniram Byron, Shelley, Mary Shelley, Claire Clairmont e o Dr. Polidori para contar histórias de terror, nascendo na literatura então os mitos do Vampiro e do Frankenstein.

Entre os episódios mais tétricos de *Don Juan*, inclui-se peremptoriamente a cena do naufrágio, composta na Itália ao mesmo tempo em que, na França, Géricault pintava sua *Balsa da Medusa* sobre o mesmo tema, inspirados pelos naufrágios comuns à época.

Johann, quem dera mostras de ceticismo e ateísmo até então, admite que “na jangada do naufrago” pode-se “crer em Deus!” (idem).

Então o que lhes cabe, após outro brinde ao vinho, “é uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos – como Hoffmann os delirava ao clarão doirado do Johannisberg!” (p. 567). E Solfieri começa. A epígrafe é de *Cain*, de Byron.

Porém, “não é um conto, é uma lembrança do passado” (idem). Solfieri, após uma orgia, entrou em um templo e encontrou um caixão; dentro dele, aparentemente morta, uma mulher por quem se apaixonara um ano antes. Não titubeia em pregar-lhe “mil beijos nos lábios” (p. 569), “era mesmo uma estátua”. Na volúpia da necrofilia, subitamente a mulher desperta, “era um desmaio”, “nunca ouvistes falar da catalepsia?”, então Solfieri leva-a para casa, morrendo ela dois dias depois. Ele paga um escultor por uma estátua igual à amada e enterra o corpo no chão de seu próprio quarto. Quando duvidam de seu conto, jura “pela perdição!”, e mostra as flores da capela de defunta que leva como amuleto: “Vedes-la? murcha e seca como o crânio dela” (p. 571).

Aí se inicia o conto “Bertram”, que mais importa ao presente estudo, com epígrafe de “*Childe Harold*, I”.

Bertram afirma que “uma mulher levou-me à perdição. Foi ela quem me queimou a fronte nas orgias (...). Foi ela, vós sabeis, quem fez-me num dia ter três duelos com meus três melhores amigos (...)” (p. 571).

Ela era de “Cádiz”, onde o Juan de Byron passa após ser pego em adultério; era pois uma espanhola, como Júlia, quem levou Juan a ter de fugir da terra natal.

Quando Bertram e Ângela, assim se chamava, iam se casar, o pai dele lhe chamou à Dinamarca. Dois anos depois regressou à Espanha após seu pai ter morrido. Ângela estava casada e com um filho, mas ainda se amavam, e aí se amaram. O marido logo descobriu, como Alfonso em *Don Juan*.

Porém, ao contrário do mito original, no qual Don Juan mata o comendador e foge, e da versão byroniana, no qual Juan bate em Alfonso e foge, o casamento findando em divórcio e Júlia no convento, na versão de Azevedo, ultrarromântica, Ângela degola marido e filho, e o casal adúltero foge junto.

A vida de ambos juntos no exílio era como a de Shelley e Mary, “um viajar sem fim. Ângela vestira-se de homem (...)” (p. 573), artifício usado também por Caroline Lamb para encontrar-se com Byron à noite. Ângela já era também quase um Don Juan, mais viril que Bertram, “bebia como uma inglesa, fumava como uma sultana, montava a cavalo como um árabe, e atirava as armas como um espanhol” (idem).

Logo Ângela, a sedutora assassina, abandona Bertram, mancebo apaixonado, que via nela mais mãe que mulher. Tornou-se então um perdido “por mulheres e orgias” (p. 574).

Em seguida, Bertram narra outro breve caso de sedução, mais próximo da versão machadiana que será analisada no subcapítulo seguinte.

Caíra ébrio às portas de um palácio, fora atropelado e socorrido pelos palacianos, depois amado pela família, um nobre viúvo e sua filha, “beleza peregrina” de dezoito anos. Sem amá-la, ela já o amava, fogem, passando juntos algum tempo e, uma vez saciado, Bertram a aposta em um jogo contra um pirata, Siegfried, e perde. Na primeira noite, ela envenena o pirata e se afoga.

Um dia, “saciado de vinho e mulheres”, Bertram tenta o suicídio, “minha última voz foi uma blasfêmia” e, despertando enquanto era salvo de sua tentativa de afogamento, aperta quem lhe socorria, matando o salvador e desmaiando em seguida.

Quando recobrou os sentidos “estava num escaler de marinheiros”, indo a uma corveta, sendo levado pelo capitão por ter “uma bela figura” (idem).

Na lenda de Don Juan, ele vai viajar após cometer adultério. Na versão original, antes de morrer também blasfema. Difícil, entretanto, imaginá-lo algum momento “saciado de vinho e mulheres”.

A mulher do comandante estava a bordo, “criatura pálida (...)” (p. 575).

Narrando, em seguida, a respeito dos amores dos marinheiros, por “moças loiras da Bretanha”, “ou alguma Espanhola de cabelos negros vista ao passar (...) adormecida entre os laranjais cheirosos” (idem), Bertram perde-se em digressões, até que retoma, “voltemos à história”. Em *Don Juan*, I, VIII, repete-se o ditado que Sevilha é “famosa por laranjas e mulher”, e em vários momentos, como I, CXXXIV, o narrador, retomando o fio da meada após a digressão, afirma, “volto à história de antes”.

Aí começa “uma lembrança horrível, como os pesadelos no Oceano” (p. 576).

Bertram e a mulher do comandante apaixonaram-se. Novo adultério ia ocorrendo quando avistam ao longe piratas, seguindo-se um combate naval, durante o qual o navio pirata, vendo que seria vencido, explodiu-se com tudo o mais, causando severos estragos à corveta que encalhou em seguida em um banco de areia. Quando Bertram deu por si estava “numa jangada no meio do mar” (p. 577).

Antes das atitudes extremas a que chegarão os náufragos, a fonte principal desse episódio é finalmente revelada:

Depois foi um quadro horrível! (...) Vós que lestes o *Don Juan*, que fizestes talvez daquele veneno a vossa Bíblia, que dormistes as noites na saciedade como eu, com a face sobre ele e com os olhos ainda fitos nele vistes tanta vez amanhecer – sabeis quanto se cõa de horror ante aqueles homens atirados ao mar, num mar sem horizonte, ao balouço das águas, que parecem sufocar seu escárnio na mudez fria da fatalidade! (Azevedo, 2000, p. 577).

Na sequência, vem a pérfida tempestade, e Bertram ria, “eu ria: era como o gênio do ceticismo naquele deserto” (idem), passando toda a noite escura com “a mulher do comandante nos braços”. Quando a aurora veio, sobravam cinco: Bertram, “a mulher do comandante, ele e dois marinheiros...”, que comeram “umas bolachas repassadas da salsugem da água do mar” por uns dias, mas depois “tudo que houve de mais horrível se passou...” (p. 578).

Aí no clímax, é a vez de Bertram interromper a narrativa e iniciar uma digressão.

“O que é o homem? (...) O que é a existência? Na mocidade é o caleidoscópio das ilusões” (idem). Em *Don Juan*, o narrador, em digressão, pergunta-se o mesmo em vários momentos do Canto I e II e, no fim do episódio do naufrágio, quando os náufragos avistam um arco-íris, é um “caleidoscópio celestial” (XCIII).

Então o próprio Bertram é interrompido por um velho. “Quem és, velho? Perguntou o narrador” (idem). Ele busca se apresentar.

Foi poeta – “e como poeta cantei”, foi soldado, lutou em Waterloo, apertou a mão de Napoleão, bebeu “numa taverna com Bocage”, “ajoelhei-me na Itália sobre o túmulo de Dante”, “fui à Grécia para sonhar como Byron naquele túmulo das glórias do passado” (idem). Foi “um poeta aos vinte anos, um libertino aos trinta – sou um vagabundo sem pátria e crenças aos quarenta”, beijou “lábios de mulheres de todos os países” e de “todo esse peregrinar” sobram duas lembranças: a fita dos cabelos de um amor e um crânio de um poeta.

“Mas a que vem tudo isso?” (p. 579), isto é, uma digressão dentro da digressão.

O velho apenas ia propor um brinde de taça cheia ao cérebro que ardeu naquele crânio, do “poeta-louco – Werner!” (idem). E saiu. Bertram voltou à tétrica história.

Tratou sobre Deus, a maravilha de sua criação, o mundo belo, o amor e a poesia, porém “tudo isso se apaga diante de dois fatos muito prosaicos – a fome e a sede”.

Em meio à digressão sobre a subordinação do intelecto ao estômago, frequente em *Don Juan* (exemplo V, XXXII), Bertram menciona novamente o mito na versão byroniana: “Don Juan! por que choras a esse beijo morno de Haidéia que desmaia-te nos braços? a prostituta vender-tos-á amanhã mais queimadores!...Miséria!” (p. 580).

Novamente, “isso tudo, senhores”, retoma o narrador, “para dizer-vos uma coisa muito simples... (...) a antropofagia” (idem).

Em seguida, como na obra de Byron, não obstante ser “o uso do mar”, tirou-se à sorte entre os três sobreviventes, Bertram, comandante e ela, caindo no comandante.

“Eram três figuras macilentas como o cadáver”, o comandante implorou piedade, a esperança não o abandonava, e Bertram ria-se de fome, “entranhas em fogo”.

O “bravo que nunca empalidecera diante da morte” chorava (p. 581). Depois lutaram, “por um dia de miséria!”. Bertram venceu e “não cubrais o rosto com as mãos – faríeis o mesmo... Aquele cadáver foi nosso alimento dois dias...” (idem).

Destarte, o efeito do conto, explorar uma situação em que a antropofagia parece ser plenamente justificável, é idêntico ao do episódio do naufrágio de *Don Juan*,

mencionado diversas vezes na narrativa azevediana, apesar das diversas distinções de enredo, estrutura e forma.

Entretanto, o caráter do protagonista do conto assemelha-se mais à versão original do mito, com seu misto de descrença e impiedade, que ao Juan byroniano, que não tomou parte no festim de Pedrillo, seu tutor.

E a narrativa azevediana dá um passo em falso, quando Bertram afirma que “as aves do mar já baixavam para partilhar minha presa” e imediatamente em seguida “eu e a mulher do comandante passamos – um dia, dois – sem comer nem beber...” (idem), sendo que bastava ter comido as aves do mar e estrategicamente fazer uma pequena dieta de carne humana, nesse ínterim.

Então o casal sobrevivente resolve morrer junto, gastando as últimas energias na “agonia do amor”, ela já delirando de fraqueza, bebendo água do mar julgando ser vinho. Bertram aí a sufoca com um beijo. Logo uma vaga leva o cadáver e ele se vê só, “quantas horas, quantos dias” não sabe, acordando a bordo do brigue inglês *Swallow*.

Assim finda o conto. Juan, como Bertram, sendo o único sobrevivente do naufrágio. Porém aquele perde o tutor e evita carne humana, e este a amante e se refestela desprezando até mesmo carne de ave. Este acorda num brigue inglês, aquele nos braços de Haidée, parodiando o encontro de Ulisses por Nausícaa na *Odisseia*.

O conto seguinte, de Gennaro, lembra vagamente aquilo que Shelley fez com William Godwin, arrebatando-lhe duas filhas (Claire era sua adotiva, lembre-se, sendo filha de sua segunda esposa) para suas aventuras.

O próximo, de Claudius Hermann, quem também lançou “despidas as (...) roupas mais perfumadas para trajar a túnica da Saturnal!” (p. 588), inicia tratando de jogo e luxo insaciável, com uma “*vitalidade do veneno* – de que fala Byron”, sem especificar a fonte. Em Londres, “ninguém ostentava mais dispendiosas devassidões” que Hermann.

Pouco após, porém, divagando sobre uma bela, recebe risos de escárnio e o comentário que “deves estar muito ébrio (...) para que nos teus lábios secos de Lovelace e na tua insensibilidade de D. Juan venha a poesia ainda passar-te um beijo!” (p. 589).

Nessa noite na taverna reunia-se uma confraria de Don Juans.

Hermann retruca “mil vezes insanos que nunca sonhastes (Don Juan) acordando no lupanar, passando a mão pela fronte, e rugindo de remorso e saudade ao lembrar tantas visões alvas do passado” (p. 590). Aí narra como cometeu estupro usando um narcótico e raptou a amada duquesa, por amor e ser poeta, disse. Hermann escreveu:

A másc'ra de Don Juan queimou-me o rosto
Na fria palidez do libertino:
Desbotou-me esse olhar – e os lábios frios
Ousam de maldizer do meu destino. (p. 598).

Daí o festival de histórias de terror vai-se encerrando, cada um ali tão “ébrio como o defunto patriaca Noé (...) o primeiro borracho de que reza a história!” (p. 601).

O último relato, de Johann, narra um duelo por conta de jogo, no qual o protagonista mata Arthur, indo depois comparecer a uma entrevista indicada em um bilhete no bolso do moribundo. Chegou ao encontro, no escuro, com a namorada do morto, e ainda estava com o anel dele. “Foi uma noite deliciosa!” (p. 604). Ao sair, um vulto o esperava, houve uma luta, Johann sufocou o rival com a mão que ficou “sanguenta e descarnada da boca do cadáver” (idem). Arrastou o corpo então a um lampião, reconhecendo no assassinado seu próprio irmão. Voltou à casa da entrevista, a moça ouvira a luta e encontrava-se desmaiada. Era sua irmã.

A “orgia findara” na taverna, todos dormiam, entrou aí uma mulher vestida de preto, “o anjo perdido da loucura”, que procurou e achou Johann adormecido, cortando-lhe a garganta com um punhal. Depois, despertou Arnold, que se descobre ser Arthur sobrevivente do duelo, encontrado por seu amor, Giorgia, outrora a irmã virgem, agora uma prostituta. “Isto é um sonho?” (p. 606).

Ela morre, ele pega o punhal, crava no próprio peito, e tomba sobre ela.

Mortos Don Juan, Fausto, Romeu e Julieta, Hamlet e Azevedo, assim termina outra noite na taverna, e a “vela que se extingue” revela a treva que vela.

4.1.2. “Pálida Elvira” e um Don Juan na oitava machadiana

“Dorme junto de Chatterton, de Byron
Frontes sublimes, pra sonhar criadas,
Almas puras de amor e sentimento,
Harpas santas, por anjos afinadas”.
Machado de Assis, “Álvares de Azevedo” (1858).

Um dos poucos poetas do período romântico que raramente cita Byron em seus poemas é Machado de Assis que, embora conhecesse algo da obra daquele, procurava nadar contra a maré, indo na contramão do senso comum viciado, buscando caminhos menos trilhados, desenvolvendo assim sua própria individualidade.

Como ficou demonstrado no capítulo 2, o Romantismo, e em alguns momentos o byronismo, sob o viés da ironia, perpassa a obra machadiana, poesia, conto e romance.

Após seu início em livros de poesia mais romântica, já na década de 1870, com o enfraquecimento do Romantismo e indícios de Realismo e Parnasianismo, Machado de Assis preocupava-se em fugir do *byronismo* esgotado e lograr novas tendências.

No entanto, sendo contrário ao primeiro Romantismo, egocêntrico e emotivo, Machado aproximava-se do Byron da maturidade, principalmente de *Don Juan*, igualmente crítico acerca daquele Romantismo. Não obstante ambos se utilizarem sistematicamente da ironia e da sátira menipeia para alcançarem tal fim.

Em 1870, quando Machado publicou uma de suas primeiras obras, seu segundo livro de poemas, *Falenas*, teve começo o declínio do Romantismo no Brasil, arrastando junto o byronismo, de modo simultâneo ao aparecimento de novas concepções literárias, como especificado anteriormente.

Porém os poemas presentes na obra foram compostos entre 1864, ano de publicação de seu primeiro livro de poemas, *Crisálidas*, até 1869, tendo-se em vista, além disso, que sua produção lírica e teatral entrou em declínio em 1866, quando passou a se dedicar aos contos e romances, que lhe legariam, de fato, o grande renome.

A década de 1860 destaca-se pela circulação dos poemas byronianos da geração de Álvares de Azevedo, que morrera na década anterior. É de 1864 o ensaio de Machado sobre Azevedo, no qual crê o byronismo quase extinto.

Em 29 de janeiro de 1870, *Falenas* recebeu a crítica, supostamente de Joaquim Serra, de que “o verdadeiro poeta, quando canta, escreve livros” como aquele. E que “são versos de uma grande riqueza musical quer exprimam doçura ou energia; quer os sonhos da imaginação ou as emoções da alma” (apud Assis, 2009, p. 675).

Esse livro provaria sua aptidão literária caso “ainda estivessem em dúvida os peregrinos dotes do jovem fluminense” (idem). “Machado de Assis é um poeta essencialmente lírico” (p. 676).

E encerra a crítica asseverando que “‘Pálida Elvira’ é um ‘conto de amor onde há muito riso e muitas lágrimas’”, deixando entrever nessa asserção alguma ideia de mistura de gêneros, e humor, feito no gosto “da *Namouna* ou *Mardoche* do Alfredo de Musset”, denotando, destarte, através de quem se cõa a influência byroniana a Machado.

O único “*senão*” é faltar nesse “poema-romance o cunho brasileiro”, passando-se em “paisagens magníficas” que “podem ser tanto nossas como da Suíça” (p. 677).

Outro crítico, Luís Guimarães Júnior, em 5 de fevereiro de 1870, afirma que “Pálida Elvira” é “um mimo de estilo e de encanto descritivo” e de que “se procura inutilmente a origem, e que mais recorda os poemetos das literaturas francesa e portuguesa contemporâneas” (p. 688). Ora, a literatura francesa à época era impregnada de byronismo, e se se desconhece a origem, lembre-se da originalidade e desconhecimento da obra-prima de Byron entre os leitores brasileiros.

Em seguida, Guimarães Júnior especula ainda, quase certeiraamente, que “essa ‘Pálida Elvira’ é uma caprichosa narrativa tão própria para ser recitada em uma gôndola veneziana” (p. 689).

Assim, quando as *Crisálidas* abriram-se, esperando-se uma “miríade de borboletas crepusculares”, aparecem as *Falenas*, “borboletas noturnas”, com poemas em que há “sombras a não mais querer”, como afirmou o crítico Augusto de Castro, em artigo de 2 de abril de 1870, para o jornal A Vida Fluminense (apud Assis, p. 694).

Para Castro, o “defeito das *Falenas* é o pequeno número de poesias originais”; pensava que fosse “todo o livro obra do autor” e não “imitações, traduções, até do chim” (p. 695).

Explicita-se, destarte, como o livro possui grande número de traduções e adaptações, as quais, às vezes, aparecem sem indicações do original correspondente.

Portanto, para o crítico, “quem lê essas poesias, imitadas de umas traduções já bastante livres, deve desconfiar, de si para si, que está bebendo chá da Índia, colhido na província de S. Paulo e batizado na capital do império” (idem). Ora, Castro parece se referir às poesias imitadas ou traduzidas por Machado do chinês por intermédio das traduções francesas, mas essas alusões, anteriormente a “sombras”, depois ao “chá” e a “São Paulo”, parecem ainda indicar outra influência implícita em Machado, “batizado na capital do império”.

Outro crítico, enfim, Júlio César Machado, que publicou seu artigo em Lisboa, em 1871, ressaltando o poema “No Espaço”, observa o encontro de Romeu e Lovelace, este sedutor representando “a vaidade, o fazer número, o namorar comum (...)” (p. 698).

O poema de abertura de *Falenas* trata da “Flor da Mocidade” que “aberta para o amor”, “colhe-se antes que venha o mal” (p. 69). O último poema mostrará que um dos males é do tipo “Don Juan”.

Descrevendo as “Manhãs de Inverno”, o poeta vê as névoas “tristes como sinceras sepulturas” (p. 70). Como dito, os poemas enchem-se de sombras e sepulcros.

“Ruínas” passaria por um poema de Childe Harold sobre Newstead Abbey.

“A Elvira” vem apenas com a indicação “(Lamartine)”, pressupondo que o leitor imagine que seja uma tradução, adaptação ou algo assim, distinção aparentemente não muito importante à época para Machado e tantos outros escritores, o que se depreende ainda de demais projetos tradutórios seus, como de *A queda que as mulheres têm para os tolos*.

Na sequência de poemas “Lira Chinesa”, aparecem também entre parênteses os nomes que se espera que o leitor pense serem autores dos originais, e mais nenhuma informação, como de que foram poemas traduzidos de traduções do inglês sem menção de quem traduziu. Apenas posteriormente, em nota às suas *Poesias Completas*, Machado afirmou ter encontrado os poemas no “livro publicado em 1868 pela Sra. Judith Walter” que os traduziu “em simples e corrente prosa”. Antônio Feliciano de Castilho comenta a tradução de Machado, feita sem conhecer nada de chinês, como ele fez de poesias suecas e dinamarquesas sem conhecer-lhes o idioma (p. 274).

A terceira parte de *Falenas* apresenta o poema dramático “Uma Ode de Anacreonte”, e a cena se passa em Samos da antiguidade clássica. Tudo indica se tratar de uma adaptação profunda na qual apenas contornos genéricos do original são vagamente mantidos, perdendo-se de todo sua origem, formando-se uma nova obra a partir da concepção do autor, nesse caso, de versos de Safo e de uma ode de Anacreonte traduzida por Antônio Feliciano de Castilho (p. 274).

Finalmente, o último poema do livro, “Pálida Elvira”, assemelha-se ao anterior na composição de uma espécie de adaptação a partir de recortes. O autor, entretanto, chama-lhe apenas “(Conto)”.

O conto, porém, é composto em oitava-rima. A mesma estrofe que *Os Lusíadas* de Camões e *Don Juan* de Byron.

Elvira é uma personagem conhecida graças ao mito de Don Juan, uma das seduzidas burladas que o perseguem incessantemente, ao mesmo tempo cobrando-lhe vingança e expondo-se a ser novamente seduzida.

A epígrafe do poema, de Daniel Stern, em francês, diz que como Ulisses, jogado às margens de Ítaca, não reconhece sua terra e chora, assim o homem dominado pela felicidade não reconhece seu sonho e suspira. Um tema semelhante àquele que seria desenvolvido posteriormente no famoso poema de Vicente de Carvalho, que “nunca pomos a felicidade, essa árvore de dourados pomos, onde nós estamos”.

Tal ideia apresenta espécie de cobiça, anseio sôfrego por mais, néscio da hora de parar. Como se demonstrou no capítulo 3 da presente tese, vendo pelo prisma do capitalismo, essas estão entre as principais características do mito original de Don Juan.

Portanto, o poema de Machado é sua adaptação do mito em oitava-rima.

Obviamente ele sabia da existência do *Don Juan* de Byron em iguais condições, no entanto, no espírito de emulação – superação por meio da originalidade – de seu tempo, compreendeu também por si só que a forma da oitava dos poemas herói-cômicos italianos serviria bem para tratar desse mito tragicômico.

No mais, seu profundo conhecimento da estrutura e da construção de um épico satírico, de um poema “herói-cômico”, pode ser observado em sua epopeia *O Almada*, publicada também em fragmentos em 1879.

Desse modo, Machado não apresenta aí sua versão de *Don Juan* de Byron, mas apresenta sua versão do mito, da forma estrófica e até das liberdades tomadas pelo narrador com suas digressões, chegando quase ao mesmo fim através de idênticos meios, guardadas, claro, as devidas proporções entre o estro lírico de um e outro: se a obra de Byron possui cerca de duas mil estrofes, a de Machado não soma cem, XCVII.

Na oitava de abertura do poema encontram-se alguns quesitos presentes também em *Don Juan*, por exemplo, a descrição da tarde, quiçá aludindo à tradução de Francisco Otaviano, “O Crepúsculo da Tarde” que, embora publicada apenas em 1925, deve ter circulado de modo avulso entre os cultores do ultrarromantismo, e igualmente metalinguagem por meio da interpelação a quem lê, recurso comum na obra-prima de Byron e que seria usado tão bem quanto na prosa da maturidade machadiana.

Quando, leitora amiga, no ocidente
Surge a tarde esmaiada e pensativa;
E entre a verde folhagem rescendente
Lânguida geme a viração lasciva; (I, p. 117).

Assim, se a “leitora amiga” sente esse “enleio”, então “entenderás Elvira” (III).

Após a descrição romântica da casa no vale pródigo de natureza, e da “alcova em que sonhava / Elvira, alma de amor (...) / a pálida donzela” (VI), faz-se nova digressão, pedindo ao “crítico exigente” que não lhe censure “o ser pálida a moça”, porque “é lei vigente / que um descorado rosto o amor resume” (VII).

Ela lia Lamartine, a página do “*Lago*”, e esse poeta amava também uma Elvira, por conseguinte a personagem “com amor sonhava de um poeta” (IX).

Daí o narrador ironiza o “amor de um poeta”, “amor subido! / indelével, puríssimo” (X); até então, no entanto, não se sabe que é ironia.

Seguindo a digressão, o narrador começa com “Fosse eu moça e bonita...” e não encerra a ideia, prevendo já que “se o meu leitor é já homem sisudo, / fecha tranquilamente o meu romance, / que não serve a recreio nem a estudo” (XI), portanto, “abre um volume sério, farto e enorme, / algumas folhas lê, boceja... e dorme” (XI).

“Almas de prosa chã, quem vos daria / conhecer todo o amor que há na poesia?” (XII). Com esse dístico Machado é muito mais romântico, na acepção sentimental do termo, que Byron em *Don Juan*.

Elvira tinha um tio, o velho e erudito Antero, que “num salão falava como Horácio” (XIII). Vendo a sobrinha apaixonada, ia falar-lhe quando entra o chá.

Ato-contínuo, o narrador admite que “é preceito dominante / não misturar comidas com amores”, porém “namorados estômagos consomem; / comem Romeus, e Julietas comem” (XVI).

Da mesma forma, em diversos momentos de *Don Juan* divaga-se a respeito dos poderes do estômago sobre o organismo e o indivíduo, não apenas no episódio da antropofagia, mas também indagando se há quem se “jacte de intelecto fantástico, / que depende bem mais do suco gástrico?” (V, XXXII), ou citando Aquiles para falar não de suas façanhas bélicas, mas do jantar que fez aos seus “comensais” (II, CXXIII), ou ainda que a criada de Haidée notava “que um bom sentimento comer deve” (II, CXLV).

Tendo então lido a parábola da açucena à pálida Elvira, batem na porta.

Era um poeta, “nos lábios frescos um sorriso amigo, / os olhos negros e o perfil antigo” (XXIII).

Aparece tão do nada quanto o herói byroniano, de modo tão insólito e romanesco, que o narrador precisa intervir, “que é isso, amigo autor? Leitor amigo”, “herói que às regras clássicas escapa, / pode não ser herói, mas traz a capa” (XXV).

Heitor chamava-se o poeta, trazia carta recomendado pelo pai, filósofo e velho amigo de Antero, pedindo “guia-lhe os passos, cuida-lhe do estro” (XXVII).

Elvira se apaixona de imediato por Heitor: “Ó santa e pura luz do olhar primeiro! Elo de amor que duas almas liga!” (XXX). De certa forma, Heitor, como Juan em Byron, também não faz esforços por seduzir, ocorre naturalmente, basta estar no lugar errado à hora errada e haverá casamento, ao menos para Byron, ou haverá morte, conforme Machado, mais trágico e dramático que aquele, como se verá doravante.

A descrição da descoberta do amor é idêntica entre ambos os autores, porém quem descobre em Byron é Juan, em Machado, Elvira. Heitor conhece melhor tal sentimento como a versão original do mito e como Donna Júlia na versão byroniana.

Mas Heitor tinha uma “ambição de conquistar estrelas, / como se colhem lúcidas falenas; / um desejo de entrar na eterna lida, / um querer mais do que nos cede a vida” (XLV). Eis o que seria um Don Juan feito poeta romântico nas ideias de Machado. Obviamente a descrição é irônica, Machado diz, pelo contrário, que ilusões trarão dor. Nisso, estoicos, cínicos, o Byron de *Don Juan*, Machado, Schopenhauer etc concordam.

Aqui, porém, em especial para Machado e para o Byron da maturidade, o poeta idealista romântico é manancial de problemas. Daí ser foco fixo de sátira. Ademais, como ambos foram poetas assim em sua juventude, perpassa ainda uma nota autobiográfica, e como essa questão trabalha exatamente a poesia e a suposta nota autobiográfica, há metalinguagem.

“Resumamos, leitora, a narrativa” (LIV). “Tanta estrofe a cantar etéreas chamas / pede compensação” (idem).

Sob a benção de Antero os jovens vão casar-se. Heitor “sobe a montanha” (LIX) prometendo compor um “canto de núpcias” (LVIII).

Chegando à “c’roa da colina”, entretanto, vê o “mar ao largo”, “respira Heitor; é livre. O casamento? Foi sonho que passou (...)” (LXI), troca assim “a existência entre flores esquecida / pelos rumores de mais ampla vida” (LXII), enquanto “a triste Elvira, / viúva antes de noiva, em vão suspira!” (LXIII).

Heitor então começa a fazer sua lista de conquistas, “fazer do amor, que é livro aos homens dado, / copioso almanaque namorado” (LXIV). Inscreve logo nele “a moça de Sevilha, / longas festas e noites espanholas (...); esquece o antigo amor e a antiga musa / entre os beijos da lépida andaluza” (LXV). Em seguida “canta no seio (...) da indolente italiana, / e dorme junto ao laranjal sombrio (...)” (LXVI). “Roma adora, embriaga-se em Veneza, / e ama a arte nos braços da beleza” (idem). Em suma, “adora

as outoniças, como as novas, / torna-se herói de rua e herói de alcovas” (LXVII), em seus versos celebra “antes / o alegre vício que a virtude austera; / canta os beijos e as noites delirantes” (LXVIII).

Porém “um dia (...) / acorda Heitor”, “costeando o Reno, / ao luar melancólico”, repetindo uma canção de Schiller, chama as musas, e elas não lhe escutam, seus dedos cansados “correm debalde” as cordas “despregadas” da velha lira, “esquecem-lhe os segredos” (LXXIII).

Se a taça “do amor e dor prazeres”, porém, “já não guarda licor que te embriague;”, procura “a ciência, estuda a lei dos seres, / que a mão divina tua dor esmague” (LXXIV). O Juan byroniano fica metafísico ao deparar-se pela primeira vez com o amor, Heitor, por sua vez, no fim. “Que a tua mente as ilusões esqueça: / se o coração morreu, vive a cabeça!” (LXXV).

Heitor, “após o estudo / da natureza e suas harmonias, / (opondo à consciência um forte escudo / contra divagações e fantasias);”, findou por achar “esta lição inesperada: / veio a saber que não sabia nada” (LXXVII).

Pensa aí na morte. E depois em Elvira. “Elvira! o casto amor! a esposa amante!” (LXXXIV), “(...) deixada ao vento!” (idem).

O que na versão original do mito é simbolizado pela estátua do comendador levando Don Juan para o inferno, e que não fica evidente na versão byroniana até o ponto escrito pelo autor, nesse poema de Machado de Assis aparece explícito: “punge o remorso” (LXXXVI).

O poeta pródigo arrependido regressa, pois, e a descrição da volta ao lar assemelha-se àquela feita em *Don Juan* quando da volta de Lambro no Canto III.

Vê ao longe o velho com a “veneranda fronte” ao sol sustendo nos braços “uma gentil criança” (XCI). Ao reconhecer seu filho, “lágrimas sentidas / lhe inundaram as faces ressequidas!” (XCIII).

“Ante o grupo ajoelha o libertino” (XCIV), ergue-se Antero e expressa seu desagrado por Heitor “insultar-lhe a paz da sepultura!” a Elvira morta.

Heitor mostra-se completamente “arrependido” (XCV). O mito original nunca se arrepende. A versão byroniana não crê que tenha feito até então algo de ruim para ter de se arrepender, posto a relação adúltera com Fitz-Fulke permaneça em suspenso graças à incompletude da obra.

O velho retira-se, “fugindo àquela cena estranha” (XCVI). Heitor sobe outra vez a montanha, no momento em que “como fria ironia a tantas mágoas, / batia o sol de

chapa sobre as águas” (idem), cometendo um ato dificilmente imaginável no mito original de Don Juan, posto, reitera-se, tratar-se de uma adaptação machadiana, que não podia contar com a fantasiosa e simbólica estátua do comendador de pedra em um relato mais realista.

Enfim, se no mito original a estátua/remorso lança Juan ao fogo dos infernos, na versão de Machado o remorso faz Heitor lançar-se às águas.

Pouco tempo depois ouviu-se um grito,
Som de um corpo nas águas resvalado;
À flor das vagas veio um corpo aflito...
Depois... o sol tranquilo e o mar calado.
Depois... Aqui termina o manuscrito,
Que ora em letra de forma é publicado.
Nestas estrofes pálidas e mansas,
Para te divertir de outras lembranças. (XCVII).

Esses três últimos versos às vezes aparecem como:

Que me legou antigo deputado,
Homem de alma de ferro, e olhar sinistro,
Que morreu velho e nunca foi ministro. (XCVII).

Que representam igualmente características da lírica machadiana.

4.2. Fragmentos de *Don Juan* traduzidos para a língua portuguesa

Seguem algumas anotações de leituras originais tecidas individualmente a respeito dos excertos da obra-prima byroniana traduzidos para a língua portuguesa.

Cabe dizer, embora algo óbvio, que os mais diversos fatores contribuíram para que os textos transmitissem certa noção natural de “desenvolvimento” como será visto nos estudos a seguir, cada tradução favorecendo um passo na recepção de *Don Juan* – desde questões nada poéticas como “direitos autorais”, ou simplórias como a menção à obra e à edição original, facilidade de acesso a textos, obras críticas, dicionários e enciclopédias como mais recentemente ocasionada pela internet, ao surgimento e avanço do campo de pesquisa dos Estudos da Tradução etc.

Apesar disso, como afirma Antoine Berman, comparando o tempo em que compunha sua obra *A Tradução e a Letra*, 1985, com aquele das “belas infieis”, principalmente no século XVIII, “Os tempos mudaram. Ou seja, os critérios morais desapareceram. A abundância de correções, acréscimos, supressões, modificações de qualquer índole diminuiu. Mas nem por isso desapareceu” (2007, p. 29).

4.2.1. J. Luz

Quem estava por trás do pseudônimo de J. Luz, primeiro a publicar oficialmente uma tradução de *Don Juan* de Byron no Brasil, em 1875? Até então não se sabe.

Embora seja necessário para tal escrever outra tese, um estudo investigativo mais aprofundado seria possível, procurando em outras fontes da época, em algum material de Garnier, grande editor do período, e depois a própria pesquisa direcionaria a novos horizontes. Nem que fosse para comprovar a total inviabilidade de reconhecimento desse tradutor, isto é, sua perfeita invisibilidade (que por isso se destaca).

Na impossibilidade de aprofundamento a tal respeito na presente tese, porém, pode-se tecer apenas a mera especulação seguinte.

O nome já diz, o jornal era voltado para as “famílias”, constituindo-se, portanto, de ampla gama de variedades, como demonstrado no capítulo 2.

Baptiste-Louis Garnier (1823 – 1893) veio da França para o Rio de Janeiro, onde abriu sua livraria, editando no Brasil livros impressos em Paris e França. Um de seus projetos editoriais no país foi a Revista Popular (1858 – 1862), que deu origem ao Jornal das Famílias (1863 – 1878), ambos os projetos voltados particularmente ao público leitor feminino crescente, “publicação ilustrada, recreativa, artística, etc”.

Escritores da época enviavam artigos, a maior parte das vezes sob pseudônimo, para esse periódico. Há contos assinados por “O. O.”, “B. B.”, “J. J.”, e poemas por “X.”. Dentre os “colaboradores” incluem-se D. Emilia Augusta Gomide, Joaquim Manoel de Macedo, Juvenal Galeno e D. Paulina Philadelphia, provedora de afamadas receitas gastronômicas.

O colaborador mais destacado do jornal foi, sem dúvida, Machado de Assis.

Garnier possuiu uma relação editorial com Machado quase como aquela de Murray com Byron, mantendo-se praticamente por toda a vida. Foi ele, por exemplo, o editor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Importantes contos de Machado, como “A melhor das noivas” e “Um esqueleto”, foram publicados no referido jornal sob pseudônimo, no caso, “Victor de Paula” (setembro de 1877), enquanto “Onze anos depois” saiu sob a rubrica do próprio Machado (novembro de 1875).

Na segunda metade da década de 1860, começam a sair no Jornal das Famílias alguns contos de Machado. “Astúcias de marido”, por exemplo, data de 1866¹⁰⁸.

Foram demonstradas anteriormente as relações de Machado de Assis com a obra e o mito de Byron, sua composição “Pálida Elvira”, inspirada e com diversos pontos em contato com *Don Juan*, também suas caricaturas de poetas ultrarromânticos, a mais famosa delas sendo Brás Cubas na mocidade, e sua necessidade de dinheiro, levando-o a escrever para agradar o público, quer com seus contos autorais, quer com poemas e traduções assinadas com pseudônimo. Inclusive Machado conhecia a rentabilidade do Romantismo que ainda havia à época, como fica explícito no conto “Miloca” (“o público aplaudia com delírio”), publicado no Jornal das Famílias, exatamente no ano que sai a tradução de J. Luz, 1875.

Além disso, lembrem-se as múltiplas formas de abordar a tradução, a adaptação e a criação de Machado, sendo *Brás Cubas* releitura do épico herói-cômico; *Dom Casmurro*, leitura de *Otelo*; sua tradução precursora de *The Raven*, de Poe, utilizando-se de uma forma estrófica bastante peculiar; e mais suas traduções de poemas chineses a partir da versão em prosa francesa, nas quais a ideia seja chinesa, mas a forma é puramente machadiana; e ainda o livreto *Queda que as mulheres têm para os tolos*, a respeito do qual Machado afirmou que era uma tradução, porém não obteve credibilidade (culpa da ironia sistemática) por não ter sido achado o original, até ser recentemente descoberto que dizia a verdade, é tradução de fato, e do francês, como de praxe. A tradução desse fragmento de *Don Juan* foi igualmente feita a partir do original em prosa do francês.

No entanto, apesar de tantas aproximações e indícios, sem falar da ousadia de se aventurar a traduzir um trecho de *Don Juan* à época, e certa consciência de que aquele trecho especificamente, constante no último Canto da obra, agradaria o público do periódico, perspicácia e ciência cuja suspeita tende a recair sobre Machado, tudo isso ainda é pura especulação, J. Luz permanece um ilustre desconhecido, algo coincidentemente apropriado para inaugurar o movimento tradutório no Brasil de uma obra publicada originalmente sem identificação de autor muito menos de editor.

Encontrou-se até o momento, entretanto, ao menos uma pista de J. Luz. Um poema macabro publicado em fevereiro do mesmo ano que a tradução de Byron. Quiçá a análise comparativa e estilística entre a tradução e esse poema, e depois com as obras

¹⁰⁸ Conforme nota acima, em <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/jornal-familias/339776> encontram-se disponíveis todos os números do periódico.

poéticas dos colaboradores, se tiverem uma, esclareceria algumas questões, entretanto, tal estudo, deveras de relevo e intrigante, encontra-se além do objetivo da presente tese.

O poema (p. 59, 60), intitulado “Fragmento”, com cerca de trinta decassílabos brancos, sendo dois ou três deles divididos na cesura heroica, “conta a história de uma pobre velhinha enferma, que tem a seus cuidados cinco netinhos, os quais, por sua vez, só têm a ela no mundo. No último quadro do poema, depois de uma noite de sofrimento intenso, amanhece o dia, e vêem-se as criancinhas, que “D’avó sobre o cadáver dormitavam”” (sic) (Barboza, 1975, p. 235).

“Uma história bem tétrica”, encerra a pesquisadora, “o que nos faz crer ter sido o gosto do autor por temas horripilantes o único impulso que o levou a traduzir a canção de Lady Adeline em *Don Juan*” (idem). Onédia Barboza nem sequer supõe a hipótese bastante plausível de que J. Luz seja pseudônimo.

Não obstante, a história é de fato tétrica, e o “autor” possui um gosto por temas horripilantes, mórbidos, em suma, pelas “trevas”.

“J. Luz”, analisado sob tal aspecto, trata-se de um pseudônimo graciosamente irônico, ao gosto da pena da galhofa e da tinta da melancolia machadianas.

O poema “Fragmento”, eterno fragmento como *Don Juan*, narra de modo realista, em uma análise fria, quase isenta de sentimento, a morte da avó e as cinco criancinhas amanhecendo adormecidas sobre seu cadáver:

Isto passou-se á noite; no outro dia,
Quando o sol ostentou-se fulgurante,
Fatigadas as pobres criancinhas
D’uma longa vigília tão acerba,
D’avó sobre o cadáver dormitavam. (sic) (p. 60).

Como afirmado no conto “Miloca”, de 1875, reitera-se, o público ainda aplaudia espetáculos horríveis nessa época (na Inglaterra vitoriana, por exemplo, era comum tirar retratos da família reunida e incluir aquelas pessoas que haviam acabado de morrer, fotografadas como se ainda fossem vivas). Assim, além desse poema, o conto que abre a edição de outubro do *Jornal das Famílias*, mês de publicação da tradução do fragmento de *Don Juan*, intitula-se “Um esqueleto”, denotando já no título a predileção por temas mórbidos, assinado por Victor de Paula, que hoje se sabe tratar-se de pseudônimo de Machado de Assis. O conto narra o caso extraordinário do homem que conservava o esqueleto de sua amada em casa, tendo por desfecho a constatação que a história era

apenas uma fábula da imaginação do narrador em uma disputa de contos de terror entre amigos, como aquela de Byron, Shelley, Mary, Polidori e Claire na Villa Diodati.

Imediatamente em seguida no folhetim, alguns capítulos de outro conto, “Onze anos depois”, este assinado pelo próprio Machado de Assis. À narrativa, interpola-se uma pintura de nome “A Madrugada (Claudio Lorrain)” (p.299).

Depois, mais um conto dramático de amor e morte, “Por amor”, transcorrido na “Cidade Maurícia”, parte do antigo Recife, apresenta os amores entre Leoncia e um “bardo enamorado”, escrito pelo Dr. Caetano Filgueiras (que não parece pseudônimo).

Seguem-se então as receitas na seção “Economia Domestica” (sic), exemplo, sopa de cenouras, sopa de batatas e azedinhas, polme de feijões, guizado de repolhos etc, pela colaboradora Paulina Philadelphia. Vale ressaltar que no preparo de “Biftecks deliciosos”, melhor pôr o lombo “n’um fogo esperto”, e “mandai-os á mesa meio sangrentos” (sic) (p. 314). Daí outra ilustração, e mais duas anedotas da mesma autora.

Vale notar, a título de curiosidade, algumas coincidências entre o contexto em que aparece no original a canção do monge negro e o da aparição possivelmente da primeira tradução de um fragmento da obra-prima de Byron em língua portuguesa.

Este folhetim, reitera-se, traz capítulos de contos romanescos, constante em alguns deles, exemplo nos escritos por Machado de Assis, certa ironia ao “romantismo estragado” e, conjuntamente à alta literatura, em uma mistura de gêneros e elocuições, intercalam-se receitas e anedotas divertidas, vindo aí a tradução da cantiga fantasmagórica de Adelina em *Don Juan*.

No original de Byron, Juan, após suas aventuras romanescas no harém e na tomada de Ismail, foi enviado pela imperatriz Catarina da Rússia em missão secreta para a Inglaterra, onde se insere na alta sociedade londrina, sendo convidado a passar a temporada de inverno na mansão gótica dos Amundeville, chamada abadia Norman, pseudônimo da abadia de Newstead, herdade do autor.

O narrador, em seguida, descreve os convivas ironicamente como se fossem heróis das novelas de cavalaria, e o esporte predileto deles, a montaria e caça (XIV). Os nomes dos participantes também oscilam entre aqueles que parecem de pessoas reais e aqueles que soam completamente fictícios.

No Canto XV, narra-se com minúcias o jantar dos comensais, parodiando a tábola redonda. Ali ocorrem, como no periódico, a mistura de gêneros e elocuições, imiscuindo sagacidade e digestão.

Frango *à la Condé*, e postas de *salmon*
Com molhos *genevoises* e veados;
Vinhos pra matar de novo o moço Ámon,
Quem de ver tão cedo não teria gostado.
Fiambre *glacé* westfaliano tão bom
Que até Apício teria abençoado;
Champagne em torvelinho a espuma alva eleva,
Tal de Cleópatra a pérola em conserva. (LXV).

Daí segue, no começo do Canto XVI, a primeira aparição do fantasma a Don Juan, que se foi deitar de barriga cheia do festim. Na manhã seguinte, Juan comparece à mesa do café desalinhado, então lhe troçam perguntando se viu algum fantasma, mais especificamente, o fantasma vestido de monge que dizem rondar a abadia, surgindo aí o ensejo para que Lady Adelina entoe sua cantiga. Foi essa peça lírica interpolada à sátira épica, como dito, o primeiro fragmento publicado oficialmente de uma tradução de *Don Juan* no Brasil, intitulado “O Monge Negro”. No final desse último Canto completo, na segunda aparição, porém, o fantasma se revelará a duquesa Fitz-Fulke disfarçada.

A canção original possui seis estrofes de oito versos cada, e embora o metro seja variado, sua base é formada por tetrâmetros iâmbicos, indo do trímetro ao pentâmetro, variando o ritmo com anapestos. Além das rimas internas, e outros recursos de sonoridade, o padrão rímico também varia um pouco de estrofe a estrofe, sendo a base a estrutura ABABCD. Não bastando o excessivo recurso sonoro usado nessa peça lírica dentro do épico satírico, só o contraste com o padrão dos pentâmetros e das oitavas utilizadas em toda a obra já realçaria a musicalidade desses versos, engenhosamente beirando a artificialidade, inclusive, de acordo com o caráter de Adelina desenvolvido pela voz narrativa na obra.

Portanto, precipitadamente se poderia achar que o tradutor optou traduzir esse excerto por conta da sonoridade, uma vez que não apresenta nada da oitava-rima na qual a obra é forjada. Seria engano, porque o tradutor baseou-se em uma versão em prosa francesa, versificando-a em decassílabos brancos, porém em estrofes de oito versos, denotando curiosamente que o tradutor ao menos lançou a vista sobre o original, sabendo que a forma de *Don Juan* era em oitava. Ora, como visto em “Pálida Elvira”, não era Machado que conhecia somente a forma da oitava-rima do original de Byron?

Por mais que possa ter algo em mente do original, não quis deixar transparecer, todavia, posto não indicar ser um fragmento de *Don Juan*, identificando-o com um título inexistente no original, “O Monge Negro”, seguido apenas do nome do autor, “(Byron)” (p. 316).

Desse modo, parece ficar claro que, se nem a sonoridade, nem o contexto da obra cujo fragmento foi traduzido interessa à intenção do tradutor, é de fato o conteúdo de Byron que importa.

Seria outro engano, porquanto a tradução seja feita a partir da tradução de Louis Barré, como aponta Onédia Barboza em sua tese (1975, p. 234).

Assim, pode-se crer que o tradutor quer dar sequência à tradição de tradução dos poemas de Byron, usando o nome deste para dar vazão às suas íntimas fantasias mórbidas, enchendo seus poemas de esqueletos, bizarrices e pedaços anatômicos.

Mas não, Loius Barré traduz em prosa com bastante proximidade do conteúdo original, e J. Luz igualmente, aproximando-se bastante do conteúdo e do tom original, desconsiderada toda a musicalidade, como dito. Mas por que não indica *Don Juan*?

Veja-se a segunda estrofe, como exemplo:

Though he came in his might, with King Henry's right,
To turn church lands to lay,
With sword in hand, and torch to light
Their walls, if they said nay;
A monk remained, unchased, unchained,
And he did not seem formed of clay,
For he's seen in the porch, and he's seen in the church,
Though he is not seen by day.

E a tradução que será apresentada na íntegra adiante nessa tese:

Embora o certifique a que ao Rei Henrique
As terras da igreja transfira,
E espada e archote às mãos indiquem
Queimar se um “não” ouvira,
Um monge solto, sem ferros, permanece,
E nem parece ser de argila,
E vê-se ele no pórtico, e na igreja vê-se,
Só não se vê de dia.

Agora a tradução de Louis Barré, a qual J. Luz versificará:

De par la volonté du roi Henri, il vient avec toutes ses forces faire des biens de l'église
as propriété laïque; arme du glaive et de la torche, il renversera les murs si quelqu'un lui
resiste. Um moine reste: rien ne peut le chasser ou l'enchaîner; car ses membres ne
semblent pas faits d'argile. On le voit sous le porche, on le voit dans l'église; mais ce
n'est que la nuit qu'il se montre (apud Barboza, p. 234).

Enfim, a tradução de J. Luz, com as características indicadas anteriormente:

Ordens do rei Henrique executando,
Domínios leigos faz dos bens da igreja;
Da espada e do brandão armado, os muros
Pretende destruir, caso resistam.
Um monge porém fica; ninguém pode
Expulsal-o ou prendel-o, pois que os membros
D'argila não são feitos. Só de noite
Apparece, e na igreja ou sob o pórtico.

O termo “membros”, por exemplo, evidencia como foi traduzido do francês. Uma tradução de talento, aliás.

Sem indicar a sonoridade da cantiga lírica original, que Adelina entoa acompanhada de harpa, o resultado lembra alguma oitava de “Pálida Elvira” pela correção e clareza vocabular e sintática, e apuro métrico, excluídas as rimas, claro.

Analizando a tradução de marcadores de ironia na tradução de *Don Juan* para a língua portuguesa, em sua tese, Soeli Zembruski encontra a tradução da ironia por J. Luz no aspecto do “enredo”, que “é possível (...) se vista à luz dessa contextualização” (Zembruski, 2013, p. 116), isto é, embora a tradução não apresente o contexto, nem mesmo mencione a obra, se contextualizá-la com o original, a ironia do “enredo” aparece traduzida. Já a ironia do contraste entre forma e conteúdo, e muitas outras, o tradutor “não reproduz” (idem).

Desse modo, dada a ausência de contexto ou menção, quase nada da ironia de *Don Juan* foi traduzida por J. Luz.

Portanto, se algum leitor brasileiro, em 1875, conhecesse e lograsse imaginar por acaso que o trecho seria da obra-prima de Byron, mal depreenderia dela uma vaga e prosaica história fantasmagórica. Ora, não seria isso, uma vaga história de fantasma, sem ironia, com o nome “Byron” envolvido, que agradaria às “famílias” do jornal?

Zembruski define precisamente que “o intento do trecho parece ser mesmo o de aludir ao tema da assombração e do medo que o fenômeno provoca nos vivos” (2013, p. 117). Parece ser mesmo o intento só distrair as leitoras do periódico. O que não parece ter sido alcançado, entretanto, sendo que outras traduções suas não foram mais requisitadas. E o jornal encerra com uma artística “descrição do figurino de modas” (p. 318) e uma engenhosa “explicação para estampa de bordados” (p. 319).

Assim nasce a tradição da tradução da obra-prima de Byron no Brasil.

Além disso tudo, o pobre tradutor, tão invisível que se destaca, reitera-se, ganha ainda algum troco com seu ofício, no caso, meio a contragosto, meio a gosto do público.

4.2.2. Francisco Otaviano

O segundo fragmento de *Don Juan* publicado no Brasil foi traduzido antes do primeiro fragmento publicado, por um dos principais difusores do distorcido *byronismo* paulista, que praticamente renegou a escola ao amadurecer e tomar cargos públicos.

Assim, se o original foi publicado sem nome do autor e menos do editor, e o primeiro fragmento foi traduzido ao português brasileiro por alguém ignoto, um pseudônimo, o segundo, por sua vez, teve a paternidade renegada pouco após nascer.

Como o fragmento anterior, traduzido por J. Luz, Otaviano optou igualmente por um excerto pertinente ao gosto ultrarromântico brasileiro. O que não se explica é como conseguiram eles, dentro da infinitude de temas abordados em *Don Juan*, selecionar trechos tão condizentes à estética de sua época. É improvável que obtivessem acesso e tivessem estudado com vagar algum volume de tradução integral dentre as três francesas disponíveis em prosa, por Pichot, Pauris e Barré. Seria então a partir de antologias?

Portanto, do mesmo modo que “O Monge Negro” de J. Luz, se deslocado do contexto, não comporta praticamente nada da ironia, sátira e da oitava-rima da obra como um todo, sendo o primeiro trecho publicado traduzido retirado do último Canto completo, também o trecho “traduzido” por Francisco Otaviano, “O Crepúsculo da Tarde”, se descontextualizado, mostra-se outra peça lírica e romântica, quase nada transparecendo do teor, tom e forma do original em conjunto, tendo sido efetuado a partir das estrofes que encerram o Canto III.

Em outras palavras, os dois primeiros trechos traduzidos não apenas não denotam a sátira épica nem a forma camoniana, como mal citam Juan nem *Don Juan*.

Apenas “Byron”, o mito, importa, decerto, ao “*byronismo*”.

É alta a possibilidade de ter sido composta essa tradução nos tempos áureos do ultrarromantismo brasileiro, enquanto Otaviano bacharelava-se na Academia de Direito de São Paulo, entre 1841 e 1845, conforme indica também Barboza, “é possível que todas, ou pelos a maior parte delas, sejam da mesma época” (1975, p. 87). Deve ter circulado em cópias avulsas e ter sido recitada pelo próprio tradutor nos saraus daquele que era o principal foco de *byronismo* no país, porém sua publicação oficial aconteceu somente em 1925, com as *Obras Completas* em homenagem ao centenário de nascimento de Otaviano, ocorrido em 26 de junho de 1825, tendo encerrado seus dias em 28 de junho de 1889.

Houve a oportunidade, no segundo capítulo da presente tese, de apresentar a técnica de composição e adaptação a qual Otaviano tomava a liberdade a partir das traduções dos primeiros versos dos poemas originais, sempre que possível acrescentando algum osso, cemitério ou outro fragmento anatômico por sua conta.

Não cabe aqui, entretanto, tratar de seu relevante projeto tradutório, no qual incluía além de Byron, Horácio, Catulo, Shakespeare, Shelley, Heine, Schiller, Browning, Uhland, Musset, Victor Hugo e Goethe, mesclando ainda adaptações que chamava composições próprias e traduções que desfiguraram o original a ponto de torná-lo irreconhecível. Carece-se ainda um estudo a tal respeito. Nas palavras de Onédia Barboza, “suas versões são, em geral, um misto de tradução e adaptação bem livre, de acordo com os imperativos de sua sensibilidade literária, bem mais *romântica* (...) que a de Byron” (p. 130). Assim, complementa-se, em sua obra completa, na seção intitulada *Byronianas*, a composição “Sonhar” “não é tradução do poeta inglês” (p. 84).

Cumprem-se neste ponto, todavia, alguns apontamentos sobre sua tradução de um excerto de *Don Juan*, que aparece nessas obras completas tanto na seção “traduções inéditas” quanto na seção “traduções publicadas”, na última com uma estrofe a mais.

Para Barboza, “a composição intitulada *O Crepúsculo da Tarde* é um belo poema, mas como tradução é uma “belle infidèle”” (p. 140), ou seja, a pesquisadora supõe que Otaviano tenha “melhorado” o original para agradar a seus leitores, quando apenas utilizou a sua costumeira técnica de tradução. Seguindo Barboza, “sete estrofes do Canto III de *Don Juan* transformam-se em oito de tamanhos variadíssimos (6, 7, 8, 9, 11, 12 versos), todas compostas de decassílabos soltos” (idem), isto é, descaracterizou completamente a forma do original, como antes havia feito com o conteúdo, nova prova de como ambos são intrínsecos. Porém às vezes insere alguma rima aleatória. Ademais

O trecho em inglês compreende as estrofes que vão de CI a CVIII, em que Byron interrompe algumas cáusticas considerações que estava fazendo com respeito a outros poetas românticos, especialmente Wordsworth, e mudando completamente de tom, passa a entoar líricos versos à hora crepuscular da Ave-maria, momento da oração, e também do amor. Otaviano, não sabemos por que razão, não traduz a E. CVI, achou-a difícil, talvez. Em compensação a segunda estrofe da tradução é de sua exclusiva responsabilidade (...).

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

Notem-se, como sempre, os reflexos da sua sensibilidade de romântico brasileiro em epítetos ausentes em Byron, como “trêmulos” referindo-se a “crepúsculo”, e “graciosos”, aos “contos de Boccaccio”; na transformação de “evergreen” em “frondosos”; e no tropicalíssimo “arrebóis da tarde!”. Mas, notem-se particularmente a

excelência e a expressividade de versos como “Hora doce do trêmulo crepúsculo” e “Flutuavam as ondas do Adriático”, pelo uso do ritmo, da consonância e das variações vocálicas. (pp. 140 – 141).

A pesquisadora da tradução da ironia da obra-prima de Byron, Soeli Zembruski, chega a conclusões similares às auferidas por Onédia Barboza:

A respeito das características gerais dessa tradução, Otaviano não foge ao padrão dos adeptos brasileiros do ultrarromantismo. A flagrante aclimatação é percebida dos adjetivos destacados no trecho. É nítida também a tentativa de compensação de sentido em versos não lineares, cujos deslocamentos também estão assinalados. Estes, por sua vez, resultam em visíveis alterações na forma devidas à irregularidade da correspondência métrica. Otaviano recria o poema livremente a partir de sua interpretação e gosto próprio. (2013, p. 121).

As estrofes traduzidas foram retiradas criteriosamente por Otaviano do final do Canto III, posto tratem de uma cena romântica, a descrição do pôr do sol visto por Juan (não mencionado na tradução, descrito apenas como “seu amante”) e por Haydéa (tradução de Otaviano para o nome de “Haidée”), na qual o narrador esforça-se para mostrar-se crente, de certo modo ironizando aqueles que o chamam de cético. Portanto, esse trecho apresenta não apenas a descrição romântica em um tom grave, quase sério, muito mais próximo de *Childe Harold* que de *Don Juan* tomado como um todo, mas também uma digressão do narrador, daí Juan mal aparecer.

Apesar disso, e ao contrário da tradução anterior de J. Luz, nessa sua tradução Otaviano ao menos menciona tratar-se de um excerto de *Don Juan* de Byron.

Assim, no original, contando do banquete celebrado por Juan e Haidée, a princesa da ilha, o narrador descreve o luxo, os pratos, as apresentações e o poeta que entoia um hino à libertação da Grécia. Daí a voz narrativa aproveita para fazer as digressões subversivas, satirizando a cobiça pela glória, invertendo as referências ao citar os casos duvidosos de Shakespeare, Burns etc, culminando em outra crítica impiedosa a Southey, Coleridge e, neste ponto, principalmente, a Wordsworth (“O “barqueirinho” e seu *Peter Bell*”), que ousou zombar de Dryden (“que engendrou o “Achitophel””) (III, C).

Em seguida, após essa sátira desmedida, tendo chegado ao ponto de descrever o crepúsculo da tarde, a voz digressiva retoma a narrativa (“’t our tale”), e inicia uma elocução elevada, praticamente elegíaca, para demonstrar sua devoção sincera a tal momento da natureza. Otaviano salta essa retomada e começa sua tradução a partir do

final do festim, sem indicação de Canto ou estrofe, porém transmitindo o tom elegíaco, cuja descontextualização impossibilita depreender o aspecto irônico do original.

Portanto, além de transformar seu excerto de *Don Juan* em uma passagem que mais se assemelha a *Childe Harold*, pela descaracterização efetuada ao se retirar o trecho de seu contexto, confundindo conteúdo, tom e até digressão, Otaviano ainda altera completamente a estrutura estrófica da oitava com estrofes de quantias variadas de decassílabos brancos. Dessa forma, reitera-se, o segundo fragmento traduzido, como o primeiro, quase nada transporta da obra original.

Da oitava CI, Otaviano traduz, de certo modo, os seis primeiros versos também por seis versos sem rimas, transformando a oitava em sextilha, reduzindo os quatro primeiros versos a três, traduzindo o quinto verso em seu quarto verso, e usando dois versos com um grau de expressividade ímpar, “vendo o sol que em desmaio no ocidente / bordava o céu de franjas cor-de-rosa”, para traduzir um único verso original, “The rosy flood of twilight’s sky admired”.

Então aproveitando o embalo de sua própria inspiração poética, o tradutor insere uma estrofe de nove versos que, embora fale da “Ave-Maria”, não possui qualquer relação com o original, e encerra com “Ei-la que chega a hora do teu culto, / à tardinha, em céu meigo, à luz do ocaso!”, dando assim ênfase ao seu objetivo tradutório, ultrarromantizar o mito Byron, aproximar a grande obra dele à sua própria estética.

Na sequência, a terceira estrofe da composição de Otaviano retoma a oitava CII original, utilizando onze versos brancos para traduzir a oitava-rima. Usa quatro versos para traduzir os quatro primeiros da estrofe, depois usa outros sete para expandir sua imaginação baseado nos quatro versos finais da oitava, misturando os sons da natureza e o sopro da brisa, bem delimitados no original, concluindo sua longa estrofe com um verso quase todo criação própria, vagamente baseado nas palavras do autor.

Veja-se a tradução dessa oitava constante na presente tese:

Ave Maria! abençoada hora seja!
Muito senti em seu tempo, meio e clima
A ocasião em que a máxima energia despeja
Sobre a terra – que maravilha e anima –
E na torre ao longe o sino dardeja,
Ou furtivo o hino ao dia expira acima,
Nem perpassa o ar róseo brisa que o valha,
E a folhagem que em oração farfalha.

Compare-se agora com a tradução de Otaviano, mais estendida e genérica:

Bendita seja est'hora tão querida,
e o tempo, e o clima, e os sítios suspirados,
onde eu gozava na manhã da vida
o enlevo – o santo enlevo – deste instante!
Soava ao longe – bem me lembro ainda –
na velha torre o sino do mosteiro;
subia ao céu em notas morredouras
o harmonioso cântico da tarde;
era tudo silêncio, – e só se ouvia
a natureza a suspirar seus hinos
de arroubo e fé – de devoção e pasmo.

Adiante, na próxima oitava, a mesma estratégia, onze versos brancos para traduzir oito rimados da estrofe CIII. Os quatro primeiros versos da oitava são resumidos a três na tradução, então os dois versos seguintes originais, “Ave Maria! Oh that face so fair! / Those downcast eyes beneath the almighty dove”, viram cinco na tradução, repletos de adjetivos saídos do estro de Otaviano, “Amo o teu rosto feiticeiro e belo, / amo o doce recato de seus olhos, / que se cravam na terra, enquanto adejam / sobre tua puríssima cabeça / cândidas asas de celeste núncio!”, finalmente traduzindo o dístico final por três versos, sendo que os termos “pictured image” viram o excessivo “um painel da fantasia? / um quadro, um canto, uma legenda, um sonho?”.

Após ter tomado tamanha liberdade com o original, parece que algum princípio ético tocou a musa tradutória de Otaviano, que se esforçou por traduzir as próximas duas estrofes com a maior fidelidade possível, ou seja, usando apenas nove versos para traduzir a oitava, e sem deixar-se levar tão longe pela sua inspiração ardente.

Assim, a quinta estrofe das sete totais de sua composição tradutória verte a oitava CIV de *Don Juan*, que possui algumas características dessa obra como um todo.

Repare-se, então, na tradução apresentada nessa tese, como na oitava referida a voz desafiadora e digressiva do narrador de *Don Juan* destaca-se, embora, como dito, fora de contexto não transpareça o aspecto irônico do ceticismo do próprio autor:

Aos casuístas que anonimamente adorem
Afirmar que eu não tenho devoção,
Sentem-se essas pessoas ao meu lado e orem,
E verão quem tem a melhor noção
De entrar nos Céus pela via menor, hein.
Os montes e o mar meus altares são,
Terra, ar, estrelas – o que brota do Infinito,
Que fez, e que receberá meu espírito. (III, CIV).

Otaviano, não obstante, soube reprimir sua inspiração, e logrou traduzir essa voz digressiva e desafiadora do narrador, que representa o próprio Byron, indo ao menos um passo além na recepção dessa obra na literatura brasileira, como segue:

Aprazem-se uns obscuros casuístas
em criminar-me de ímpio. Eles que venham
ajoelhar-se e suplicar comigo...
Veremos qual de nós melhor conhece
o caminho do céu. São meus altares
as montanhas, as vagas do oceano,
a terra, o ar, os astros, o universo,
tudo o que emana da sublime Essência,
de onde exalou-se, e aonde irá minh'alma.

Na penúltima estrofe de sua composição, o tradutor utilizou a mesma estratégia que nesta vista anteriormente: usou também nove versos e freou sua imaginação.

A oitava CV remete de imediato ao local e as circunstâncias em que Byron compô-la: em Ravena, bem acompanhado da Condessa Guiccioli, como visto no capítulo 2 desta tese. Destarte, tomando como ponto de partida o cenário idílico que decora o romance de Juan e Haidée, o autor insere-se em sua obra por meio da digressão do narrador, conjuntamente descrevendo a natureza romântica que o circunda, acrescentando a tais artifícios retóricos e metalinguísticos a própria menção a Boccaccio, conhecido pelo autor por meio da tradução de Dryden.

Doce hora do arrebol! Na solitária
Floresta de pinhos, na praia tácita
Com bosque imemorial que demarca a área
De Ravena, aonde fluía a onda adriática,
E onde há a última fortaleza cesárea,
Verde eterno, o estro de Boccaccio e a fantástica
Poesia de Dryden fazem-te a mim cara,
Você e o arrebol, quanto vos amara! (CV).

Observa-se que é a imaginação de Byron que abre as asas amplamente nessa oitava, e a imaginação de Otaviano precisa render-se a ela.

Contudo, nesses lapsos da imaginação de Otaviano, deixa-se entrever que ele poderia ser fiel ao conteúdo do original se quisesse, posto que o descaso à forma da oitava-rima seja inevitável, isto é, sua opção por desconfigurar a obra de Byron é consciente, quicá porque visse nisso algum tipo de superação por meio da emulação, da imitação e da adaptação que seria algo mais valioso que a “tradução” propriamente dita.

Hora doce do trêmulo crepúsculo!
quantas vezes errante, junto à praia,
na solidão dos bosques de Ravena,
que se alastram por onde antigamente
flutuavam as ondas do Adriático,
bosques frondosos, para mim sagrados
pelos graciosos contos do Boccácio,
pelos versos de Dryden; – quantas vezes
aí cismeí aos arrebóis da tarde!

Entretanto, observa-se o estro de Otaviano no “trêmulo” crepúsculo do primeiro verso, e no último no qual traduz o “loved” de Byron, que remete à tarde, a Ravena, a Dryden e, principalmente, a Teresa Guiccioli, por um singelo “cismeí”, não obstante o “tropicalíssimo “arrebóis da tarde!””, também notado por Barboza (p. 141).

Em seguida, porventura empolgado pela fantasia do original, Otaviano salta a estrofe CVI, “não sabemos por que razão, (...) achou-a difícil talvez” (Barboza, p. 140), na qual o narrador alude a um episódio específico do *Decameron*, de Boccaccio, e encerra sua composição baseada no *Don Juan* com uma estrofe de quinze versos.

Tal estrofe pretende traduzir a oitava CVII e os seis primeiros versos da CVIII.

Seus nove primeiros versos vertem a oitava CVII, acrescentando por sua conta o verso “tu coas n’alma o doce da saudade”, dando outra mostra de seu estilo no verso “o quente, o meigo aninho dos penates”.

Já os seis versos posteriores traduzem os outros seis da oitava CVIII.

Doce hora! que é anseio e desamparo ao
Que ao mar no primeiro dia sai
Quando dos bons amigos se separa,
Ou dá amor ao peregrino que vai
E o sino vespéral já começara, a
Chorar talvez o dia que esmaece e cai.

Que Otaviano fez do seguinte modo:

(...) moves o coração, que a vez primeira
sai da terra natal, deixa os amigos,
e anda à mercê das ondas do oceano:
enterneces, enfim, o peregrino
ao som da torre, cuja voz sentida
como que chora o dia moribundo.

O dia que se apaga naturalmente se transforma decerto no “dia moribundo” para o ultrarromantismo de Otaviano. No dístico que encerra essa mesma oitava original, ignorado pelo tradutor, o narrador pergunta-se retoricamente se “é a imaginação que zomba a razão”, e admite enfim que “nada morre, mas algo em luto há” (III, CVIII).

Vejam-se ainda mais algumas observações suscitadas por Zembruski.

No aspecto da tradução da ironia constante no contraste do excerto com o contexto, “a fração deslocada do poema, sem indícios ou marcadores que situem a passagem em seu contexto geral, também impede qualquer noção do enredo” (2013, p. 122), e “a oposição entre a forma erudita da oitava-rima e os temas populares característicos do poema original se perdeu completamente na tradução, pois não foram mantidos nem um nem outro” (idem).

No entanto, uma digressão irônica foi apontada por Zembruski, justamente aquela da estrofe CIV, “o que configura uma das principais características da ironia byroniana e é também reproduzido na tradução” (p. 123), ou seja, mais um passo na recepção brasileira do épico satírico, como dito. Porém, no geral, “quem vier a ler o trecho traduzido isoladamente perceberá apenas a presença de um eu-lírico envolto no sentimentalismo que descreve os prazeres de um fim de tarde, e não a participação do narrador que caracteriza a ironia romântica no épico” (p. 122).

Assim, durante os cinquenta anos que separam a publicação da tradução de J. Luz (1875) da de Francisco Otaviano (1925), embora esta tenha sido feita, estima-se, ao menos uma década antes daquela, deu-se esse pequeno mas importante passo na absorção da obra-prima de Byron na literatura brasileira – o aparecimento tímido do importante narrador, em um trecho deslocado, com uma singelíssima digressão.

Mas esse não seria o único grande feito da vasta carreira de Francisco Otaviano.

Pelo contrário, essa foi apenas sua glória da mocidade.

Emulando seu ídolo, Otaviano logo trocava as letras pela ação na idade madura.

Após bacharelar-se, aos vinte anos, passou por alguns escritórios de advocacia, “mas logo abriu banca própria, mais compatível com seu espírito individualista, romântico que era (...)” (Otaviano, 1977, p. 296). Dois anos depois, tornou-se diretor do jornal *Gazeta Oficial*, “como jornalista, empenhou-se com entusiasmo nas campanhas do Partido Liberal, notadamente aquela de que resultou a Lei do Ventre Livre” (idem), que não é pouca coisa.

Além disso, “deve-se destacar que ele já havia, aos dezoito anos de idade, traduzido *Romeu e Julieta*, sendo com isso talvez o primeiro tradutor brasileiro de Shakespeare” (p. 297). Outro grande feito.

Por fim, não menos importante, a atividade política de Otaviano merece menção.

Em 1849, foi nomeado para a Secretaria do Governo da Província, elegendo-se deputado em 1853 e senador em 1867, e discursava feito um lorde no Parlamento.

Nesse âmbito, sua ação mais relevante deu-se em 1865, quando recebeu o cargo de Ministro Plenipotenciário na Argentina e no Uruguai, substituindo o Conselheiro Paranhos na Missão do Rio da Prata, “ocasião em que acrescentou aos ofícios de jornalista e parlamentar o de brilhante diplomata, ao conseguir firmar o Tratado da Tríplice Aliança, entre o Brasil, a Argentina e o Uruguai, no combate comum a Solano Lopez, do Paraguai” (idem).

Assim, se Byron abandonou seu *Don Juan* para reunir forças e cooperar à causa da independência grega, Otaviano assinou o tal Tratado da Tríplice Aliança.

Em suas cartas dos tempos de Academia em que traduziu Byron, Otaviano afirma que “em um dia de muito pensamento, de muita tristeza, de muito humor, de muito byronismo – eu pensei, estive triste, zanguei-me, e julguei que devia ser infeliz, tivesse ou não motivo para isso” (p. 28). Então, moço e apaixonado por sua esposa, “Chiquinha”, Otaviano aposta em seu byronismo pessoal:

Tendo sondado a razão que me ligava a Chiquinha – resolvi curar-me homeopaticamente. Há dias – acordei com náuseas da vida, com náuseas de tudo; estou byroniano.

Recebi uma carta de um credor pedindo dinheiro, quando eu não tinha real: – bom, estou poeta. Contaram-me que um amigo fora malédico a meu respeito; – bom, estou céptico. E byroniano, e poeta, e céptico, saí de casa e fui à chácara do Luís Machado ver a Olímpia.

Não estava em casa! (p. 29).

Em vez de “estava o Byron de *Don Juan*”, diz “byroniano, e poeta, e céptico”.

Seja como for, o que importa, a título de curiosidade e encerramento, é certa semelhança entre a estratégia tradutória adaptativa de Otaviano moço e sua estratégia política diplomática da idade adulta.

Se a Independência Grega é tida hoje unanimemente como causa justa de liberdade, o mesmo não ocorre com a Guerra do Paraguai, vista de modo controverso, na qual duas repúblicas juntaram-se a um império, sob apoio britânico, para massacrar cerca de setenta por cento da população vizinha em seu delirante projeto expansionista.

4.2.3. João Vieira

Os estudos disponíveis raramente mencionam a tradução de João Vieira.

No entanto, tais menções, em geral, limitam-se apenas a reafirmar sua raridade.

O estudo a seguir também é raro e incompleto como a tradução que ele fez.

Quem foi João Vieira, o único que traduziu *Don Juan* em prosa?

Por que salta as digressões, a maior e melhor parte? Para compor um folhetim?

O resultado é em grande parte um romance romântico, repleto de aventuras, sob a alcunha de Byron, mas não consegue manter o método e insere ironias por sua conta.

Como ele a gerou, o que ele pensava de Byron, como ela veio parar no Brasil?

Há muitas perguntas carentes de respostas, no chão frio da incognoscibilidade. Há traduções desmembradas, de paternidade renegada, abandonadas ao léu. João Vieira, não sendo pseudônimo, deu-lhe ao menos o nome, mas parece ter sido um pai ausente.

A única informação disponível acerca da tradução de Vieira aparece no artigo “‘Tempting Demon’: the Portuguese Byron”, escrito por Maria Leonor Machado de Sousa, constante na supracitada coletânea *The Reception of Byron in Europe*, organizada por Richard Cardwell. Ali, Leonor Machado apenas constata que um extrato do “imortal poema” apareceu em 1905 como “Os amores de D. Juan” por João Vieira (in Cardwell, 2004, p. 184). Nada mais.

Sendo isso tudo que se sabe de Vieira, esse ilustre desconhecido, sabe-se menos ainda com qual intuito tal tradução foi elaborada, ou como veio ela parar no Brasil, mais precisamente em São Paulo, por volta de 1942, quando foi publicada por Edições Cultura na “Série Clássica de Cultura”, número 23, sob a direção de José Pérez, na coletânea intitulada *Byron – Obras*.

Nessa coletânea encontram-se a tradução de “O Sonho”, por Francisco Otaviano, de *A Peregrinação de Childe Harold*, tradução integral em versos do épico da mocidade de Byron, por Pinheiro Guimarães, de *O Corsário*, “versão do Barão de Paranapiacaba”, também em versos, de *Manfredo*, tradução feita em prosa sem indicação do tradutor, mas que se sabe ser de Franco Meirelles, tradução recentemente reeditada e, finalmente, encerrando o volume, depara-se com a tradução em prosa de “um extrato do imortal poema de Lord Byron”, por João Vieira.

O tradutor deu o título de “Os amores de D. Juan” a seu “extrato” porque, como dito, interessou-lhe traduzir a narrativa, não a poesia, nem a ironia e menos a digressão. Isso tudo se depreende pela observação, posto o volume não trazer uma nota sequer.

Apesar disso, a tradução, embora longe de integral, em vista dos inúmeros cortes, e feita em prosa, reitera-se, busca acompanhar a narrativa dos “amores” de Juan de meados do Canto I ao fim do XVI, isto é, inteira, o que não significa que mantenha os “Cantos” do original, mas divide-o em “capítulos” a seu bel-prazer.

O primeiro assim dito capítulo, “Primícias de Amor”, começa a partir da estrofe XXXVII, sendo todas as oitavas anteriores – com as digressões do narrador sobre seu épico, a escolha do personagem, a recusa do padrão épico *in medias res*, contando da infância de Juan até a morte de seu pai – ignoradas injustificadamente pelo tradutor.

Vieira segue traduzindo praticamente uma oitava por parágrafo, até a estrofe XLIV, em que o narrador discorre acerca das leituras que Juan fizera para sua formação, “purificadas” “por mão sábia e escrupulosa”, quando se vê, já na segunda página, preso nas armadilhas da voz narrativa, coagido a inserir um gracejo por sua conta, “mas foi pior a emenda do que o soneto” (p. 314). Assim a narrativa que seria romântica, a se depreender do título “Os amores...”, dá alguns indícios de humor, quiçá ironia.

As oitavas vão sendo traduzidas por parágrafos de tamanhos aleatórios, de duas linhas a dez ou mais, ao menos até a estrofe L, quando salta à oitava LIV, traduz a LV e salta à estrofe LX. Esse procedimento básico de tradução continua por toda a obra.

Veja-se, portanto, nesse caso, se é possível discernir algum critério de João Vieira para elaborar seu prosaico retalho tradutório, constituindo uma espécie de tradução-frankenstein, a partir das estrofes renegadas por este recorte exposto acima.

A estrofe L do Canto I descreve Juan aos seis anos de idade e aos doze. Daí o narrador aproveita a oportunidade para fazer uma digressão a respeito de sua juventude, de seus anos escolares, e das coisas que aprendeu ali, durante as estrofes LI, LII, LIII, puladas por Vieira, que retoma a tradução na LIV, a qual descreve Juan aos dezesseis anos, e traduz também a LV, que descreve Júlia. Então o original aprofunda-se sobre os antepassados de Júlia da estrofe LVI a LIX, todas também negligenciadas pelo tradutor.

No entanto, da LX em diante, até próximo da CXVI, Vieira segue mantendo seu esquema tradutório de parágrafos de tamanhos variados e saltando não mais que cinco estrofes, geralmente aquelas digressivas. Da CXVI, porém, salta para a CLXXXVIII.

Compare-se então a tradução de Vieira com a constante nesta tese.

A estrofe CI do Canto I, que antecipa o beijo de Juan e Júlia, aparece como:

Mas Inez era inquieta, e sua vista
Tão limpa, que ousou achar, na ocasião,
Que ela tinha um motivo muito mais tá-
cito e seu ao deixar em tentação
Juan, mas do motivo não dou pista;
Talvez rematar sua educação,
Talvez fazer que Don Alfonso veja,
Caso a confiança em Júlia imensa seja.

Para essa estrofe, João Vieira fez o seguinte parágrafo:

A vigilância de D. Inez para com o filho era tamanha, que nos força a crer que ela, de caso pensado abandonava Juan a esta tentação nova, ou porque queria deste modo completar-lhe a educação, ou porque queria abrir os olhos a D. Afonso, na rara estima que tributava a sua mulher. (Byron, 1942, p. 319).

Em seguida, aparecem as estrofes CII e CIII, que fazem suspense sobre a descrição do primeiro beijo de Don Juan, na casada Donna Júlia:

Deu-se num dia, dia de verão –
Tal como a primavera no final
De maio, o estio é nociva estação.
O sol sempre é o motivo principal,
E mais certa que falsa a convicção,
Pode-se dizer, seja a causa qual
For, que a Natura é às vezes mais alegre.
Tem maio sua heroína, em março há lebres.

Foi num dia de verão – de junho, o seis,
Porque em datas me apraz ser detalhado,
Não só da época e ano, mas do mês.
Pois são casas de postas, onde os Fados
Trocaram corcéis, e o tom da história des-
trocam, dando de esporas sobre estados
E impérios, sobra só a cronologia,
Mais os pós-óbitos da teologia.

Então João Vieira, resumindo, produzindo diversos cortes nas digressões, faz o seguinte parágrafo único para ambas as oitavas:

Numa tarde de junho, quando o sol já se avizinhava do ocaso, e as aragens frescas suplantavam os ardores do dia, Julia estava sentada num bosquezinho ameno, dos que Juan costumava frequentar, e desta vez não estava só. (sic) (1942, p. 320).

Em seguida a estrofe CIV, toda digressiva, foi pulada por Vieira. E assim vai.

Encerrando o Canto I, por volta da estrofe CXCVII, quando o narrador do original inicia suas digressões, Vieira não julga que deva traduzir as cerca de vinte estrofes digressivas originais, mas sim fazer alguns parágrafos por sua própria conta, e conclui seu primeiro “capítulo” do seguinte modo:

Aqui termina a primeira aventura perigosa de D. Juan, a quem vamos seguir de perto na sua viagem.

Quanto a D. Julia, deixemô-la para sempre encerrada no seu convento, expiando amargamente as fraquezas de seu coração.

Se eu fora Hobbes, tinha considerações filosóficas importantes a fazer agora sobre estas vítimas das instituições e costumes sociais, cuja expansão de santos e naturais afetos se afoga no cálice de amargura que a sociedade lhe dá a beber. Porem eu já agora so lerei a Bíblia, como o único livro infalível, segundo as decisões do Sumo Pontífice, como este é infalível segundo as decisões dela; e aí vejo que logo a primeira mulher do mundo pecara, e sofrera o justo castigo da desobediência.

Julia tambem pecou; tocou no fruto sedutor da árvore proibida, por isso foi posta fora, para sempre, do paraíso do amor. (sic) (pp. 323, 324).

Urge repetir que nada disso foi escrito por Byron, embora saia sob sua rubrica.

O narrador original não explicita o “perigo” da aventura, muito menos a condenação de Júlia é exposta desse modo. A única vez que Byron cita Hobbes em *Don Juan* é para aludir a seu medo de fantasmas (XVI, XCVI). Além disso, a digressão de Vieira sobre a Bíblia, apresentada nesse contexto, parece irônica. No mais, o clichê que encerra o trecho, igualmente, faz parte da traição de Vieira.

O Canto II, transformado em capítulo, recebeu o título de “O Naufrágio Feliz”.

O procedimento tradutório permanece o mesmo do Canto I.

Na estrofe CXVII o narrador diz que os olhos de Haidée eram “negros como a Morte” (“black as Death”), porém o tradutor, quiçá para novos efeitos irônicos e humorísticos, traduziu por “Como disse, os cabelos eram castanhos, mas tinha os olhos negros como amoras (...)”. Da morte, imagem comum principalmente no ultrarromantismo, passou-se às “amoras”, que não deixam de ser escuras quando bem maduras, todavia.

Iniciando o terceiro Canto, ignora as dez primeiras estrofes em sua tradução, em grande medida digressivas, e passa na sequência à estratégia tradutória de praxe.

Ao chegar à altura da estrofe LXIII, entretanto, ignora toda a digressão sobre o poeta que entoia um hino à independência grega, ignora também o hino e as digressões irônicas posteriores acerca desse poeta, e salta da estrofe LXVII a CI, retomando sua

prosa precisamente para traduzir a estrofe dedicada ao crepúsculo da tarde, a mesma traduzida por Francisco Otaviano e estudada no subcapítulo anterior:

O banquete terminou ao cair da noite. Às “Ave Maria” já as dansarinas e as escravas se tinham retirado, e se tinham calado as canções lisonjeiras dos poetas de inspiração bajuladora. Haida e seu amante tinham ficado sós, admirando a vivíssima cor de rosa com que o crepúsculo inundava o firmamento. (sic) (III, CI).

E segue então ao Canto IV. Em seu procedimento padrão, após dedicar um parágrafo de quatro linhas à oitava XXXI, e antes de debruçar-se de imediato à estrofe XXXVI, de três linhas, Vieira acresce outro comentário por sua conta, desta feita plenamente anacrônico em relação a Byron:

Se não atravessáramos o séculos (sic) do positivismo por excelência, em que se sorri de todas as crenças, e só se crê o que se palpa com as mãos ambas, havia de supor que alguma entidade sobrenatural lhe viera revelar qual a sorte que os aguardava. (p. 344).

O tradutor encerra seu “capítulo” na estrofe LXIX, quando insere novas ideias próprias ao longo de sua prosa:

Ai! não plantemos estes goivos tristes em jardim de amores!
Voltemos ao nosso D. Juan, escapado pelas malhas da rede fatal, para continuar o curso de suas aventuras, e compenetrar-se mais de que o rigor na educação da infância e castigo nos primeiros erros não são preservativo eficaz contra as ciladas de amor. (p. 348).

O próximo assim dito capítulo, intitulado “O Escravo Senhor”, já começa com novas inserções, que não encontram a menor referência com o original, sendo puramente criação do tradutor, de gosto duvidoso, não obstante:

Com o sangue que derramou D. Juan perdera uma boa parte de sua alma. Dizem os psicologistas que a alma se não pode alienar, mas o fato é que o nosso herói por mais de quatro dias não soube da sua, e depois só se achou com parte dela. Mas deixemos essas questões de metafísica e tratemos de sociais. (p. 349).

Após tudo isso, Vieira retoma seu tradicional método a partir da estrofe LXXIX, avança até a XCVII, quando salta praticamente para o próximo Canto, ignorando junto muitas digressões, não fossem cinco linhas em prosa feitas para a CXIII, que descreve o navio descarregando escravos para venda, dentre os quais se inclui Juan. Ocorre no encerramento deste Canto a digressão sobre a sociedade londrina de mulheres

intelectuais (*Blue Stocking Society*), cuja tradução será vista no próximo subcapítulo. Vieira simplesmente salta cerca de trinta oitavas e inicia o Canto V a partir da sétima.

Cabe dizer, não obstante, que embora a tradução ignore as importantes digressões da voz narrativa do original, nas quais grande parte da sátira está contida, encontra-se ainda humor na tradução, mesmo em prosa, além das inserções sem graça de Vieira, quando se trata de ironia ou outro efeito humorístico presente na própria narrativa. Assim, no momento em que Baba sugere a circuncisão aos cativos:

O companheiro do nosso herói não achou a proposição despropositada, nem achou inconveniente em aceitar uma prática tão antiga e tão respeitável; porem pediu para dar a decisão depois da ceia. – (p. 355).

E arremata com um travessão, uma das características mais idiossincráticas e marcantes do estilo de escrita de Byron, quer em suas cartas, quer em *Don Juan*.

Daí avança dedicando praticamente um parágrafo de linhas variadas a cada estrofe que narra as aventuras de Juan pelo harém, episódio mais narrativo e com menos digressões, encerrando o Canto V.

João Vieira continua no parágrafo seguinte a tradução do Canto sexto, porém a partir da estrofe XXVI, retomando a técnica, tendo ignorado todos os versos anteriores.

Nessa mesma estrofe XXVI, por exemplo, Vieira traduz “damsels” do original por “raparigas”, termo comum em Portugal para referir-se a “moças”, porém inusual no português brasileiro, sendo utilizado apenas com tom pejorativo ou irônico.

Aparece então a curiosa questão de uma tradução desenvolvida para determinada literatura, sendo republicada em outra cultura de idioma similar ao primeiro. Ainda outro aspecto junta-se aqui: ser essa a única tradução feita em prosa. Possivelmente esse conjunto de fatores, incluindo a invisibilidade do tradutor, do qual se sabe apenas o nome, cooperaram para tornar essa tradução tão desconhecida e rara de se obter.

O tradutor segue o original até o fim do Canto VI, quando encerra seu “capítulo” com novos acréscimos por sua conta:

Deixemos nosso herói preparar-se para a imperial audiência, e desviemos a vista do quadro repelente dos despeitos e vinganças da sultana, que tenta lavar uma mancha caída na sua reputação convencional à custa de algumas existências preciosas submergidas nas ondas do Mediterrâneo. (sic).

Do valor e astúcia do nosso D. Juan, e do interesse e vigilância com que o anjo do amor para sobre ele, esperemos o desconcerto de todas as conspirações adversas, e de o ver surdir além no meio de novas gentilezas eróticas.

Ninguém foge ao imperioso domínio de sua estrela; e a estrela de Juan, que é a do amor, de cada vez fulge com mais intensidade. (sic). (p. 373).

Porém a criação de um romance distinto do *Don Juan* de Byron original por João Vieira prossegue.

Ignorar versos, pular estrofes, ou dezenas delas pareceu-lhe pouco. Vieira parecia ter pressa.

O Canto VII e VIII, que contam do cerco e tomada pelos russos da fortaleza otomana de Ismail, foram completamente saltados pelo tradutor.

O próximo capítulo da tradução chama-se “O Valido da Imperatriz Catarina”, retomando o original praticamente a partir de meados do Canto IX, com o seguinte “resumo” do que foi ignorado anteriormente:

Se as proezas da guerra não desdissem tanto das flácidas conquistas do amor, apresentar-vos-ia agora D. Juan rodeado pelo estrépito das armas e aceso no ardor das pelejas, combatendo heroicamente nas fileiras dos russos contra os turcos, de quem fora cativo.

A lembrança das passadas vexações, e dos riscos que o orgulho e caprichos da corte do sultão fizeram correr à sua existência até se incorporar voluntariamente nas falanges da Russia, incitaram seu valor guerreiro até onde jamais alguém chegou em anos tão verdes.

Eu, porem, mero cronista das conquistas amorosas, e que detesto profundamente a arte de matar, assim como amo aquela que só dá vida, limito-me a consignar que Juan se portou e foi tão grande nas lides da guerra, como sempre fora nas do amor.

E a imperatriz, cujos direitos defendia e reivindicava, sabia compensar os grandes feitos, quer se tratasse de guerras feitas pelas armas, quer das que se fazem pelos afetos aos corações. (sic) (p. 374).

Por mais que seja um resumo simplório e prosaico, algumas características originais, quase sem querer, podem ser depreendidas da tradução de Vieira: a intervenção do narrador, no caso a voz do tradutor, retardando a narrativa para, metalinguisticamente, explicar-se; e certa ironia e humor dessa voz narrativa interessar-se mais pelo amor que o próprio personagem.

“Voz digressiva” e “ironia” são aspectos intrínsecos ao original e que as traduções anteriores, conquanto feitas em versos, não deixavam transparecer. Assim, com essa tradução, apesar dos pesares, seguiram-se alguns novos avanços na lenta e gradual recepção da obra-prima de Byron no Brasil.

Então Vieira, retomando seu método, encerra a tradução do Canto IX e começa no parágrafo seguinte o Canto X a partir da estrofe XXII, ignorando, decerto, as estrofes digressivas dentre as quais se incluem a sátira a Wellington e ao Rei do Brasil.

Encerra logo esse capítulo com um parágrafo que traduz a estrofe XLVIII, e abre o próximo e último da sua tradução do “extrato” de *Don Juan*, intitulado “O Fantasma Amoroso”, traduzindo a partir da estrofe XV do Canto XI, isto é, não ignorou mais que cinquenta estrofes, dedicando-lhes um resumo de dez linhas. Aí da XV vai para a XXX.

Vieira acompanha o Canto XI até a metade, estrofe LIV, quando salta cerca de setenta estrofes, traduz algo em torno da estrofe XXX do Canto XII, e segue para a estrofe XIX do Canto XIII, ignorando sem resumo os versos e digressões anteriores, e da XXIII indo para a LIII, da LXV para a C, concluindo o Canto com a CXI.

O parágrafo seguinte traduz a estrofe XXXI do Canto XIV, e o próximo dedica três linhas a traduzir a estrofe XLI, quando enfim retoma aquele seu olvidado ritmo costumeiro com o qual seguirá até o fim do Canto XVI, o último que Byron deixou concluído, nada traduzindo do incompleto Canto XVII.

Das cem páginas da tradução de Vieira, praticamente metade é dedicada à tradução dos dois primeiros e dos dois últimos Cantos completos de *Don Juan*, os seus amores com Júlia e seus amores na Inglaterra, com Aurora e a duquesa Fitz. Outra parte menor trata das aventuras no harém e na corte russa, ignorando de todo os Cantos que tratam das batalhas, relembre-se.

Em sua tentativa de tradução em prosa dos “amores de Juan”, como visto, Vieira por vezes era pego traduzindo a ironia da narrativa. Não obstante, noutros momentos acaba inserindo – não se sabe se intencionalmente ou sem querer – até mesmo rimas em meio a seus parágrafos, como este que traduz a estrofe LI do Canto XIV:

Até sobre Juan estendia a sua austeridade, ainda que misturada da mais pura complacência. Sentia-se comovida de piedade por sua inexperiência e pela sua juventude (...). (p. 390).

O tradutor na sequência ignora as cinco últimas estrofes do Canto XIV e as dez primeiras do Canto XV, onde se situam geralmente as oitavas digressivas na obra, isto é, no começo e fim dos Cantos.

A tradução do Canto XVI inicia-se pela oitava estrofe.

Leia-se ela na tradução que consta adiante nesta tese:

O jantar e o sarau também findaram,
Damas admiradas, ceia comentada,
Banqueteadores um a um se ausentaram,
O canto silenciou, a dança expirada.

Finas anáguas esvaem-se, passaram
Como nuvem fofa do céu retirada,
E nada no salão mais alumia
Que as velas no fim e a lua que espia.

Compare-se então com a tradução de João Vieira:

Enfim terminaram o banquete; os cânticos e a dança tinham cessado, o último vestido transparente tinha desaparecido, como estas nuvens vaporosas que se perdem no firmamento, e nada mais brilhava no salão, a não ser as luzes decrépitas e a lua que começava a raiar. (sic) (p. 398).

No que diz respeito ao sentido, quando a narrativa original relaciona-se a seus interesses tradutórios, Vieira traduz com certa proximidade.

Juan viu-se algo pensativo e ficou
Mais à contemplação que ao travesseiro.
Na alcova gótica onde se alojou
Entrava o murmúrio do lago, e inteiro
O mistério que à meia-noite causou.
Sob sua janela ondula (óbvio) um salgueiro,
E a cachoeira que fixamente observa
Brilhou e depois se imiscuiu à treva.

Desta estrofe XV, entretanto, Vieira traduziu bem menos:

Na câmara gótica, onde estava, ouvia-se o murmúrio das ondas do lago ao qual a hora da meia noite juntava seus encantos misteriosos. (p. 398).

E assim avança até a XXXVII, que se refere, no original, ao começo da cantiga ao fantasma do monge negro, ignorada por Vieira, que salta para a estrofe LXXXVII.

No próximo exemplo, o tradutor usa o primeiro parágrafo e o segundo para a estrofe CVII e o terceiro para a CIX, ignorando todo o resto entre elas:

Estava assentado a um canto, absorvido em fantasias que mal lhe permitiam observar o que ali se passava.
Só um objeto lhe podia quebrar o encanto. Sem dúvida, a presença de Aurora renovava em Juan sentimentos esvaídos, sentimentos que tendo alguma coisa de ideal, são tão divinos, que se não podem deixar de crer reais.
Pois quem, tendo memória e coração, não daria um suspiro de saudade por os tempos de mais felizes amores? (sic) (p. 403).

Adiante se mantém o ritmo costumeiro e assim se encerra a tradução de Vieira, nada traduzindo do incompleto Canto XVII, como dito.

Na segunda aparição, já se sabe, o fantasma era a duquesa de Fitz-Fulke disfarçada, no entanto, Vieira traduziu com certa dubiedade, dizendo que apareceu “o fantasma da duquesa de Fitz” (p. 405).

Essas foram as principais características da tradução de Vieira, feita em prosa, saltando a maior parte das digressões, inserindo comentários desnecessários e inclusive incongruentes com a opinião de Byron, porém denotando certo humor, ambiguidade e um mínimo de digressão irônica, que é algum avanço na recepção brasileira da obra-prima de Byron.

Finalmente, comparou-se até aqui a tradução de Vieira com o original e com a tradução presente nesta tese, mas isso não significa que ele fez necessariamente sua tradução do inglês, embora boa parte do pouco conteúdo traduzido corresponda ao original, não se descartando a possibilidade de tê-lo também ante os olhos.

O primeiro verso da estrofe CXII do Canto XVI original, por exemplo, é “And not in vain he listened. Hush, what’s that?”, que Vieira traduz com dois parágrafos “Aplicou o ouvido e não foi em vão” e “Que rumor será o que ouve?”, possivelmente influenciado pela tradução de Paulin Paris, que apresenta os travessões característicos do estilo de Byron, “Et il n’attendit pas en vain. -- Chut! Qui va là?”.

Ocorrem diversos outros momentos em que a tradução de Vieira aproxima-se mais da tradução de Paulin Paris, como na estrofe CLXXVII do Canto II, por exemplo, no entanto, cabe a presente pesquisa, neste caso, apenas apontar nichos necessitados de estudo, não se podendo demorar demasiadamente em tal aspecto.

4.2.4. Péricles Eugênio da Silva Ramos

O primeiro a publicar no Brasil a tradução em versos de uma oitava irônica de *Don Juan* de Byron foi uma personalidade conhecida, Péricles Eugênio da Silva Ramos.

Nascido em Lorena (SP), em 1919, teve alguns poemas publicados em jornais logo em 1936, em seguida foi estudar na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, onde se formou em 1944. Dedicou-se então, sob provável influência do ar das arcádias, à tradução de autores como Byron, Shakespeare, Villon e Góngora, organizou antologias, como de Francisca Júlia e de Álvares de Azevedo, e publicou sua obra-prima, *O Verso Romântico e Outros Ensaios*. Também foi professor, diretor técnico do Conselho Estadual de Cultura, em 1970, tendo idealizado, dentre outros projetos, o MIS (Museu da Imagem e do Som). Sua obra poética, inaugurada com *Lamentação Floral* (1946), enquadra-se no grupo da “Geração de 45”, para a qual Ramos escreveu manifestos de poesia pós-moderna, possuindo características como, por exemplo, a preocupação formal e imagética. Venceu o Prêmio Jabuti com ensaios em 1968 e personalidade do ano em 1971, e o Prêmio Machado de Assis em 1986. Findou seus dias em São Paulo, em 1992.

O Verso Romântico e Outros Ensaios saiu em formato livro, em 1959, pelo Conselho Estadual de Cultura, do qual Ramos ocupava o posto de vice-presidente, porém compõe-se de artigos publicados em jornais diversos de 1950 a 1958. Trata dos aspectos do verso usado pelos poetas românticos brasileiros, distintos dos árcades antecessores e parnasianos sucessores, mas não tanto, apresentando diversos exemplos de desvios na métrica principalmente de Álvares de Azevedo e Gonçalves Dias, incluindo sinalefa e sinafia para efeitos de contagem de sílabas. Não obstante, apesar do aparente desregramento métrico, “não se pode levar muito a sério, portanto, a teoria do desleixo romântico” (1959, p. 15).

Um ensaio de interesse na obra chama-se “Os princípios silábico e silábico-acental”, no qual Péricles Ramos discute conceitos geralmente estabelecidos de que a metrificação anglo-saxônica baseia-se na quantidade das sílabas e a neolatina na intensidade. Sendo assim, o decassílabo heroico, por exemplo, deveria ter apenas um acento na sexta sílaba e na décima, enquanto o pentâmetro iâmbico deveria seguir o esquema de breve e longa sucessivamente.

Na prática, entretanto, não ocorre assim. Ramos apresenta versos de uma quadra de Camões na qual os decassílabos possuem em sua maioria uma sequência de sílabas

tônicas e átonas, e também versos de *Hamlet* nos quais acontecem desvios mais ou menos pré-estabelecidos no ritmo iâmbico, isto é, as regras não são tão rígidas quanto se costuma crer (p. 25). O próprio “To be or not to be, that is the question” “patenteia uma inversão no 4º pé” (p. 26). Além disso, “por “substitution” (na métrica inglesa) entende-se não apenas a anáclase, mas a colocação de um pé trissilábico por um iambo, no “blank verse””, enquanto “se tomarmos uma poesia composta em decassílabos sáficos (...) logo veremos que sua estrutura iâmbica é rígida – ainda mais rígida do que no “blank verse” inglês, porque não admite substituições trissilábicas, nem deslocação das tônicas mais intensas da 4ª sílaba e da 8ª” (idem). Em outro metro, o hendecassílabo, tomando como exemplo versos de “O Gigante de Pedra”, de Gonçalves Dias, Ramos encontra “uma estrutura rigidíssima (hendecassílabo iâmbico-anapéstico), que determina, como é óbvio, estrofação silábico-acental” (p. 28). Estuda ainda outros tipos de versos, concluindo que “a metrificação luso-brasileira não é pois puramente silábica, mas essa tendência tem coexistido com a silábico-acental” (p. 30) e que:

Os manuais de métrica não espelham pois, realmente, a metrificação tal como praticada pelos poetas: dão apenas os princípios para alguém “aprender a versificar em pouco tempo, e até sem mestre”. Por isso mesmo, têm induzido em engano, como êsse (sic) de opor rígida e sistematicamente a versificação germânica à das línguas novilatinas em geral. (p. 31).

Em ensaio seguinte, Péricles Ramos esforça-se para argumentar como “a métrica do parnasianismo, no que se refere ao decassílabo, não foi pois tão rígida como assinala Bandeira” (p. 60) e outros, trazendo diversos exemplos de variações nesse sentido, corrigindo e complementando as noções não apenas de Bandeira, mas de Machado, etc.

Para Ramos, que demonstra pleno conhecimento das técnicas de versificação, principalmente aquelas utilizadas pelos poetas românticos, entretanto, nem sempre o poeta, enquanto compõe, possui o domínio de todas as variantes, “claro que o poeta, compondo, não nota o fato; mas um exame frio do texto composto pode acusar uma espécie de fio de Ariadne no labirinto de sons do poema” (p. 76). Desse modo, admite que teorizar acerca do poema é uma tarefa mais apreensível que acerca de sua própria escritura, em outras palavras, falar é mais fácil que fazer.

A obra conclui-se com três ensaios sobre livros de poemas premiados à época e, tratando sobre *Alados Idílios* de Lélia Coelho Frota (que venceria o Jabuti em 1979), Péricles Ramos arremata com “o remédio é não fiar-se de encantos; são coisa muito relativa” (p. 97).

Então, após longa e profícua carreira, Péricles Eugênio da Silva Ramos, especialista no verso romântico, em 1989, menos de três anos antes do fim de seus dias (mesmo ano, relembre-se, decisivo para a recepção byroniana brasileira, em que Paulo Henriques Britto publicou sua primeira versão da tradução de outra obra satírica e em oitava-rima de Byron, *Beppo*), resolve encarar as obras do líder da escola, dedicando então um livro inteiro à tradução de *Poesias de Lorde Byron*, a começar com uma introdução, datada de 28 de fevereiro de 1989, na qual se encontra um apanhado de algumas páginas sobre a biografia do autor, suas obras, sua fama póstuma e demais estudos a respeito, inclusive sobre o Barão de Paranapiacaba, “em nossa edição das poesias de João Cardoso de Meneses e Sousa (1965) apontamos vários traços de Byron nas linhas do autor de *A Harpa Gmedora* (1849). Foram traços bastante significativos” (Byron, 1989, p. 20).

Nas orelhas do livro, Tomás Lameirão chama as traduções feitas por Péricles de “notáveis” e que “constituem o capítulo mais atual de antigo relacionamento da poesia brasileira com a obra do *Childe Harold*”, o “herói romântico por excelência”. Porém, acrescenta Lameirão, denotando desconhecer a obra-prima byroniana, “além do donjuanismo há profundidade em Byron”, e “Péricles Eugênio da Silva Ramos” foi um “extraordinário recriador” ao “verter” a poesia de Byron, “enriquecendo o volume com expressivos excertos do *Don Juan* e do *Childe Harold*”, com a “ambição de manter vivo o profundo selo da individualidade de Byron”.

Encerrando sua Introdução, Péricles Ramos, justamente discutindo a visão sobre a tradução de Onédia Barboza em sua tese, deixa entrever seus critérios tradutórios, quando afirma que Barboza “tenha querido um *tour de force*, ao pedir correspondência da métrica (ou do ritmo) da tradução com o original” (p. 20), argumentando que

Já em sua tradução dos *Sonetos* de Shakespeare, Ungaretti observara que não é possível, em tese, traduzir o pentâmetro iâmbico de Shakespeare com o correspondente decassílabo italiano, pois o verso inglês comporta bem mais palavras do que o italiano (ou o português). Essa é a razão por que também eu não sigo a métrica do original – às vezes claramente ultrapassada em nosso meio, o que seria, hoje, embolorar Byron (um exemplo seria o ritmo ternário de “Senaqueribe”), e adoto em princípio versos mais longos, para poder traduzir com o mesmo número de versos o máximo da mensagem do poeta. Uma experiência homeométrica seria certamente curiosa, mas creio que só vaguissimamente, em tese, lembraria o conteúdo do verso inglês. Tentei o mesmo número de sílabas, contudo, em “A Thomas Moore” (idem).

Ramos retoma aí o confortável senso comum da dificuldade de tradução do pentâmetro ao decassílabo por conta de o inglês ser uma língua principalmente

monossilábica, enquanto as palavras neolatinas tendem a ter mais sílabas, e de início julga impossível tal transposição, depois, que certos ritmos “estão ultrapassados”, por isso seria melhor nem serem traduzidos, em seguida observa como seria, não obstante, uma experiência “curiosa” traduzir na mesma métrica e, finalmente, admite ter sido possível traduzir desse modo, ao menos, o poema de Byron ao seu amigo Moore.

A respeito das retraduições de poemas famosos e tantas vezes traduzidos no ultrarromantismo brasileiro, Ramos alega que “significa isso apenas que chamo a atenção para a importância que tiveram em nosso meio” e também, diz ele, “não ultrabyronizei Byron, como se dava em nosso Romantismo, de expressão por vezes distinta e distante do original” (p. 21). Sobre o excerto de *Don Juan* afirma apenas ser “irônico e gracioso”, o que é um avanço na recepção da obra da maturidade de Byron, como dito, um excerto finalmente irônico traduzido em verso, apresentando, desse modo, “Byron em sua diversidade” (idem).

A série de traduções inicia-se com “She Walks in Beauty”, cujos tetrâmetros com rimas fixas originais tornam-se alexandrinos intercalados por decassílabos de rimas bastante variadas em português, contando com uma nota do tradutor a respeito de outras traduções do poema efetuadas anteriormente.

Então a segunda tradução do livro é de um trecho de *Don Juan*, outra canção interpolada nos Cantos que, da mesma forma que a cantiga do monge negro traduzida por J. Luz, não porta nada da forma original, a oitava-rima, nem da ironia que permeia a obra vista em conjunto. Está-se falando da canção “As Ilhas da Grécia”, inserida no Canto III, a qual, contextualizada, denota ironia por ser cantada por um poeta mercenário, quem o narrador relaciona com o *Poet Laureate* Robert Southey.

No entanto, fora de contexto e amputada a voz satírica do narrador, como apresentada por Péricles Ramos, perde-se a ironia original e a cantiga acaba passando por um hino bastante sério praticamente entoado pelo próprio Byron, relacionando-se assim diretamente à sua morte heroica na Grécia.

A estrofe original, de certa forma baseada na estrutura da oitava, constituindo-se de seis tetrâmetros iâmbicos com esquema rímico ABABCC, torna-se seis decassílabos com padrão aleatório de rimas nada ricas baseado em ABCBDB, apenas lembrando com esforço o tom e a sonoridade de uma canção. Comparem-se a tradução constante nesta tese e a de Ramos:

Só choraremos belos dias absortos?

Só corar? Nossos pais iam à guerra.
Terra! Um resto de espartano morto
Do teu seio desenterra!
Dos trezentos dá só três,
Pra fazer as Termópilas da vez. (Canto III, 7).

E na tradução de Péricles Ramos, como segue:

Só devemos chorar os belos dias?
Chorar? – Deram seu sangue os nossos pais.
Terra! devolve de teu seio um pouco
Dos espartanos mortos – uns, não mais!
Para novas Termópilas fazermos,
Dá-nos três dos trezentos imortais! (1989, p. 29).

A maior parte das traduções apresentam notas do tradutor, diversas delas a respeito das questões históricas e mitológicas aludidas nas dezesseis estrofes da cantiga, porém nada que contextualize a ironia subjacente à versão original.

Na tradução seguinte encontra-se a experiência quase “homeométrica” que Ramos intentou com o poema “To Thomas Moore”, isto é, fez aquilo que julgava impossível “em tese”, traduziu com uma métrica correspondente “em versos de 7 sílabas (o original tem número de sílabas correspondente, mas é silábico-acental)” (p. 37), como afirma em nota.

Apesar da costumeira alteração no esquema rímico, simplificando-a, esta é possivelmente a melhor tradução da antologia de Péricles Ramos, justamente por certa simplicidade na tessitura e no “labirinto de sons” do poema.

Eis um suspiro aos que me amam,
Aos que odeiam, um sorriso;
Qualquer o céu que me cubra,
Enfrento o que for preciso. (...).

Com esta água e com este vinho,
A libação que eu verter
Será – paz aos teus e aos meus
E a ti, Tom Moore, vou beber. (p. 37).

Sobre a tradução seguinte, de “A Destruição de Senaqueribe”, Ramos afirma que “o ritmo ternário do texto inglês desmereceria, por martelante demais em português, a equivalência que fosse mantida” (p. 39), então traduz por versos de catorze sílabas, não necessariamente os alexandrinos arcaicos de seu ensaio sobre o verso romântico,

denotando, no entanto, semelhança com o alongamento do verso original, embora de fato não “martele” tanto quanto a própria “destruição de Senaqueribe” requeresse.

O próximo poema, “Assim, não mais iremos vaguear”, traduzido com versos de métrica variada, apresenta um Byron quase moderno:

Embora o dia volte muito cedo
E a noite fosse feita para amar,
Não mais iremos vaguear
Ao luar. (p. 41).

Segue outra tradução de “Fare Thee Well”, curiosamente com métrica semelhante ao original, ao menos em número de sílabas, não no ritmo. Então de cinco estrofes do Canto III de *Childe Harold* dedicadas a Waterloo, cuja estrofe spenseriana foi traduzida por alexandrinos em esquema de rimas variadas. Daí outra tradução de “To Inez”, já quase uma dezena de vezes traduzida no ultrarromantismo, toda em decassílabos, com uma nota em que Péricles Ramos discute a opinião de Onédia Barboza, porque ela “considera a tradução de Sousândrade não a mais fiel, nem a mais infiel, mas certamente a mais bela das versões brasileiras de “To Inez”. Há de fato na tradução um “anjo eterno” que nada tem a ver com o original, mas, inesperado como é, parece-nos sugestivo” (p. 53).

A página 55 apresenta a tradução de “Moça de Atenas, Antes da Separação”, feita com versos que variam de redondilhas maiores a alexandrinos, depois “Oh! na Flor da Beleza Arrebatada”, “Neste Dia eu Completo Trinta e Seis Anos”, “Sol dos Insones”, “Escrito após Nadar de Sestos a Abidos”, “Soneto sobre Chillon”, “E Morreste tão Jovem e Formosa”, “Brilhante Seja o Pouso de Tua Alma”, mais seis estrofes do Canto IV de *Childe Harold*, a respeito do “Oceano”, “Estâncias para Augusta”, “Estâncias Escritas na Estrada entre Florença e Pisa”, “Estâncias para Música”, “Eutanásia”, “Trevas”, outro poema intitulado “Estâncias para Música”, traduzido em versos de catorze sílabas, não necessariamente os alexandrinos arcaicos estudados por Ramos, então o famoso “Versos Inscritos numa Taça Feita de um Crânio”, que “pareceu muito atraente a poetas nossos como Castro Alves, que a traduziu” (p. 101), aí “A Visão de Baltasar”, um fragmento de “A Profecia de Dante” (IV, 1-19), “Mais um Esforço, e Livre Estou Depois”, versos dedicados a Thyrza, e finalmente, a partir da página 112, a tradução de estrofes irônicas de *Don Juan*. Desnecessário realçar a técnica costumeira

dessas traduções efetuadas por Ramos: alongamento aleatório no metro, alteração do ritmo, simplificação extrema das rimas, tudo para preservar quanto possível o sentido.

Veja-se como a tradução desse fragmento de *Don Juan* não foge à regra.

Ela vem acompanhada de uma nota do tradutor contextualizando o excerto, situa-o no Canto IV, dentre as estrofes CVIII a CXII, e ainda ressalta que a “graça do excerto de Byron é a ambiguidade de *blues*, nos sentidos de “mulheres de gosto literário” [*Blue Stocking Society*] e “azul”” (p. 115). Por isso, reitera-se, este pode ser considerado o primeiro trecho de fato irônico de *Don Juan* publicado no Brasil traduzido em verso.

A tradução recebeu o título inexistente no original de “Os Graus do Azul”.

Se a quantidade de estrofes, versos e grande parte do sentido são semelhantes ao original, a estrutura da oitava-rima e a qualidade das rimas saíram prejudicadas. Noutros termos, a ironia preservada foi aquela mais imediatamente apreensível da anedota do narrador, e não aquela mais sutil da forma satírica dentro de um épico e das rimas engenhosas e inesperadas que corrompem a métrica e produzem humor, por exemplo.

Porém, como as estrofes são de fato condensadas em alusões e efeitos poéticos utilizados ironicamente, a tarefa do tradutor torna-se árdua e cabe ao engenho e arte de cada um respigar o que for possível.

Comparem-se a estrofe CXI constante na presente tese e em seguida a que foi elaborada por Péricles Ramos. A própria oitava original apresenta alguns aspectos problemáticos, como uma inversão sintática de Byron no sexto verso, para forçar a rima.

Entre vós há seráficas criaturas –
Mas tais tempos já eram, rima amando, ‘cês
Liam minhas estrofes, e eu lia suas figuras:
E – tanto faz, tudo isto se desfez;
Não me incomoda índole com cultura,
Que oculta um mundo de virtude à vez;
Já vi moça da púrpura escola,
Linda, casta, a melhor, mas – toda tola.

Não se pode dizer que o segundo verso seja um decassílabo perfeito, mas de resto a variedade de rimas foi mantida, bem como a estrutura da oitava-rima e o sentido.

Na tradução de Péricles Ramos, por sua vez, o tom e a estrutura foi alterada:

Muita de vós, como criatura, é um serafim,
Mas foi-se o tempo em que, de rimas amador,

Líeis minhas estâncias, e eu o vosso rosto:
Mas não importa, que isso tudo teve fim;
Porém de sábias naturezas não desgosto,
Que às vezes cobrem virtuosíssimo primor;
Conheci uma mulher da escola rebuscada,
Linda, casta, a melhor – mas tola rematada. (p. 115).

A estrutura original de ABABABCC passou para, nesse caso, ABCACBDD.

O sexto verso, por exemplo, que, como apontado, é problemático no original, na tradução presente nesta tese forçou a rima com “à vez” para traduzir o “for sometimes” do original. A tradução de Ramos, entretanto, tendo de manter os alexandrinos optados, vê-se obrigada a forçar a tradução do naturalíssimo “world of virtues” com um superlativo absoluto sintético em uma manobra arriscada de inversão sintática, ficando assim “virtuosíssimo primor”.

A questão inicial apontada por Péricles Ramos era a costumeira dificuldade de se traduzir de uma língua predominantemente monossilábica para outra na qual predominam as palavras de mais sílabas. No entanto, pela escolha do superlativo acima, entreve-se que a dificuldade passa a ser escolher exatamente os polissílabos da língua para comprovar sua teoria.

Destarte, no verso seguinte traduz “purple school”, três sílabas, por “escola rebuscada”, sete sílabas. E no último verso da estrofê, traduz “quite a fool”, três sílabas, por “tola rematada”, cinco sílabas.

Por mais que problemas tradutórios sejam inerentes às formas selecionadas, e que por vezes mesmo alexandrinos portugueses não deem conta de traduzir todo o conteúdo de um pentâmetro iâmbico inglês, e noutras vezes, para manter a coerência da opção, seja necessário buscar longos polissílabos para compensar o metro, enfim, a ironia e o tom satírico foram mantidos, embora não no mesmo ritmo e nem na importante estrutura da oitava-rima original.

Como afirma Soeli Zembruski em sua análise da tradução da ironia, a “discrepância” na “não correspondência métrica entre original e tradução” não compromete “por si, a qualidade da tradução” (Zembruski, 2013, p. 124). No entanto, ao contrário da confessa intenção de Péricles Ramos, de “não embolorar Byron”, sua tradução “resulta em um poema engessado, repleto de preciosismo e de uma formalidade que abafam o tom debochado e irreverente de Byron” (p. 127). E acresce que “nesse sentido, Péricles não mantém a característica mais marcante da obra que se

constitui um marco em seu tempo, exatamente por ser inovadora e espirituosamente revolucionária” (idem).

Sobre a tradução da ironia no enredo, para Zembruski, a “tradução apresentada por Ramos deixa a desejar nesse sentido” (p. 130). A respeito da ironia entre forma e conteúdo, ocorre, ironicamente, às avessas, porque “Byron choca o exigente público literário de sua época pela informalidade do vocabulário e temas expressos em seu épico, Péricles busca uma forma menos canônica e acaba por contrapor a ela um vocabulário extremamente formal” (p. 131). Acerca de suas rimas, são “pobres e bastante óbvias” (idem), afirma a pesquisadora, porém, “as digressões irônicas” e outras “referências são mantidas na tradução” (p. 133). E encerra a análise com:

O fragmento analisado apresenta os reflexos autobiográficos de Byron na medida em que o poema questiona os padrões da crítica literária inglesa, tal como seu autor o faz com frequência, direta ou indiretamente por meio das vozes em seus poemas. No caso em questão é o narrador/poeta quem manifesta as opiniões claramente relacionadas a Byron, opiniões que são reescritas na tradução. (p. 134).

A antologia da obra de Byron feita por Péricles prossegue no mesmo esquema, com traduções de “Soneto a George IV – Ao Anular a Condenação de Lorde Edward Fitzgerald”, “Versos a Mr. Hodgson – Escritos a Bordo do Pacote de Lisboa”, “Carta a Augusta”, composto de dezesseis estrofes também em oitava-rima, a qual Péricles manteve ao menos o esquema de rimas, tendo usado os alexandrinos de praxe e as rimas pouco criativas, depois “Soneto ao Lago Lemán”, “Versos Escritos ao Ouvir que Lady Byron Estava Doente”, “Estâncias”, encerrando com “Ode a Napoleão”, poema longo de 165 versos que, no original, variam entre trimetro e tetrâmetro e, na tradução, entre redondilha menor e alexandrino, contando ainda com uma espécie de estrofe spenseriana quase mantida na tradução.

4.2.5. Décio Pignatari

“Cansada cornucópia entre festões de rosas murchas.”
Décio Pignatari, “o jogral e a prostituta negra”

Décio Pignatari (1927 – 2012) foi publicitário, poeta, ator, ensaísta, professor e, de maior interesse a essa tese, tradutor, tendo ainda se bacharelado em Direito na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, onde se aposentou como Professor Titular na FAU, em 1994. De tantos ofícios exercidos, os mais pertinentes aqui se encontram em suas experimentações com a linguagem poética desde 1950, observáveis, por exemplo, na obra reunida *Poesia Pois É Poesia* (1950 – 2000) (2004), e em *Teoria da Poesia Concreta* (1965), coletânea ensaística escrita conjuntamente com os irmãos Campos que funda essa vertente poética, sem contar suas próprias traduções.

Na introdução a 2º edição de *Teoria da Poesia Concreta*, Augusto de Campos esclarece sua concepção de teoria, a qual será pertinente para este e para o próximo subcapítulo desta tese, em texto datado de 1975:

A teoria não passa de um tacape de emergência a que o poeta se vê obrigado a recorrer, ante a incompetência dos críticos, para abrir a cabeça do público (a deles é invulnerável).

Hoje, depois que a teoria da poesia concreta foi diluída e caricaturada (...), ela nos parece quase inútil, urgindo, antes, a leitura dos poemas (...). Pelo sim ou pelo não, aqui vai ela, de novo pra vocês, e de novo tó pra eles, chupins desmemoriados. (Campos, 2006, p. 14).

Pignatari, em um depoimento, afirma que:

Um poema não quer dizer isto nem aquilo, mas diz-se a si próprio, é idêntico a si mesmo e à dessemelhança do autor, no sentido do mito conhecido dos mortais que foram amados por deusas imortais e por isso sacrificados. Em cada poema ingressa-se e é-se expulso do paraíso. Um poema é feito de palavras e silêncios. Um poema é difícil. (2006, p. 20).

No texto *arte concreta: objeto e objetivo*, Pignatari professa o tal “make it new”:

A mostra da poesia concreta tem um caráter quase didático: fases da evolução formal, passagem do verso ao ideograma, do ritmo linear ao ritmo espácio-temporal: novas condições para novas estruturas da linguagem, esta relação de elementos verbicovisuais – como diria Joyce. (2006, p. 63).

Seria talvez o caso de esperar que seus preceitos tradutórios, avançando em conjunto com sua poética defendida com tamanha veemência (“Tudo passa neste rio, menos o rio.” (p. 58)), buscasse, ao menos, inovação, após propor “novas condições” para “novas estruturas da linguagem”. O trecho a seguir, de um dos “manifestos” da poesia concreta, escrito por Augusto de Campos, em 1956, ecoará nesses subcapítulos: “POESIA CONCRETA: TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO” (p. 72). Até então Byron parecia não ter nada a ver com isso, não sendo citado em momento algum em tantos ensaios e manifestos. No “paideuma” de Haroldo, Byron jazia apenas subrepticamente no item “Pound – léxico de essências e medulas (definição precisa)” (p. 74), mas sem se esquecer de que “teoria e prática se retificam e se renovam mutuamente, num circuito reversível” (p. 133), como a ressaltar a dificuldade de se fazer o que se fala, aprendendo-se todavia por exemplos, então os autores, exceto Haroldo, foram traduzir *Don Juan*, inserindo posteriormente, mas ainda a tempo, Byron em seu “paideuma” de poesia concreta, quem melhor lhe traduziu.

Encerrando a coletânea, no ensaio “& se não perceberam que poesia é linguagem”, Pignatari deixa, entretanto, entrever uma personagem byroniana, que será retomada no próximo subcapítulo quando se falar de Augusto de Campos: “[...] & se não perceberam com Sousândrade e Oswald [...] & com os poetas concretos que poesia é linguagem (& não língua) & se não perceberam que poesia é linguagem & não língua & que o que se costuma chamar de poesia chegou ao fim [...]” (p. 234). De fato, a revisão de Sousândrade deve bastante à poesia concreta.

Pignatari traduziu dezenas de poetas, Goethe, Shakespeare, Heine, Dante, Sheridan, Burns, Leopardi etc. Fez ainda uma curiosa “tridução” de *A Sesta de Verão de um Fauno*, de Mallarmé.

Uma “antologia pessoal de poemas traduzidos” por Pignatari acha-se em *31 poetas 214 poemas – do Rigveda e Safo a Apollinaire*, publicado em 1996, e relançado em 2007 sem acréscimos ou correções. À orelha do livro, lê-se, sem sinal de autoria, que “se há algo a ser dito de modo sucinto das traduções, é que a inventividade criativa, necessária à recriação poética, se associa a um respeito desrespeitoso à língua portuguesa (...) de modo que os poemas revivem com a naturalidade que há de ter tido na língua de origem”. Resta observar a “inventividade criativa” em cerca de 40 fragmentos traduzidos de *Don Juan* de Byron dentre os 214 poemas da obra, portanto.

Antes, porém, em uma Apresentação, o tradutor justifica a idiossincrasia ressaltando o “teor aleatório e subjetivo acima do normal” (Pignatari, 2007, p. 9), a

opção por navegar em mares “muito dantes navegados” ou “nada, no Brasil (é o caso dos poetas-santos de Xiva (...))” (idem), a tradução feita “desde língua que conheço razoavelmente até aquelas que desconheço totalmente e que acesso através das primeiras”, e que reserva “espaços maiores” na antologia a “três poetas lírico-irônicos e irônico-políticos: Byron e o cinismo anti-romântico do seu *Don Juan* (...)” (p. 10).

Nenhum original acompanha a tradução, embora “biografemas e comentários” sejam dedicados por Pignatari às traduções que julga necessário. As primeiras são de “Hinos do Rigveda”, que lembrariam algum poema de Drummond sobre a palavra:

Sou a soberana convoco fartura
sábia ciente suprema no culto
As forças divinas me distinguem em toda parte
Tenho muitas casas ingresso em muitas formas (p. 13).

Nos comentários, Pignatari admite ter feito traduções de traduções e, curiosamente, sem que se soubesse de antemão, acresce que “do lado informacional, *de tudo resta um pouco*, como disse aquele Grande Drummond, donde meu pequeno esforço introdutório, que um dia poderá aproveitar a irmãos Campos do futuro” (p. 248). Depois, no mesmo embalo, traduz alguns “Poetas-Santos de Xiva”.

Daí passa para traduções de Safo, Alceu, Íbico, Praxila, Catulo, Horácio, Juvenal, Marcial, Propércio, e então para traduções de “Poetas da Dinastia Tang”, mesmo admitindo desconhecer as “línguas envolvidas” (p. 257), como Li Po, Tu Fu, Kin Tchang-Siu, Li Kiu-Ling, Liu Yu-Si e Po Chui-I, em seguida traduzindo diversos haicais do poeta Issa, de Edo (atual Tóquio), a respeito do que Pignatari conta ter conhecido Allen Ginsberg em Quioto, em 1988, quando traduzia o japonês, “enquanto, de minha parte, vou de uma *taodução* a uma *zemiótica*” (p. 262).

Adiante, aparecem traduções de “Os Trovadores”, como de Vidal e de um poema de Vogelweide.

Depois são saltados todos os poetas europeus até o escocês Robert Burns, iniciando-se a última parte da antologia, com traduções de poetas românticos e modernos, contando exatamente com Burns, Byron, Leopardi, Heine, Browning, Rimbaud e Apollinaire. Das cerca de cinquenta páginas dedicadas à tradução desses poetas – os nomes mais representantes da modernidade de acordo com esta antologia “pessoal” de Décio Pignatari – vinte delas são de trechos extraídos de *Don Juan* de

Byron, a única obra dele presente na antologia, o que reatesta o interesse da literatura brasileira no acesso específico à obra-prima byroniana.

Tamanha admiração fica explícita também em comentários no fim do volume:

Pela vida e obra, a mais lendária figura do romantismo mundial. Nenhum poeta da primeira metade do século XIX – ou mesmo da segunda, como nos casos de Álvares de Azevedo e Castro Alves – pôde furtar-se à sua influência, de Goethe e Puchkin a Victor Hugo: As traduções do *Don Juan* – poema épico-satírico mais extenso do que *Os Lusíadas* e, como este, em oitava-rima – existentes em português são, ao que eu saiba, em prosa e fragmentárias. Suas irreverências nesse poema escandalizavam sua última amante (pelas últimas contas, teve 306, “estas” seis de sexo masculino), a condessa Guiccioli – ou melhor, sua penúltima, pois a última, como diria Castro Alves, foi a liberdade. Cogitou alistar-se nas hostes de Simão Bolívar, mas acabou montando um exército mercenário para ajudar a libertar a Grécia, então sob domínio otomano, onde morreu de febre palustre (ou de pneumonia), antes de entrar em combate. Em matéria de escândalos literários britânicos, antecedeu Oscar Wilde: incestuoso (transou com uma meia-irmã, teve uma filha), separou-se da mulher, auto-exilou-se antes de ser expulso. Ironicamente, é o maior poeta produzido pela aristocracia inglesa – já que não se sabe quem foi Shakespeare –, embora detestasse a monarquia. (sic) (p. 264).

Alguns pontos merecem reparo. Quais seriam essas traduções “em prosa e fragmentárias?” Aqui se viu apenas a tradução em prosa de João Vieira, que se quer da narrativa inteira, descontando as digressões, reitera-se, além das traduções fragmentárias de J. Luz, Francisco Otaviano e Péricles Ramos que são, todavia, em verso. Estaria Pignatari blefando como fez com o suposto número de amantes de Byron, ou somente se iludiu deveras ao crer-se o primeiro a traduzir em versos uma estrofe irônica da obra? A sua foi ao menos a primeira tradução feita em oitava-rima exata, apesar dos pesares, o que conduz a novo avanço na recepção brasileira da obra satírica da maturidade de Byron. A partir de suas traduções, no mais, todas as subsequentes seriam cometidas em oitava-rima, até que se alcançasse a tradução integral em verso presente nessa tese.

O primeiro de seus “fragmentos de *Don Juan*” trata-se da estrofe CCI do Canto I, na qual o narrador, preparando-se para encerrar o Canto, inicia suas digressões metalinguísticas, no caso, acerca das “leis de Aristóteles”, da opção pela rima etc, nada dizendo de Don Juan ou da narrativa, o que por si só, descontextualizado, produz humor na antologia pignatariana. De resto, a oitava está bem próxima à original.

Reiterando-se que nenhum original acompanha a tradução na antologia em questão, a próxima estrofe traduzida foi a famosa CCXIII do primeiro Canto, em que o próprio autor, através da voz narrativa-digressiva, divaga sobre seus cabelos grisalhos e suas ilusões perdidas.

Cabelo cinza aos trinta (com mais dez,
Como estará? Uma peruca austera
Se impõe). Sem viço o coração e a tez,
Gastei todo o verão na primavera.
Já não reage a alma que me fez
E o meu espírito não é o que era.
Joguei a vida, capital e juro,
No dia de hoje, inúmeros futuros! (p. 196).

Em contornos gerais, a estrofe foi traduzida integralmente, ou seja, a estrutura da oitava, a métrica em decassílabos, o esquema rímico, bem como outros aspectos sonoros secundários, foram mantidos, e ainda assim se preservou grande parte do conteúdo. Entretanto, para isso, alguns arranjos foram necessários, tais quais alongar os *enjambements* dos parênteses de dois versos no original para três na tradução; inserir “tez” na tradução, sem correspondência no original, apenas para rimar; a tradução de “May” por “primavera”; a tradução do sexto verso original pelos dois “Já não reage a alma que me fez / e o meu espírito não é o que era”; e, dentre outros menores, a alteração da ideia final da estrofe, na qual o narrador afirma “não julgar mais sua alma invencível, como julgava”, e Pignatari diz que “jogou a vida” “no dia de hoje, inúmeros futuros!”. Esse será, ademais, o procedimento tradutório padrão de Pignatari.

O terceiro fragmento traduzido traz equivocadamente a numeração de “I, 217”, quando na verdade trata-se da tradução da estrofe CXVII do Canto I que, no entanto, foi traduzida somente com sete versos e sofreu diversas alterações no conteúdo, por exemplo, as inserções de “reis Ciro”, “lamento persa”, “tantos tiros”, ideias de todo oriundas da imaginação do tradutor após ver-se cercado pela obrigação de rimar, como parece ter sido também o motivo pela exclusão do sexto verso, geralmente o mais complicado para rima até nas oitavas originais.

Em seguida, a oitava CCXVIII teve apenas dois versos traduzidos por Pignatari, à guisa de dístico rimado em decassílabos, porém não foram capturados do dístico que encerra a estrofe e rima entre si, mas sim dos dois primeiros versos, que não rimam entre si na estrutura estrófica da oitava-rima: “Que busca a fama, ao fim? Só ver inserto / um certo trecho num jornal incerto” (p. 197).

O próximo fragmento constitui-se apenas do primeiro verso da oitava que encerra o Canto I, um pentâmetro com predominância de ritmo iâmbico no original, mas não perfeito, traduzido por um decassílabo também com predominância de ritmo iâmbico em português. Porém se a forma foi mantida, algo na parte semântica foi

adulterada propositalmente pelo tradutor, acarretando em uma espécie de tradução satírica de um único verso de uma sátira épica de mais de 16000.

Na estrofe original, a voz narrativa começa citando os quatro primeiros versos de Southey, e usa os outros versos para pedir ao leitor não confundir esses versos com os seus, isto é, de Byron. Décio Pignatari traduz somente o primeiro verso, “Saia, livrinho, desta solidão!” (p. 197), sem explicar que é um verso de Southey ironizado por Byron, fazendo-o passar por verso do próprio Byron, confundindo-o, e assim fazendo o contrário do pedido do narrador, e isso sem Pignatari precisar fazer algo, mas justamente por ter se recusado a fazer, a saber, traduzir a estrofe completa. Desse modo, Décio ironiza o próprio Byron, e a ironia a Southey perde-se, porque o verso aparece deslocado em sua antologia para quem não tem o original em mãos, o que dificulta achar-lhe a graça da ironia tradutória, e então acaba não obtendo o efeito humorístico original com a súplica irônica do narrador que encerra o Canto.

Daí Pignatari salta para a estrofe LXVII do segundo Canto, da qual traduz outra digressão do narrador, dessa vez sobre hábitos alimentares, transformando os últimos quatro versos da oitava em uma quadra com rimas alternadas em “ão” e “ado”.

Nova intervenção tradutória sofre a estrofe CLII ainda do segundo Canto, que teve somente o dístico final traduzido como “Manhã – eu durmo; à noite, tão leais, / estrelas e mulheres brilham mais”, sendo que o original nada afirma sobre “lealdade”, limitando-se a dizer que a noite mostra “estrelas e mulheres em uma luz mais apropriada”. A tradução da presente tese ficou como: “Manhã – eu durmo; à noite é bem mais bela / a luz que mostra as moças e as estrelas”. Ressalta-se em ambas as traduções expostas a insistência pela manutenção do ritmo iâmbico no decassílabo.

Aí outra oitava vira quadra rimada, rima em “ar” e “ores”, a II do Canto III.

Aproveitando o embalo digressivo de início de Canto, traduz na íntegra a terceira oitava do terceiro Canto, em que o narrador divaga sobre o amor para a mulher.

O dístico que encerra a oitava oitava do Canto III, digressiva e metalinguística, por conta de tratar sobre a escritura e inspiração poética, foi traduzido como: “Petrarca, fosse Laura a companheira, / faria sonetos uma vida inteira?” (p. 199).

Ato-contínuo, a décima primeira oitava do mesmo Canto é traduzida na íntegra, na qual só se inseriu por conta, para rima, um “fariseu”. E o terceiro e quarto versos da estrofe XXXVI, que não rimam entre si, são traduzidos isolados em um dístico rimado: “Um dia de ouro na idade de ferro, / é com que sonha o homem no seu erro” (p. 200).

Então Pignatari debruça-se sobre uma estrofe do hino à independência da Grécia, que não é em oitava-rima, e foi traduzida também por Péricles Eugênio da Silva Ramos alguns anos antes, tradução a qual Pignatari afirma desconhecer, como visto.

De fato, as dessemelhanças são explícitas entre uma e outra, não obstante a tradução de Pignatari trazer novamente a numeração indicada erroneamente:

Vinho de Samos nas crateras!
À sombra dançam as donzelas:
Fulgem, no olhar, as primaveras.
Mas vendo os olhos negros delas,
Com lágrimas os meus eu lavo:
No peito – o leite de um escravo. (p. 201).

E a seguir a tradução de Péricles Ramos, com os arrastados decassílabos vistos, e a alteração do esquema rímico original baseado na estrutura da oitava-rima:

Com vinho sâmio coroi a taça!
Virgens dançam à sombra – reluzentes
Eu vejo os seus gloriosos olhos negros;
Mas olhando essas moças resplendentes,
Se penso que hão de amamentar escravos,
Banham-me a vista lágrimas candentes. (Ramos, 1989, p. 33).

Depois Pignatari traduz na íntegra a oitava que vem após o fim do hino à Grécia – a LXXXVIII do Canto III. Nesta estrofe ecoa curiosamente aquele preceito da poesia concreta da “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”, por exemplo: “Palavra é coisa. Uma gota de tinta, / caindo como orvalho numa idéia (sic), / faz florescer a mente de quem sinta / (milhões, talvez).” (p. 201).

Daí em diante só um ou dois “fragmentos” são em geral pinçados dos Cantos.

Traduz-se apenas o dístico final da estrofe XCVIII do Canto III, em seguida salta-se à oitava XXIV do Canto IV, traduzida na íntegra, com rimas não tão ricas quanto as originais, apesar da sinafia no *enjambement* do primeiro ao segundo verso. É nessa estrofe que aparece a primeira vez o nome de Juan em toda a antologia pignatariana, demonstrando outra vez como seu interesse restringe-se às digressões irônicas e metalinguísticas da voz narrativa, e à engenharia verbal do poema. Levada às extremas consequências, não seria impossível uma antologia de *Don Juan* em que só aparecessem digressões do narrador e não mencionasse Juan nenhuma vez.

Passa-se então à oitava C, da qual são traduzidos os três primeiros versos, como um terceto, ABA, e daí à única estrofe traduzida do Canto V, a XVI, que pela segunda vez aborda a narrativa do enredo original na antologia em questão, em um trecho de diálogo entre Don Juan e um inglês que estava à venda como escravo junto dele.

Do Canto VI a tradução pignatariana contempla dois fragmentos: o dístico que encerra a segunda estrofe, utilizando novamente a rima entre “cabeça” e “essa”, além de um trocadilho relativamente chulo; e a quinta oitava, traduzida na íntegra, com o “subtítulo” adicional – isto é, por conta do tradutor – de “(Antônio e Cleópatra)”, quiçá aspirando qualquer contextualização mínima necessária à compreensão do sentido.

Há um salto aí, pulando-se o VII, para o Canto VIII, do qual foi traduzida na íntegra a estrofe XII, que descreve um campo de batalha, porém Pignatari baseou-se em sua imaginação para rimar a partir do quarto verso, retomando o sentido apenas no sétimo, após ter inserido até mesmo um “bisturi”.

Em seguida traduz a estrofe XX do Canto IX, com a originalidade de manter todas as rimas em “ia”, exceto as do dístico final, em “ada”, construindo assim uma espécie de oitava-rima com esquema rímico em AAAAAABB.

Outra relevante inovação tradutória pignatariana deu-se ainda no Canto IX, cujas oitavas LV e LVI foram unidas em uma espécie de oitavona dupla, construindo assim um poema de dezesseis versos, com decassílabos heroicos, como de praxe, e um esquema de rimas ABABABCCDEDEDEFF. Ambas as estrofes, entretanto, discorrem acerca do mesmo assunto, a saber, a digressão do narrador acerca da czarina Catarina ser a *causa teterrima* de guerra, qual seja, a pior causa de guerra, não obstante ser também a “origem do mundo”, “água da vida numa terra seca!” (p. 206).

Do Canto IX passa-se à tradução integral da oitava XL do Canto XII, outra digressão metalinguística da voz narrativa, dessa vez prometendo “ser imoral” (p. 207).

Seguem mais dois fragmentos do Canto XIII: o dístico que encerra a estrofe VI, “Ódio é prazer comprido, vida e meia: / ama-se às pressas, com vagar se odeia” (idem); e a digressiva XL traduzida na íntegra, com algum esforço para diversificar as rimas.

Do Canto XIV mais dois fragmentos, duas estrofes traduzidas na íntegra: a XXVI, na qual o narrador divaga sobre um “rabo-de-saia” (p. 208), e a LXXIII, na qual o narrador perde-se em sua imaginação bem ao gosto de Pignatari, encerrando com o dístico, “Pois juntos formam um centauro arisco / que não se pode cavalgar sem risco”.

Já no décimo quinto Canto, os quatro versos finais da primeira oitava, digressiva como todo começo de Canto, tornam-se outra quadra em decassílabos com rima

alternada em português; a nona estrofe, novamente com numeração errada, e digressiva, é traduzida na íntegra, sendo visível o esforço para a manutenção não apenas da estrutura da oitava-rima e do sentido, mas também do preciosismo com as rimas e de alguma predominância do ritmo iâmbico nos heroicos; a oitava LXVIII, na qual a voz narrativa descreve com duplo sentido erótico alguns pratos do banquete, não passou batida por Pignatari, que a traduziu na íntegra, acrescentando trocadilhos fesceninos, como com o vocábulo “comezinhos”; e outra estrofe digressiva, a septuagésima sexta, também traduzida em sua totalidade, isto é, grande parte do sentido na estrutura da oitava-rima, com variedade de rimas e tentativa de ritmo iâmbico.

Do penúltimo Canto, e último completo, o XVI, traduzem-se mais três fragmentos: a oitava XXXVII, na qual transcorre um diálogo entre Juan e Adelina, traduzida de modo relativamente completo, em que mesmo a rima em sinafia do quinto verso não satisfaz necessariamente um critério de “criação”, de “make it new”, porém se aproximando bastante de uma boa tradução convencional. Então a estrofe LVIII, uma sátira aos arquitetos, “gótico moderno, / pedreiro de babel”, traduzida do mesmo modo que a anterior. E um fragmento da oitava CXIV, apenas o primeiro fantasmagórico e sinestésico verso, “Som de dedos molhados sobre um vidro” (p. 212).

Finalmente, do Canto XVII apenas a oitava XI foi traduzida, cujo dístico final ficou, “Chego a pensar, se às vezes me concentro: / sou dois por fora a cada um por dentro” (idem), expondo além da preservação do conteúdo e da oitava, certa engenhosidade no uso da rima e a tentativa do ritmo iâmbico no heroico derradeiro.

Em sua tese, Soeli Zembruski ressalta os estudos semióticos de Pignatari, um gosto pela autobiografia em seus poemas (2013, p. 134), e que a “versatilidade e a experimentação são características de suas traduções” (p. 135).

A respeito da tradução das rimas, Zembruski nota que a “reprodução dos efeitos sonoros inusitados é alcançada por Pignatari através de combinações às vezes bastante forçadas, o que não descaracteriza a correspondência entre original e tradução” (p. 138). Acerca da tradução da ironia na estrutura antitética “o tradutor recria a ironia de Byron em sua tradução” (p. 141). Além disso, “Pignatari reproduz algumas das mais profundas indagações existenciais contidas no poema” (p. 144), e “é notável como o tradutor explora os versos de Byron e se movimenta por eles, livre para traduzir apenas os versos que lhe interessam das mais diferentes estrofes” (idem).

Desse modo, conclui a tradutóloga que “a posição de respeito em relação à composição se manifesta na tentativa de corresponder às estratégias utilizadas por Byron, ainda que não linearmente, mas de modo correspondente” (p. 145), dando ainda “mostras da consciência da responsabilidade ética da tradução, bem como das modernas tendências de valorização do trabalho do tradutor como coautor das versões apresentadas” (p. 146).

Em resumo, a opção tradutória de Décio Pignatari, por um lado, apresenta um recorte razoável de estrofes, 36 fragmentos digressivos, metalinguísticos e irônicos, conservando a estrutura da oitava-rima e outros efeitos formais, como o decassílabo e algum esforço pelo ritmo iâmbico e, por outro lado, praticamente nada do enredo e da narrativa pôde ser apreendida na antologia, muitas oitavas possuem versos amputados, transformando-se em tipos estróficos variados, além das rimas não serem tanto engenhosas, conquanto, à parte algum uso de sua própria imaginação pignatariana, e alguma “liberdade poética tradutória”, o conteúdo seja mantido próximo ao original, isto é, quando as indicações errôneas da numeração – não corrigidas nem na segunda edição – possibilitam achar o fragmento correto.

4.2.6. Augusto de Campos

“Afazer útil e louvável”

Augusto de Campos sobre a tradução integral de *Don Juan* (2009, p. 14)

Tendo a obra-prima byroniana sido, enfim, traduzida em parte relevante de sua variedade pelos tradutores anteriores, coube a Augusto de Campos a tradução de uma parcela de 5% da obra, que foi por quase uma década a mais completa e extensa fração de *Don Juan* traduzida para a língua portuguesa publicada no Brasil.

Augusto de Campos (1931) praticamente dispensa apresentação, sendo um dos mais importantes poetas e tradutores brasileiros vivos da atualidade, um dos fundadores, com Haroldo de Campos e Décio Pignatari, da Poesia Concreta, contando com ao menos duas dezenas de livros de poesia próprias e ao menos outras tantas de traduções, dentre as quais se incluem autores experimentais ou, de acordo com John Milton, “somente traduziram autores que consideram que mudaram, afetaram ou revolucionaram o estilo poético” (Milton, 1993, p. 163), como Ezra Pound, e. e. cummings, Joyce, Maiakóvski, Arnaut, Valéry, Cage, Stein, Carroll, Poe, Rilke e, finalmente, Byron, este último que, entretanto, nem sempre foi considerado da mesma forma dentro da estética concreta.

Suas opções tradutórias recaem, portanto, em poemas que problematizam a forma, poemas subversivos, metalinguísticos, “para Ana Cristina César, os irmãos Campos favorecem poemas nos quais há uma obscuridade ou dificuldade intencional” (p. 166), além de darem preferência a “poetas mais cerebrais e racionais” (idem).

Como visto anteriormente no estudo acerca das traduções de Pignatari, os discursos da escola concreta giram em torno da “inovação”, da “re-criação” e do “make it new” poundiano, e Augusto não foge à regra.

Cada processo de “re-criação” empreendido pelos poetas concretos recebe, desse modo, um novo nome de guerra, “os termos e neologismos que usam para suas traduções são os “netos” (dos) de Pound: *recriação*, *transcrição*, *reimaginação*, *transparadisação* ou *transluminação* e *transluciferação mefistofáustica*” (p. 164).

No entanto, costuma-se dizer que a teoria e o discurso acerca de tradução defendidos pelos poetas concretos seja mais inflamado e se quer mais revolucionário do que de fato sua prática comum deixa entrever, como observado também no estudo anterior. Ainda seguindo Milton,

talvez o ponto mais interessante abordado por Jorge Wanderley seja que, apesar de sua retórica radical, a obra sobre tradução dos irmãos Campos é “capaz de não ser radical”. Não consegue encontrar uma política poundiana de “Make It New” (“Renovar”) através de sua obra. O que na verdade encontra é a utilização de diferentes técnicas de tradução dentro do mesmo poema. (p. 167).

Desse modo, valem-se de “recursos normativos plurais”, que é “uma maneira original, mas certamente não uma radical técnica poundiana”, e Milton arremata notando ironicamente que “de fato, várias das traduções dos irmãos Campos, e. g. dos *Cantos* de Pound, o *Coup de Dés* e as outras traduções de Mallarmé e as de John Donne estão bem próximas ao original” (idem).

Portanto, se por um lado a proposta tradutória concreta na prática pode ser acusada, de fato, de não inovar tanto quanto promete, e ser inclusive fiel ao original, por outro, caso inovasse muito poderia se desprender demais e por esse mesmo motivo receberia acusações, ou seria considerada adaptação, posta a dificuldade de se superar o original ou de ser inovador em vários momentos.

Talvez uma interpretação em amplíssimo sentido dessa “re-criação” possa fornecer um justo meio-termo entre teoria e prática na tradutologia concreta, vendo-a como uma tradução criativa de textos criativos, ou seja, uma tradução focada em tal ou qual elemento dito criativo, geralmente envolvido à forma, de um poema considerado “criativo”, de Homero aos poetas chineses, de Propércio a Pound, Cummings – e Byron.

Outrossim, se a renovação nem sempre ocorre ou surpreende, a não ser meramente nos codinomes para “tradução”, a quantidade de poema criativo traduzido e a alta qualidade dessas traduções, por mais apegadas ao original que sejam, fazem almejar se pudesse haver no mínimo sempre o mesmo estagnado “make it new”, não tão obcecado pela inovação, todavia, nem tão despreocupado da crítica social, e que não renegasse nomes como Baudelaire, Trakl, o Rilke das *Elegias* etc.

Mesmo o *Don Juan* de Byron estava sendo relegado a segundo plano na estética concreta, até que Pignatari traduziu em meados dos anos 90 os trechos estudados aqui anteriormente, e no começo dos anos 2000, mais precisamente em 2003, Augusto de Campos alertou a Daniel Lacerda a urgência da necessidade de uma tradução da obra-prima byroniana, no que Lacerda defendeu sua supracitada tese sobre as “digressões metalinguísticas” de *Don Juan* em 2008, e o próprio Augusto foi traduzir tal obra, publicando a tradução de cem oitavas no ano seguinte, 2009, em *Entreversos – Byron e Keats*, outra antologia, como todas as traduções desse épico satírico analisadas na presente tese até o momento.

A Introdução à tradução composta também por Augusto de Campos inicia no tom lamurioso de reconhecimento de um engano e afirma com que prazer foi empreendido esse projeto tradutório:

Uma das poucas vantagens da longevidade é a de poder reconfigurar conceitos e preconceitos, uma disposição que me fez conciliar-me com poetas aparentemente tão distantes dos meus projetos juvenis de poesia como Rilke e Byron, por exemplo. Considero um privilégio ter sobrevivido para reavaliá-los e valorizá-los como merecem, e dedicar-me, apaixonadamente, a verter exemplos de suas obras mais inventivas para nossa língua sob a perspectiva da crítica criativa, da crítica-via-tradução. (Campos, 2009, p. 9).

Julgando que, tão “apaixonadamente” agora quanto outrora, fizera há meio século os “erros certos”, porque crê haver “erros “certos” e erros “corretos”” (sic), buscando enfim compensar certos erros certos que o fizeram “sacrificar” poetas que admirava “como Rilke, Eliot, Lorca (...) e Byron” pondo “toda a ênfase nos autores-inventores, desconhecidos e destraduzidos no Brasil” (p. 10) para “sacudir a nossa poesia da passividade e do convencionalismo recalcitrantes” (p. 11), Campos conta como foi seu relacionamento com Byron, que culminou na tradução de cem oitavas.

Primeiro, sacudindo a “passividade” poética, viu Byron com outros olhos por conta de um conhecido em comum, depois reparou que seu *Don Juan* tinha algo diferente dos outros:

foi a partir da “re-visão” do nosso poeta romântico-pré-modernista Sousândrade, que passei a prestar mais atenção em Byron, ao perceber que, diferentemente de outros românticos, o revolucionário poeta maranhense sobrepunha o autor do *D. Juan*, dando-lhe um lugar privilegiado na sequência satírica que Haroldo e eu denominamos de “O Inferno de Wall Street” (...). Só então comecei a interessar-me pelo *D. Juan*, e neste, mais do que a narrativa pitoresca e picaresca, o que mais me impressionou foram as “digressões” que interceptam o discurso poético. (p. 11).

Após esse contato inicial, o tradutor foi se aproximando de Byron, e antes da “tradução apaixonada” veio a admiração, a consideração por sua firmeza e perfeição:

Byron não era um versejador qualquer. Era um artista do verso. Seu *D. Juan*, em XVII Cantos incompletos, contém perto de 2 mil estrofes em oitava-rima, ou cerca de 16 mil versos (...). Uma proeza poética considerável. Nem era Byron frouxo ou concessivo em sua linguagem. Seus versos são fluentes e perfeitos e suas rimas, para nem falar das paranomásias e assonâncias, são riquíssimas (...). (p. 11).

Então Byron passa a ser “carnal e concreto”, adentrando enfim a estética concreta não como um poeta qualquer, mas no posto privilegiado de precursor dos *Cantos* de Ezra Pound:

Byron, carnal e concreto, sarcástico, veraz, desmistificador, crítico da crítica, de si mesmo e do próprio mundo, moderníssimo em suas “digressões” colagísticas, que atropelam a narração, vertendo poesia em prosa e prosa em poesia em versos inauditos de rimas sintagmáticas. Precursor, em *D. Juan*, de Corbière e de Rimbaud e, sob certos aspectos, dos próprios *Cantos* poundianos. (p. 12).

A respeito do fruto dessa relação tradutória, Campos diz que foi bom, mas pouco, gostaria que tivesse sido mais, e ainda recomenda aos pósteros:

Traduzi 100 estrofes, 800 versos. Parece muito mas é pouco: apenas 5% do *D. Juan*. O que ofereço à leitura não é uma edição crítica ou comentada, afazer útil e louvável, que não desprezo, mas que me poupo de cumprir, aos meus 78 anos. Que outros o façam. (...) Quanto a mim, limito-me à tentativa quase-impossível de tecnomediunizar a poesia de Byron para o português e fazê-la reviver em nossa língua. Atrevida e espirituosa, a narrativa em versos das peripécias amorosas de *D. Juan* é em si mesma crítica, expondo ao sol as falácias da sociedade de sua época. Mas são as subversivas “digressões” – os “subversos” de Byron – que mais interessam à perspectiva moderna. Por isso, no exemplário do *D. Juan* que apresento, prefiro concentrar-me, acima de tudo, nas estrofes digressivas, metalinguísticas, mais diretamente críticas e autoquestionantes. (p. 14).

Além de deixar explícita sua opção pelas oitavas “digressivas” da obra, vale notar que a tradução de *Don Juan* mereceu um dos famosos “epítetos” na poesia concreta representada por Augusto – “tecnomediunizar”. Teria sido o corpo de Campos “possuído” por Byron, vendo-se então, aos seus “78 anos”, sobrevivente ao próprio mito de criador de uma poesia conceitual, obrigado a psicografá-lo com apoio da tecnologia, contando enfim as sílabas corretíssimas de seus heroicos utilizados na tradução do pentâmetro original? Seja como for, e seja lá qual for a crença, se toda tradução fosse no mínimo uma “tecnomediunização” assim estava bom. E a métrica exata.

O gosto por Byron fez Augusto de Campos ir mais longe, buscar saber mais sobre o autor, e ler e traduzir até mesmo algumas estrofes do épico romântico *Childe Harold*, que aparecem em sua antologia antes das traduções de *Don Juan*, das quais se destaca a tentativa bem-sucedida de reconstrução da estrofe spenseriana (relembra-se, nove versos, ABABBCBCC, sendo oito pentâmetros iâmbicos ou decassílabos geralmente heroicos encerrando com um hexâmetro iâmbico ou alexandrino) “re-criando” as estrofes 72, 113 e 114 do Canto III e as estrofes 1, 11, 15, 18 do Canto IV.

Aí começam as traduções de “*Don Juan – Digressões*”, da página 29 a 129.

São contempladas, como dito, exatamente cem oitavas completas dentre as mais de duas mil do original, de preferência estrofes digressivas e metalinguísticas, traduzidas em impecável oitava-rima portuguesa, com versos heroicos e rimas tanto quanto possível engenhosas. Destacam-se a ordem direta e natural da sintaxe, o recurso aos *enjambements* e a outros efeitos sonoros. Para alcançar isso, alguma coisa precisa ser alterada no sentido, porém não muito. Sem invenções a não ser o da própria criatividade necessária à tradução poética, sem quaisquer notas, como justificado, e com o original ao lado. Eis o padrão tradutório da supramencionada tecnomediunização.

A primeira oitava tecnomediunizada foi a que se encontra no verso do manuscrito do Canto I, trata-se de uma digressão do narrador, e as rimas dos seis primeiros versos variam entre “ão” e “ado”.

A próxima é a primeira do Canto I, na qual o narrador escolhe o herói, tecnomediunizada com rimas interessantes. Seguem a V, VI e VII no mesmo esquema.

Da VII salta para a CC do mesmo Canto, daí a CCII, CCIII, CCXIII, CCXIV, CCXV, CCXVI e a última, CCXXII, da qual Pignatari também traduziu apenas o primeiro verso. Ambos os poetas concretos traduziram a mesma estrofe CCXIII:

Meu cabelo é grisalho aos trinta anos.
(Como estarei quando tiver quarenta?
Já tive uma peruca entre os meus planos)
Meu coração secou, já não aguenta.
Perdi todo o verão com desenganos
E já coisa nenhuma me contenta.
Gastei a vida, o principal e o juro.
Já não me sinto dono do futuro. (Campos, 2009, p. 39).

Notam-se nessa oitava alguns avanços em relação àquela traduzida por Pignatari, como a manutenção dos parênteses no início e fim de verso, uma tentativa maior de aproximação ao sentido, principalmente nos 4º, 5º e 6º versos, porém idêntico procedimento tradutório no dístico final, com mesma rima, mas no singular.

Outra importante característica original apresentada na tradução de Campos, além da integralidade da oitava-rima, são os espaçamentos que antecedem os versos 2º, 4º e 6º de toda estrofe. Mais um passo na recepção brasileira da obra-prima de Byron.

Do segundo Canto, igualmente, são traduzidas apenas estrofes digressivas, em geral as que iniciam e encerram os Cantos, no caso, a CCXIV, CCXV e CCXVI.

Mantendo a especificidade de selecionar apenas oitavas em que a voz narrativa faz alguma digressão ou ironia, culminando geralmente em metalinguagem, do terceiro Canto foram “tecnomediunizadas” só a primeira e a última oitava. Nessa primeira estrofe encontra-se uma das poucas alusões ao personagem que dá título à obra byroniana em toda a seleção elaborada pelo gosto do próprio tradutor.

Dos Cantos IV e V foi traduzida apenas a estrofe inicial, do VI, a quarta.

Cinco oitavas sempre digressivas do começo do Canto VII, do qual nenhuma logrou ser traduzida outrora por Décio Pignatari, são apresentadas em seguida por Augusto de Campos. São elas a III, IV, V, VI e VII, algumas com rimas engenhosas.

Do Canto VIII, tecnomediunizaram-se as oitavas I, XII e XIV. A décima segunda havia sido traduzida por Pignatari, na qual inserira, parece que criativamente, um “bisturi”, para transmitir o estranhamento que sentira no original em “death-watch”.

São trezentos canhões, chovem eméticos
E comprimidos – trinta mil fuzis –
Granizo de sangrentos diuréticos.
Ó Morte, a sua conta pede bis:
Pragas, miséria, hipócrates ascéticos
Porfiam dobrar a ação dos bisturis
Na dor humana, como fogo em palha,
Mas cedem ante as cenas de batalha. (Pignatari, 2007, p. 205).

Pignatari aproveitou a ideia de “médicos”, e a necessidade da rima, para inserir os “bisturis”, que extrapolam o significado original. Augusto de Campos, por sua vez, inovou na tradução de “death-watch” usando “relógios” que, embora destoe da imagem original, mantém ainda alguma relação com o sentido geral da oitava.

Centenas de canhões jorram, eméticos;
Mil mosquetes, suas pílulas fatais,
Granizo de sangrentos diuréticos.
Mortais, os homens têm contas mensais,
Pragas, fomes. Os médicos, mais céticos,
Nos seus relógios contam nossos ais
Passados e atuais até a mortalha.
Mas nada iguala um campo de batalha. (Campos, 2009, p. 57).

No entanto, nem “bisturis” nem “relógios”, “death-watch” é uma espécie de besouro cujo som se acreditava pressagiar a morte, especificidade do original que nenhuma das duas traduções logrou transmitir, ou seja, fizeram os “erros errados”.

A tradução constante na presente tese buscou denotar essa acepção traduzindo a oitava do seguinte modo:

Trezentos canhões jorram seu emético,
Trinta mil armas lançam cápsula igual
Granizo a fazer sangrento diurético.
Mortalidade, tens taxa mensal.
Marcam, tua praga, tua fome, teus médicos,
Tal besouro da morte, ao ouvido, o mal
Que foi, que há e que vem, mas nada que iguale a
Pintura fiel de um campo de batalha.

Do Canto IX, diversas estrofes digressivas atravessaram a tecnomediunização e acharam forma em língua portuguesa, a I, II, III, IV, V e a VI, na qual o narrador, criticando Wellington, que derrotou Napoleão em Waterloo, ironiza o Rei do Brasil:

Falei. Agora vai comer da torta
Que veio em nome do Rei do Brasil,
E manda à sentinela de tua porta
Umas fatias do melhor pernil.
Este lutou, mas a fome ainda corta,
E fome – dizem – tem a plebe vil.
Mereces – com certeza – essa ração,
Mas deixa alguma coisa pra nação. (p. 65).

Notem-se aí o humor, ironia, digressão, fluidez da oitava e diversificação rímica. Então prossegue traduzindo as digressivas XVI, XVII, XX (traduzida também por Pignatari), XXII, LXXIV e LXXVI.

Vale notar, a partir desse ponto, o esforço de Campos em traduzir maior número de oitavas dos últimos Cantos, aqueles mais negligenciados pelos demais tradutores. Ao seu esquema tradutório, entretanto, mantém-se fiel, e às oitavas dotadas de humor e ironia.

Do Canto X traduz a XL, XLI e XLII. Do XI, apenas a estrofe LXXXVI. Do Canto XII mais três, as LXXXVII, LXXXVIII e LXXXIX. E do Canto XIII, apenas a XII, todas digressivas, tecnomediunizadas no mesmo esquema. Muitas rimas em “ado”.

Possivelmente a maior quantia de estrofes traduzidas na sequência foi extraída do Canto XIV, sendo elas da I a XVII, quase 140 versos. Algumas se destacam, como:

Mas, que tem isso a ver? dirão vocês,
Leitores. Nada; é só especulação.
Minha única escusa – é byronês;

Às vezes com, às vezes sem razão,
Escrevo o que o mais devo, de uma vez;
É narrativa, não é narração,
Figurações fantásticas de alguns
Fatos comuns com lugares-comuns. (VII) (p. 85).

Apresentam-se ainda as estrofes CI e CII, que encerram o Canto XIV.

Do Canto XV, mais nove estrofes digressivas foram traduzidas, a I, II, LXV, LXXXVIII, LXXXIX, XC, XCI, XCII, XCIII.

Do último Canto completo, o décimo sexto, Campos extraiu mais quinze estrofes digressivas para traduzir: a I, II, IV, XI, XII, XIII, XIV, XVIII, XIX, XLV, L, XCIX, CXV, CXVI, CXXIII, algumas contando com rimas engenhosas, todas cumprindo a estrutura estrófica à risca, e bem coladas ao sentido do original.

Finalmente, do Canto XVII, toda digressão, mais oito oitavas traduzidas no mesmo esquema, isto é, tecnomediunizadas: I, II, VIII, IX, XI (também traduzida por Décio Pignatari), XII, XIII e a última, XIV.

Dessa forma, em outra antologia de *Don Juan* que quase não cita o personagem principal Juan, Augusto de Campos traduziu, naquele esquema, a primeira e a última estrofe do épico satírico, e parte das estrofes do começo e do fim da maioria dos Cantos. Dois avanços específicos na recepção da obra presentes em sua antologia são os espaçamentos no 2º, 4º e 6º versos e a edição com o original ao lado da tradução.

A título de curiosidade, se se compararem as traduções de *Don Juan* feitas em prosa por João Vieira da narrativa quase completa saltando as digressões, com as traduções em verso de Augusto de Campos, incluindo apenas oitavas digressivas, metalinguísticas e irônicas, ambas com cortes não de todo justificados, poder-se-á chegar à conclusão que, no geral, foram extraídas de obras totalmente distintas.

Na segunda parte de sua antologia, Campos apresenta ainda traduções de poemas de Keats, cuja estética, todavia, não se relaciona isenta de conflitos com a de Byron em *Don Juan*. Aparecem traduzidos “Ode Sobre uma Urna Grega”, “Ode a um Rouxinol”, “Ode Sobre a Melancolia”, “Ode Sobre a Indolência”, “Ao Ler, Pela Primeira Vez, o Homero de Chapman”, “Ao Gato da Sra. Reynolds” e um excerto do “Endymion”, todos os poemas buscando manter a métrica, os esquemas de rimas e conservando-se próximos ao sentido do original.

Encerrando o volume, Campos acrescenta um estudo intitulado “Pós-Tradução – Dos Cantos de Byron ao Gato de Keats”, no qual tece comentários relacionando inesperadamente ambos os poetas aos quais nutre franca admiração – Pound e Byron,

“poetas de épicas e cantos” (p. 171), encontrando em poemas e ensaios daquele diversas alusões a esse, ora críticas, como a respeito de sua técnica poética, ora elogiosas, como a respeito da qualidade de sua sátira, no caso, acerca de *Don Juan*, e reconhecendo-o muito melhor do que a moda admitia à época, “para nem falar dos biografemas comuns: a belicosidade libertária (...)” (p. 176). Daí volta a falar de Sousândrade (p. 178) etc.

Soeli Zembruski, analisando a tradução da ironia alcançada por Campos, atesta que “o enredo não foi privilegiado, dessa forma a descrição dos acontecimentos e circunstâncias também não” (2013, p. 147). Já o “antagonismo criado por Byron entre a forma erudita do épico e a linguagem popular foi reconstruído por Campos. De fato a linguagem da tradução é bastante popular e descomplicada” (p. 148). Sobre outro importante aspecto formal, “observamos também que para alcançar ao máximo seu intento, o tradutor-poeta brasileiro reproduz as combinações do original e recria rimas a partir delas, mesmo que produzindo alterações nos versos” (p. 151), dessa forma, “a recriação dos artifícios sonoros do poema original evidencia a preocupação de Augusto com a manutenção das características originais e a preservação da ironia instrumental encontradas no poema” (p. 152).

No fim de seu capítulo, Zembruski confirma que a “re-criação” deve ser compreendida, em geral, como “tradução criativa” e, assim, o projeto acha consistência, além de ter seu objetivo alcançado, isto é, a reescrita de um poema em outra língua:

Diante das constatações feitas acima, a tradução de Augusto de Campos contempla todos os marcadores de ironia elencados nessa pesquisa e se configura, portanto, em bom exemplo de estratégias de tradução de ironia. Consideramos ainda que o projeto de tradução de Campos se manifesta em conformidade com os preceitos da tradução como crítica, a respeito da qual afirma: “As melhores traduções — as traduções criativas — são aquelas que não parecem tradução.” (Campos, 2012); e de fato seu poema soa como originalmente escrito em língua portuguesa. (p. 163).

4.2.7. Roberto Schramm

Após a tradução de Augusto de Campos, publicada em 2009, e a defesa da tese de Soeli Zembruski, em 2013, houve ainda a defesa da dissertação do autor da presente tese, Lucas Zapparoli de Agustini, no fim de 2015, incluindo a tradução em verso praticamente dos cinco primeiros Cantos de *Don Juan*, antecedendo alguns meses a defesa da tese de Roberto Schramm, em 2016, que apresentou a tradução do Canto I na íntegra e parte considerável do segundo.

Um encontro memorável entre os principais estudiosos brasileiros da atualidade do *Don Juan* byroniano deu-se na defesa de tese de Soeli Zembruski, no fim de 2013, em Florianópolis, quando foram discutidas pela ilustre banca questões inerentes às propostas tradutórias de todos os envolvidos em publicações do épico satírico de Byron em língua portuguesa até aquele momento, incluindo as traduções fragmentárias e em desenvolvimento de Schramm e Agustini, os quais em meio às obrigações da academia pouco lograram byronizar aquelas belas plagas em tal ocasião, deixando para a próxima.

Gentilmente, após dedicá-la também a Peter Cochran (1944 – 2015), *in memoriam*, nos agradecimentos de sua tese, intitulada “*Difficile est proprie communia dicere: o rifacimento do Don Juan, arquétipos e protótipos para um projeto de tradução orientado à estrofe poética da epopeia cômica byroniana*”, defendida, como dito, em 2016, na área de Estudos da Tradução (PGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), orientado pelo Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos e co-orientado pela Profa. Dra. Rosvitha Friesen Blume, o pesquisador e tradutor Roberto Schramm, lembrando-se de reconhecer, dentre outros, os esforços anteriores empreendidos no estudo da obra satírica da maturidade de Byron, agradece também Zembruski e o presente autor, Agustini, nos seguintes termos:

Agradeço a honrosa companhia dos colegas tradutores e pesquisadores de Byron no Brasil. Especialmente ao colega tradutor do *Don Juan*, o poeta Lucas Lacerda Zapparoli de Agustini e a querida professora e doutora Soeli Staub Zembruski. Eles são o começo e o fim da minha bibliografia. (Schramm, 2016, p. 3).

Sua tese divide-se em três capítulos principais, cada um com várias subdivisões: o primeiro, “O original enquanto tradução e crítica do autor que ele produz”, compõe-se de um breve estudo a respeito da vida de Byron, sua obra em relação ao Romantismo inglês e as críticas formalistas e textualistas que recebeu, bem como a tensão entre a

antítese satírica e a prosopopeia romântica e alguns olhares acerca de *Don Juan*. O segundo capítulo, que mais interessa ao presente estudo, “A tradução é um original, autônomo mas vinculado: protótipos para a tradução do *Don Juan*”, é dedicado à tradução da obra propriamente dita, com a tradução da “Dedicatória a Bob Southey”, do Canto I e de parte do Canto II, “i-xci” (p. 7). Enfim, o último capítulo de sua tese, “A tradução enquanto crítica e criação do original que ela traduz”, Schramm dedica ao esclarecimento da forma estrófica original, às relações de Byron com a tradução, “Byron tradutor, Byron traduzido, Byron tradutólogo”, e discorre ainda teoricamente a respeito da elaboração de sua própria tradução em “A tradução como criação e autocrítica: uma discussão dos meus protótipos para a tradução da forma poética do *Don Juan*”, encerrando com o subcapítulo “A tradução da forma versus a forma da tradução: Normas, formas, traduções, paródias & refazendas; a tradução pela não-tradução, e o tradutor como não-autor”.

Dessa forma, em uma tese de tradução comentada em Estudos da Tradução, além de apresentar uma tradução própria, geralmente anotada, o doutorando ainda deve estabelecer critérios e explicar hipóteses, e justificá-las por meio de fontes confiáveis, resultando em um trabalho de pesquisa bem mais sistemático e profundo que o apresentado até então pelas outras traduções fragmentárias de *Don Juan*, por exemplo, quando apresentado, claro.

Na página 12, tratando sobre “a fina flor da tradução poética brasileira que se vem dedicando, desde as últimas duas décadas do século XX, a traduzir, com gosto, o Byron satírico para a lusofonia”, após mencionar Paulo Henriques Britto, Augusto de Campos e Décio Pignatari, Schramm acrescenta outra gentil alusão ao autor dessa tese:

Além dos citados, devo acrescentar os tradutores de Byron do século XXI, estudados por ZEMBRUSKI (2015), dentre os quais eu mesmo, e especialmente, o meu muito mais prolífico colega tradutor do *Don Juan*, Lucas de Lacerda Zaparolli de Augustini, a quem voltaremos a nos referir. (sic) (p. 12).

Na mesma página, Schramm afirma sua proposta “re-criadora” de “uma versão lusófona da (di)versão original byroniana” (idem). Dessa forma, “temos um objetivo principal a *tradução criativa (e re-criativa)* da piada épica de Byron em versos portugueses que observam com rigor o sistema *octadecassilábico* da *ottava rima*”. Para tanto, retoma “qualidades que pude observar nas versões de Britto, Campos e Pignatari”, como a “orientação para o coloquialismo e a precisão na recriação da forma

e dos efeitos cômicos que Byron empregou no original” (p. 13). “As traduções de Byron serão, portanto, as minhas fontes primárias tanto quanto o são os originais de Byron”.

Ademais, de início Schramm buscara “ir um pouco mais longe”, propondo “uma concepção escatológica da tradução poética”, porém “na evolução do projeto e na medida em que o estudo teórico da tradução foi avançando, eu acabei por reformular minhas concepções iniciais” (p. 22). Tais condições poderão ser observadas em um “razoável corpus de 330 estrofes traduzidas” (p. 24).

Encontram-se, sem que prejudiquem a qualidade da pesquisa como um todo, algumas impropriedades pontuais e irrisórias ao longo de sua tese, como afirmar que *The Vampyre* foi atribuído “erroneamente a Byron, depois do suicídio de Polidori” (p. 28), sendo que o próprio Doutor escreveu aos editores esclarecendo o erro; a respeito da recusa da influência de Wordsworth nos primeiros trabalhos de Byron, não se explicita a referência. Encontram-se também ironias embrenhadas na própria tese, como quando Schramm, sabendo que a obra-prima de Byron começou a ser elaborada a partir de 1818, diz que sua influência vem “até alcançar a nós mesmos em 2016, nesses quase trezentos anos que me separam dos versos que traduzi” (p. 251) – de fato, está satirizando a estrofe XCIX do Canto XVI, na qual o irônico narrador byroniano afirma que “poetas da aritmética” não são os que provam “na humildade” que dois mais dois “são cinco”, mas sim que “quatro é três” se “o que ganham e pagam se supôs”. Adiante reconhecerá, enfim, que “a matemática, aqui, está contra nós” (p. 300).

Há elucubrações pertinentes, não obstante, como “é, sobretudo irônico que a ironia romântica em Byron se manifeste por meio do seu paradoxal antiromantismo” (p. 53); ou “O aparecimento de Hermes, Deus do comércio, dos ladrões e dos tradutores, está marcado, conforme afirma o próprio Serres, pela emergência de Don Juan (o mito) como o “primeiro herói da modernidade”” (p. 190); ou “em se tratando de *Don Juan*, onde o que nele rima está pensando. Onde a rima é, como no *Hudibras*, o leme do verso” (p. 249); ou “a rima hudibrástica que Byron cultivara floresce no contexto da música urbana no século XXI, nas metralhadoras silábicas da poesia rítmica (*RAP* [...]). Dominam também a poesia rústica dos álbuns dos Ramones, que eu agora mesmo escutava, enquanto escrevia” (p. 255); qual “cumpre estar o tradutor atento para os sons ao redor” (p. 256); tal “os votos de fidelidade são suspeitos, que Byron é o cavalier serviente de sua tradução e que os seus votos de fidelidade são apenas à mulher do próximo” (p. 268); “O estilo conciso e econômico de Dante não pode ser reproduzido na tradução inglesa, simplesmente porque no verso dantesco traduzido em inglês existirá

sempre um espaço extra a ser preenchido pelo tradutor” (p. 273); “triste é a sina do tradutor de poesia, de quem se espera o mesmo apagamento perante a obra que traduz ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, não se exige menos do que a perícia poética no mínimo similar a do poeta que traduz” (p. 277); “originais são todas as formas que podem ser traduzidas. Traduções são todas as formas que são intraduzíveis. Porque na medida em que nós as traduzimos, elas assumem a forma de originais” (p. 280) etc.

Discorrendo acerca das curiosas relações entre os astros de rock e pop da atualidade com a vida de Byron, o pesquisador elucida que:

Se nenhum dos mártires da canção popular moderna tenha chegado a morrer no comando de sua própria coluna revolucionária, muito deles acabou por repetir variações, motivo mais irônico da morte em trajes heroicos por disenteria: Elvis Presley na privada, Brian Jones afogado na piscina, Hendrix pelo próprio vômito; o cadáver de Jim Morrison na banheira; etc. (sic) (p.255).

Além disso, a respeito de seu procedimento tradutório, o que mais interessa à questão, acerca das rimas, por exemplo, Schramm afirma que:

Não é sempre que na tradução do *Don Juan* orientada para a recriação da estrofe poética, será possível se repetir um dado efeito de rima no lugar exato em que Byron o produziu no original. Mas cumpre identificar esse efeito, tomá-lo como signifiante, como significativo. E reservá-lo, retê-lo na memória tradutológica; para que, no momento conveniente, quando a negociação do texto poético da tradução com a sua forma resultante no texto traduzido o permitirem, quando o emprego dessa rima significativa fizer com que seja possível, desejável ou necessário o seu emprego, aí sim o tradutor deverá lançar mão desse recurso. No seu momento adequado, no momento em que a rima puder de modo eficiente produzir a graça, o encantamento e a comicidade que se espera dela. (sic) (p. 242).

Desse modo, observa-se como atrelar-se à forma torna-se aspecto fundamental de seu projeto tradutório, porém não tentaria fazer com que “a imensidão de coisas que cabiam no pentâmetro inglês de Byron coubessem nos versos em português. Impossível fazê-lo mantendo a métrica decassilábica” (p. 283).

Portanto, um meio de resolver essa questão foi “ao invés de ajustar o conteúdo a forma pré-determinada, fazer com que a forma se aproximasse, pré-determinasse, ela sim, esse conteúdo. Cumpria que a forma selecionasse a informação a ser tida como secundária ou redundante no original” (idem), ou seja, sua intenção era traduzir a forma da oitava-rima, metro, rima, sonoridades, deixando que essas particularidades

influenciassem em um processo conjunto com o original o conteúdo da tradução: “onde eu mesmo traduziria a forma, e a própria forma se encarregaria de traduzir o conteúdo”.

Assim, como será visto em breve, Schramm traduziu “blackbirds”, “melros”, ou “chupins”, por “sapos cururus”, buscando atualizar a ironia do original ao utilizar imagens de um poema de Manuel Bandeira em sua tradução de Byron.

Pouco após, no entanto, reconhece que “meu protótipo abriu um caminho de trânsito dificultoso” (p. 289) e que “uma tradução não pode ser fiel apenas a si própria. Quando a tradução torna-se de tal modo autônoma que perde o vínculo com o original, ela deixa de ser tradução, ela deixa de traduzir”, então, “entre mortos e feridos, o que se salva desse protótipo? Salva-se a possibilidade de traduzir, salva-se a tradução que veio depois, a partir da não-tradução” (p. 293), além de ter descoberto que “há limites pois, referentes ao ponto ou gradação em que uma tradução criativa pode ficar criativa demais (...). Nem tudo é permitido. Liberdade tradutológica nenhuma desobriga a tradução de traduzir, tampouco desvincula a tradução do seu original” (p. 294). Apesar disso, nem tudo está perdido: “Ainda assim, a minha tradução respira, a despeito da mutilação infeliz. Enquanto estrutura estrófica ela está representando uma relação de aproximação com a estrofe original” (idem). Mais tarde “formula uma nova regra de deleção”, qual seja, “deve-se preservar e, se possível, destacar a informação poética que será retomada no decorrer do poema”, em outras palavras, após um começo lidando com a tradução de forma criativa, “re-creativa”, como Schramm diria, reelabora determinados pontos de sua estratégia, tornando-a mais próxima da de Pignatari, Campos e Agustini, como da tradução de *Beppo* de Britto: usar a oitava-rima preservando o conteúdo tanto quanto possível porque, afinal, “a tradução criativa não precisa sacudir sua criatividade como se fosse uma bandeira” (p. 306), sendo uma “radicalização da forma haroldiana da tradução enquanto crítica. Isso ocorre porque o que ocorre aqui não é a tradução enquanto crítica. É apenas crítica” (p. 327).

Recapitule-se: J. Luz, Otaviano, Vieira e mesmo Ramos traduziram o conteúdo e não se preocuparam diretamente com a forma. Pignatari e Campos primaram por ambos, dando mais valor à forma, entretanto. Seria a vez de Schramm traduzir praticamente apenas a forma, “amputando” o conteúdo original, transmitindo até um tom de paródia – “preciso, contudo, esclarecer um ponto: “paródico”, aqui não é defeito. Não é ruim que uma tradução seja paródica. A paródia é um canto paralelo, uma forma autônoma-mas-vinculada” (p. 314) – em um passo adiante na recepção da obra-prima de Byron no sistema literário brasileiro? Vejam-se alguns exemplos, a seguir, estrofe ou outra que

“hoje em dia me constrange. Não tanto porque ela é uma afronta à autoridade de Byron, mas porque ela é uma afronta fácil, rude e muito óbvia”, uma “molecagem inconsequente: o tradutor aqui está mais preocupado em se exibir do que em marcar um ponto tradutológico” (p. 325).

Na Dedicatória, como dito, os “melros” ou “chupins” da primeira estrofe, que aludem aos pássaros na torta para o rei da cantiga, viram “sapos cururus” na tradução, “re-criação” ou subversiva “molecagem inconsequente” schrammiana (p. 106).

Todas as estrofes da Dedicatória e do Canto I, e parte do Canto II, foram traduzidas na sequência que aparecem no original, como dito.

A estrofe LII do Canto I é paradigmática desse projeto tradutório de Schramm. Veja-a antes na tradução presente nesta tese:

Eu nada digo, nada mais, porém
 Isto direi (a razão é só minha)
Que se eu tivesse um só filho a pôr em
 (Glória a Deus pois não tenho) uma escolinha,
Pra aprender catecismo, não sei bem
 Se o prenderia com Donna Inez sozinha,
Não, não, cedo o enviaria à academia,
Pois lá sim auferi sabedoria.

Note-se a seguir, na tradução de Schramm, feita preservando também a forma da oitava-rima e preocupada com o ritmo e o valor das rimas, como os seis primeiros versos seguem paralelos aos versos acima, e como no dístico final todo o conteúdo é modificado:

e nada mais direi sobre esse assunto.
Exceto – e isso é só da minha conta –
que se eu tivesse um filho só no mundo
(no momento nenhum só me desaponta)
preferia-lhe pálido e defunto
que educado por Dona Inez, às tontas.
Melhor num Ateneu junto a Pompéia –
o Vesúvio era mais fresco do que a Vélha! (sic) (Schramm, p. 123).

Nos dois últimos versos, o tradutor insere uma referência que julgou não apenas mais engraçada, elaborada e irônica que a original para os falantes de língua portuguesa, mas também igualmente apropriada como tradução enquanto denote o ímpeto subversivo do próprio autor em outros pontos de sua obra-prima. Destarte, a “escolinha” para Schramm vira “Ateneu”, e “Pompeia” aparece por relação indireta, mas imediata,

complementando a alusão ao romance *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia. A partir de “Pompeia”, mantendo então a coerência no uso do símile, e o apagamento da ironia original a respeito dos conhecimentos duvidosos aprendidos pelos jovens nobres nas escolas inglesas do tempo, o tradutor reitera a sátira feita anteriormente por Byron a Inez, mãe de Juan, relacionando-a – a “Vélha!” – ao próprio “Vesúvio”.

Trata-se de um procedimento tradutório, como dito, focado na “boa formação da estrofe”, que lida com o conteúdo de um modo progressivo: de início maior número de excertos nos quais predomina uma espécie de adaptação, “re-criação” ou “tradução criativa”, interferências pertinentes ao sistema literário brasileiro, em geral, e aos poucos vai buscando aproximar-se cada vez mais do conteúdo original, daí, como assume, “essas interferências mais radicais, entretanto, acabam sendo refreadas no final do Canto I; e no Canto II elas acabaram caindo em desuso” (p. 328).

Na estrofe LXXI, tratando da relação de Juan com Júlia, o tradutor insere uma alusão irônica ao budismo inexistente no original, com “unidos em um só vaso sanguíneo / como atizando a tal da *Kundalini* ou” (p. 128), criando ainda a rima leonina.

Na estrofe LXXXIV, Schramm quebra o pacto tácito da quarta parede da tradução quando, deixando-a por alguns instantes, passa da tradução-crítica à crítica em tradução e acrescenta por sua conta os dois últimos versos “(Byron explica aqui uma gracinha / que fez com a rima e eu não sei que graça tinha)” (p. 131), criticando subversivamente o próprio gracejo original, julgando assim que tal recurso produza o mesmo efeito humorístico no leitor falante de língua portuguesa dos dias atuais como aquele produzido no leitor anglófono dos tempos de Byron.

Nos versos das oitavas LXXXVIII e LXXXIX do Canto I encontram-se bons exemplos das atualizações dos versos byronianos propostas pelo tradutor quando, sem saber o significado do vocábulo “ovante”, encerra a oitava com o dístico ““ovante”; que eu não sei seu conteúdo / semântico, e vou procurar no Google” (p. 132).

Há trocadilhos que inexistem no original, como do primeiro verso da estrofe XC: “Juan como Gonçalves passa os Dias” (p. 133), aludindo ao famoso poeta romântico brasileiro autor da “Canção do Exílio”.

Já na estrofe XCV depara-se com menções a “(Paulo) Coelho” e “Aleister Crowley” (p. 134). Exemplos de tal procedimento “re-criativo” acham-se facilmente. Na estrofe CVI o gracejo é de tradutor para tradutor, ao comparar-se Júlia a uma “*Belle Infidele*” (sic) (p. 137). Schramm ora elabora uma relação relativamente tão complexa quanto a original, embora algo dispar, na estrofe CXXXI, com “civilização é sifilizada”.

Repare-se ainda a rima leonina ou em mosaico com elementos da língua popular e gíria da estrofe CXXXV do Canto I entre “lânguida” e “champã, ó pá!” (p. 144).

A estrofe CLXX é exemplo bem sucedido do projeto tradutório schrammiano:

No que Juan, esperto, vira a cara
afasta os cabelos e lhe beija a boca!
Se abandonavam os dois à suas taras
esquecidos do perigo! Ficou louca
da vida a serva: “Dona Júlia, para,
e tu também menino, com essa pouca
vergonha – andem logo, é necessário,
esconder *Don Juan* dentro do armário!” (p. 153).

Embora os versos variem entre dez e onze sílabas, e o ritmo predominante não seja heroico nem iambo, a forma está correta, com rimas irreverentes e *enjambements* cadenciados, e o conteúdo próximo ao original, destacando-se certa simplicidade e naturalidade muitas vezes nada simples de se obter em tradução com versos e rimas.

Pouco após, entretanto, sai do engenho de Schramm que Alfonso luta “*Jiu-Jitsu*” e Juan lhe acerta um golpe “*Carateca*” (p. 157).

Se por vezes a “reescritura” de Schramm impressiona não em sua fidelidade, mas em sua própria originalidade indiscriminada, noutras, porém, nem “re-cria” e até mesmo se utiliza de versos de traduções anteriores, como na estrofe CCXIII do Canto I, apresentada nos subcapítulos subsequentes na presente tese em traduções de Décio Pignatari e Augusto de Campos.

e agora aos trinta, o cabelo cinzento
será que vai estar firme até os quarenta?
Uma peruca está em meu pensamento,
se é que até lá o coração aguenta.
Vivi cem mil verões num só momento,
“*e já coisa nenhuma me contenta*”.
Juros e montante, está gasta a vida,
minha alma era invencível – e está vencida. (Schramm, 2016, p. 163).

Note-se que a estrofe está “bem formada”, de acordo com os “arquétipos e protótipos” do tradutor, que é, não apenas o original, mas também, no caso, a tradução de Campos foi utilizada na íntegra no sexto verso, destacado pelo próprio Schramm. O dístico final, todavia, encontra-se mais distante das traduções anteriores, e com o sentido ainda mais próximo do original que elas, além da rima, de algum maior valor.

Já na oitava CCXVII mal há um decassílabo, sendo toda de metros mais longos.

No segundo Canto, como dito pelo próprio tradutor, “as interferências mais radicais (...) acabaram caindo em desuso”, o que pode ser observado na comparação entre as duas traduções da estrofe XVIII que seguem, a primeira presente nesta tese:

“Adeus, Espanha! um longo adeus!” gemeu,
“Talvez não mais volte a te ver ainda,
Só morrer, como exilado morreu,
Da ânsia de outra vez ver tua praia linda.
Onde o Guadalquivir desliza, adeus.
Adeus, mamãe e, se toda coisa é finda,
Adeus, querida Júlia! Aí sacou da
Sua carta novamente e leu-a toda.

Compare-se então com a tradução efetuada por Schramm a seguir:

"Adeus Espanha!" clama comovido --
"Talvez eu não te veja mais em vida,
"E morra em algum lugar desconhecido,
"Da dor de não ter mais, em ti, guarida.
"Guadalquivir! Adeus ao teu alarido,
"Dona Inéz! Adeus mamãe querida!
"Dona Júlia! Adeus". Nesse instante
Sacou do bolso a carta da amante. (p. 170).

Dessa forma, o projeto de tradução que começou motivado pela “re-criação”, subvertendo as satíricas e experimentais estrofes da Dedicatória, foi aos poucos reatando os laços com o seu original, findando, em meados do Canto II, em não subverter ou criticar mais quase nada além do necessário do conteúdo, dada ainda a premissa inicial da “boa formação da estrofe” mantida fiel e quase impecavelmente.

Tratando da tradução efetuada por Schramm apenas da Dedicatória, a quantia publicada por ele até quando da defesa de tese dela, para Soeli Zembruski, o “tradutor se apropria tanto do texto que o reescreve sob uma ótica intertextual” (2013, p. 165), “concepção que nos leva a crer que podemos esperar um projeto de tradução no qual o tradutor se sente livre para intervir no texto e promover adaptações, aculturações, de modo a degluti-lo e reescrevê-lo sob a ótica do antropofagismo” (p. 166). Por vezes “a ironia debochada de Byron se torna escancarada nos versos de Schramm” (p. 170), que em nada impede que “a recriação das surpreendentes combinações sonoras constantes no original ocorrem na tradução agora analisada” (p. 172), como visto há pouco.

A respeito da tradução da ironia do conteúdo, Zembruski acrescenta que:

A reprodução do sentido é alcançada pela reconstrução de versos que contemplam o sentido geral do enunciado de Byron. Contudo, a correspondência não ocorre linearmente e muito menos literalmente. O que o tradutor promove é uma reinterpretação da estofe e sua reescritura, contemplando os recursos da ironia instrumental e situacional da obra. (p. 175).

Dessa forma, encerrando seu estudo, Zembruski arremata que “o que se percebe é a transposição não linear da ironia, por meio de estratégia de compensação e complementação de recursos irônicos, os quais, contextualizados, permitem a compreensão do texto em si e do intento do autor” (p. 177).

Assim finda essa análise sucinta do último fragmento traduzido da obra-prima da maturidade de Byron publicado no Brasil antes da versão integral constante na presente tese: prometendo ainda outra versão integral futuramente. Ademais, se seu projeto seja de “tradução, rifacimento ou reescritura; pouco importa. O trabalho segue” (p. 329) e segue, na expressão que o próprio Schramm prefere, mantendo “acesa a chama de Byron” (p. 250) – subversão, ironia e crítica, características primárias de *Don Juan*.

5. Proposta e diretrizes para uma tradução poética de *Don Juan* de Byron

“At which your wise men sneered in phrases witty;
He made no answer, but he took the city”
Don Juan, Byron, VII, LIII.

Retomando a metáfora da anatomia que perpassou a presente tese, após haver se fragmentado as diversas abordagens do *corpus* em vários capítulos e subcapítulos que trataram detidamente sobre o processo de elaboração do original, das características do próprio original e das traduções e possíveis adaptações também fragmentárias publicadas até então no Brasil de *Don Juan* de Byron, cabe dizer que se chegou ao coração desse estudo.

Aqui se há de observar como, por um lado, os diversos aspectos dos capítulos anteriores convergem como influxos por meio do projeto tradutório, à guisa de veias que chegam ao coração através de átrios e, por outro lado, como, tendo sido oxigenados e assim renovados, são devolvidos novamente para todo o sistema através das artérias a partir dos ventrículos, expressas nessa tese na forma da tradução integral da obra.

Neste capítulo que olha ao mesmo tempo para trás e para frente como o deus Janus da mitologia romana (do qual saiu o nome do mês “janeiro”), será observado o processo de recepção das energias vitais da tradução, seu bombeamento, sua oxigenação e em seguida o processo de devolução dessas energias revitalizadas na forma de uma nova substância com características análogas à anterior, que significa possuir relações semelhantes mas não idênticas, algo como o mesmo DNA em corpos diferentes ou retalhos reunidos como palimpsestos dando origem a uma criatura única e híbrida, bipartida entre cultura de partida e cultura de chegada.

Após tais observações empíricas das possíveis camadas desse órgão fundamental do organismo em estado sem vida da presente tese, graças ao uso de desfibriladores e outros choques, os diversos fragmentos reunidos voltarão à vida, reitera-se, como um Frankenstein ou outro monstro filosófico provido de individualidade e mesmo de idiossincrasias; – o choque, como dito anteriormente, é a tradução, que fornece uma sobrevida ao original, ou seja, não necessariamente uma vida, porém uma forma de existência mais ampla, embora mais perecível (porque inerente em demasia ao momento da cultura em que é gerada concomitantemente referindo-se todo tempo ao estrangeiro).

5.1. Estudo precursor de Zembruski a respeito da tradução de Agustini

Antecipando-se à exposição detalhada acerca do procedimento tradutório implicado na elaboração da tradução integral constante nesta tese, vale conferir quais abordagens científicas o projeto tradutório do presente autor, Lucas Zapparoli de Agustini, recebera anteriormente, tomando-se desse modo tais abordagens como ponto de partida para as análises posteriores.

Como dito, a pesquisadora acerca da tradução da ironia em *Don Juan* de Byron para a língua portuguesa, Soeli Zembruski, dedica todo um subcapítulo (4.7.) de sua tese para analisar “as recentes traduções de Agustini (2012 – 2013)” através dos recortes da obra eleitos pelo tradutor (4.7.1.). Ou seja, tais estudos serão feitos baseando-se nas traduções fragmentárias publicadas até aquele momento, posto que, obviamente, a tradução integral encontra-se publicada pela primeira vez apenas nesta presente tese.

O excerto analisado compõe-se das oitavas XVI a XX do Canto II.

Já nos primeiros parágrafos Zembruski afirma que “o tradutor reescreve o poema valorizando as formas métricas e rítmicas da composição, buscando reproduzi-las em um contexto atualizado de releitura do poema” (Zembruski, 2013, p. 177), denotando-se assim logo de início certo esforço por parte do tradutor na manutenção da forma estrutural da tradução com o original, além de destacar também alguma “atualização” e “releitura” do poema, termos que serão discutidos mais propriamente doravante.

Zembruski prossegue atestando que “quando indagado sobre o método de tradução e as orientações teóricas que norteiam sua prática, o latinista e poeta declara não possuir um método e também não ser adepto de nenhuma teoria tradutória” (p. 178), denominando assim o presente projeto tradutório de “não método” (idem).

A respeito dos excertos traduzidos analisados em sua tese, a pesquisadora relata que “os dois trechos apresentam a introdução, que orienta quanto ao contexto geral do que será narrado a seguir. Importante recurso, pois permite ao leitor situar-se no enredo e assim compreender o texto mais amplamente” e, acerca da forma, acrescenta que

no que se refere à reconstrução da métrica, também os dois recortes utilizam a reconstrução da oitava rima em decassílabos como base para reconstruir o elaborado jogo de significantes vocabulares e sonoros, de modo a reproduzir em português a obra-prima do Poeta Lorde. (p. 179).

Partindo para a análise, no item 4.7.2., em que discorre sobre a “recriação dos marcadores de ironia”, o quesito “enredo” é tematizado no subitem 4.7.2.1, chegando-se à conclusão que a “tradução ora analisada evidencia a preocupação com a compreensão do enredo, pois apresenta uma sequência ininterrupta de oitavas que relatam uma passagem bastante significativa do épico” (p. 182), posto que, “embora reduzido a cinco estrofes, o trecho é precedido por uma introdução, a qual situa o leitor que pode identificar o trecho apresentado e acompanhar-lhe o desenrolar dos fatos” (idem), de modo “que o enredo é preservado nessa tradução e por meio dele também boa parte da ironia situacional do épico” (p. 183).

O item 4.7.2.2. resume em um parágrafo a relação entre “forma x conteúdo” do fragmento estudado, como segue:

O contraste entre a métrica formal e o vocabulário coloquial utilizados por Byron para desafiar os padrões literários de seu tempo foram mantidos pelo tradutor, que reproduz o recurso atualizando a abordagem, como observamos na transcrição da tradução acima. O poema de Byron tem nessa passagem uma demonstração evidente do deboche do poeta em relação aos padrões impostos pelos cânones. Escreve seu épico afrontando, com a descrição de momentos de mal estar e ânsias – certamente não esperados nesse tipo de composição – os temas “nobres” como o amor e a saudade. A tradução recria esse efeito e reproduz o contraste entre o padrão da oitava rima e os temas e o vocabulário empregado, o que se constitui em importante recurso que manifesta a dualidade da ironia instrumental, representada pelos recursos vocabulares e gráficos à descrição de uma cena bastante irônica e cômica de um apaixonado que sofre dores de amor e náuseas concomitantemente. (p. 183).

O próximo tópico atenta para as “rimas irreverentes” da tradução, efeito que para ser recriado “exige muita habilidade vocabular do tradutor, que busca, no outro idioma, reconstruir combinações, as quais, se não são correspondentes ao mesmo trecho funcionam com o princípio de compensação de Berman” (p. 183). Após citar a estrofe XIX, e discriminar o uso dos efeitos sonoros nela, tanto do original quanto da tradução, Zembruski arremata que “aqui o tradutor brinca com as assonâncias da língua portuguesa, e compensa dessa forma as sonoras aliterações do original. Desse modo, reproduz um recurso largamente utilizado por Byron ao longo de sua composição, e isso configura-se na preservação da ironia instrumental” (p. 184).

Em 4.7.2.4. trata-se da tradução da ironia relacionada ao caráter do “narrador onisciente intruso”:

No trecho traduzido por Agustini o narrador encontra-se bastante presente e conduz quem lê pela história e pelos pensamentos do autor, que dialoga constantemente com o

leitor. Essa característica foi mantida pela tradução; a exemplo do original, ela reescreve a narrativa mantendo as qualidades predominantes e privilegia a combinação instrumental/situacional desse recurso. No original, há as referências pessoais por meio do pronome pessoal em primeira pessoa (*I/Eu*) e as rupturas na narrativa, marcadas pelos parênteses que soam como cochichos com o leitor. A tradução de Agustini recria essas circunstâncias por meio da manutenção das alusões em primeira pessoa e também dos sinais gráficos citados, e desse modo recria a ironia instrumental e situacional contida na combinação. Também recria a manifestação de ironia romântica representada no trecho por meio da intromissão do autor e de sua sobreposição à obra. (p. 184).

Acerca de outro “importante recurso irônico utilizado por Byron”, “a contradição na constituição do poema”, encontra-se também ela “representada nessa tradução, que concilia temas opostos: como o momento em que Juan chora o amor perdido de Julia e relê emocionado a carta de despedida que ela lhe enviou” e assim “nesse contexto duela entre o mal-estar proveniente da maresia e as dores de amor que o fazem invocar a figura de Julia” (p. 185).

O subitem 4.7.2.6., por sua vez, aborda a questão da tradução da ironia na “constituição das personagens”, “recriação” a qual “requer não só a sensibilidade da observação do maior número possível de características físicas e psicológicas atribuídas aos personagens”, mas ainda “a observação dos aspectos periféricos da composição, os quais remetem às associações feitas por Byron na constituição de suas personagens” (p. 185). Logrando tal feito, o “tradutor recria a representação de Juan e Julia em conformidade com o original” e inclusive “a tradução recria o efeito do drama e da interrupção dessa combinação instrumental/situacional da ironia. O trecho em questão reproduz uma das situações mais irônicas e debochadas de todo o poema” (p. 186).

Por fim, o último tópico analisa determinados aspectos da “tradução das digressões”, citando a estrofe XVI como exemplo de um indireto “ataque aos desafetos”, principalmente os “*Lake Poets*”, contando ainda com uma referência “às desavenças que Byron mantinha com eles em relação aos temas e padrões literários” (p. 186). Desse modo, “importantes no épico, tais aspectos são reproduzidos pela tradução, que, embora limitada pelo recorte, demonstra ter ética e responsabilidade em relação ao original” (p. 187).

Encerrando sua tese, Zembruski dedica mais algumas palavras a respeito deste projeto tradutório, ressaltando determinadas características e sua eficácia enquanto proposta de tradução integral da sátira épica byroniana:

O fragmento eleito pelo tradutor manifesta as características de um projeto de tradução sério e pautado na reconstrução do original a partir das características essenciais do

texto fonte. Como pudemos observar nessa análise, a mais recente publicação de *Don Juan* no Brasil reconstitui as dimensões instrumental e situacional da ironia byroniana no épico. (p. 187).

Além da “seriedade” averiguada, a pesquisadora vaticinava ainda, naqueles idos 2013, outro passo decisivo na recepção de *Don Juan* de Byron na literatura brasileira, a saber, sua primeira tradução integral em verso anotada e comentada, concretizado finalmente nestas páginas:

De modo geral, é possível dizer que a tradução de Agustini, embora represente uma pequena parte da obra, conservou os elementos constitutivos de ironia, e que o trabalho desse tradutor aponta para uma reescritura completa do poema. Isso nos acena com a possibilidade de contar com uma tradução integral e pautada em critérios de respeito com a obra original. (Zembruski, 2013, p. 187).

E nas “conclusões finais”, as últimas palavras do trabalho da pesquisadora a respeito da tradução e do projeto tradutório constantes nesta tese, encerrando a história de uma tradução, ao menos do primeiro ciclo completo de uma tradução, e de esforços de inúmeros tradutores e de uma cultura receptora por quase dois séculos, foram:

Agustini, mais comedido, reescreve o épico mantendo-se próximo ao original. A reconstrução da ironia se dá por meio da reprodução dos principais marcadores, destacando-se a contextualização inicial do trecho bem como a opção por uma passagem em que a ironia situacional é flagrante. De modo que a tradução de Agustini pôde recriar a correspondência métrica, a reprodução dos recursos sonoros, da contextualização e da manutenção do enredo do trecho. (p. 192).

Pode se depreender desses termos do estudo de Soeli Zembruski, portanto, que a presente tradução esforça-se para dar conta da maioria dos aspectos da forma e conteúdo originais, transportando-os à língua portuguesa com “habilidade” e “critérios de respeito”, em um projeto “sério” de tradução de uma obra satírica, ademais.

Será visto detalhadamente nos próximos subcapítulos como esses termos acima destacados harmonizam-se não apenas na coerência interna dos versos, oitavas e Cantos, mas no projeto de tradução integral como um todo – aliando teoria e prática, ou melhor, experiência e reflexão.

5.2. Projeto de tradução integral de uma sátira épica

Desde 1972, quando James S. Holmes escreveu o seminal “The Name And Nature of Translation Studies”, encontra-se plenamente explícito e determinado que os três principais tipos de pesquisa em Estudos Descritivos da Tradução são orientados ao processo, ao produto e à função. Desse modo, indicado um dos primeiros de tantos estudos nessa linha de pesquisa da tradutologia, sem querer reinventar a roda e se aprofundar em tal ou qual teoria complementar ou crítica àquela, portanto, e assim demorar-se em “meta-discussões” no momento, parte-se à análise propriamente dita e sucinta desses três fatores indicados na elaboração do projeto tradutório apresentado nesta tese.

Como ficou dito algures, o primeiro desejo de ler *Don Juan* de Byron surgiu no presente tradutor por volta de 2001, por influência dos poetas ultrarromânticos brasileiros, como exemplo Álvares de Azevedo, que cita a obra-prima de Byron em diversos poemas. Nenhuma tradução, no entanto, seria encontrada àquela época.

Anos depois, entre 2006 e 2007, durante estudos de latim, tupi e ídiche na USP, ocorreu novamente a vontade de ler aquela obra. Em visita a inúmeros sebos na capital paulista, encontraram-se a tradução de *Beppo* por Paulo Henriques Britto e uma obra na seção de livros raros, a tradução em prosa de João Vieira.

Tendo lido essas obras e algumas outras, não se dando por satisfeito, porém, com a leitura, de repente veio-lhe a epifania: já era hora de uma tradução confiável, em verso, anotada e comentada, da sátira épica de Byron. Mas era necessário saber inglês, conhecer melhor a vida de Byron, suas outras obras, seu estilo, o Romantismo inglês, a literatura inglesa em geral etc. Isso demandaria bastante tempo e mal se alcançou.

Dessa forma, dois anos depois, praticamente em 2009, definido o objetivo de tradução integral da obra, arriscou-se o esboço da tradução de algumas oitavas da Dedicatória a Southey, cuja densidade alusiva e formal serve como parâmetro ao tradutor que busca traduzir sua integralidade: ou se logra aí mesmo algum protótipo que será mais ou menos seguido até o final, ou desistir parecerá uma opção plausível. Portanto, após meses para o primeiro rascunho de tradução de dez oitavas, que seriam lapidadas ao máximo pelos dez anos vindouros do projeto, na estrofe X, em que Byron cita John Milton, parou-se a tradução e foi-se estudar *Paradise Lost* (*Paraíso Perdido*) desse autor. Procedimento semelhante ocorreu ao longo de toda a tradução, e não se pode dizer que Byron cite pouco outros autores e obras, nem que seja possível ou

necessário para um projeto tradutório que o tradutor tenha a mesma amplitude de conhecimento do autor do original que traduz, embora preferível.

Seja rememorado então: a presente tese descreve a experiência tradutória ocorrida entre 2009 e 2019 de uma sátira épica da língua inglesa para a portuguesa, circunscrevendo-a no âmbito acadêmico e com ferramentas científicas e arcabouço teórico dos Estudos da Tradução, esclarecendo aspectos fundamentais do original e de sua composição, estudando não só as traduções anteriores, mas também elementos relevantes da vida de seus tradutores, auferindo sistematicamente desses fatores e arquétipos algumas ideias para procedimentos e protótipos indispensáveis à elaboração de uma tradução própria cujo produto e resultados apresentam-se em detalhe adiante.

Dessa forma, é chamado “tradução” o *processo* de traduzir, o ato propriamente dito de tradução, o tempo necessário que se demora em concretizar em outra língua as reflexões engendradas pelo tradutor enquanto busca simultaneamente meios de transferir o que depreende quer do original à sua frente ou não, quer dos fins que busca em sua cultura receptora, quer do que sugeriram editores, críticos ou agentes de tradução, se vai ser lido, qual o seu nicho de mercado, caso haja algum etc.

Por outro lado, chama-se igualmente “tradução” o *produto* dessa atividade acima descrita, isto é, o texto final ou não, mais ou menos concretizado, que será apresentado explicitamente como uma tradução ou não, com notas, pressupostos teóricos, aparato metodológico, nome do autor, tradutor, editor ou não, publicado logo ou tardiamente, mal gerando sustento ao tradutor ou quando muito talvez.

Todo esse esquema imprescindível para a transmissão do pensamento entre as línguas, todo esse aparato que a cultura receptora ativamente dispõe para essa transmissão, se propicia pouco sustento ao tradutor, todavia, faz movimentar editoras, prêmios literários, academias, agentes de tradução, pesquisas que se alimentam de tradução conscientemente ou não e até as que se retroalimentam, enfim, gira um rentável para poucos mercado da literatura dentro do vasto mercado da cultura em geral que se negocia muitas vezes de forma simbólica com capital cultural, amplo campo que vem sendo analisado também em Estudos da Tradução conforme as diretrizes básicas da sociologia de Pierre Bourdieu. Por conseguinte, essas questões de sobrevivência, nem sempre alcançáveis, não só de textos que a tradução promove, mas dos próprios tradutores, questões as quais estimulam o “processo” para que surjam os tais “produtos”, são de interesse tamanho a diversas áreas do conhecimento que parte das menções à “tradução” aborda isso que se refere especificamente a sua “função”.

Empenhar-se na construção de uma sobrevida, dar à luz um novo ser a partir de outro utilizando fragmentos e palimpsestos inerentes a sua língua em seu tempo, “encontrar na língua para a qual se traduz a intenção, a partir da qual o eco do original é nela despertado” (Benjamin, 2008, p. 75), não obstante, pode-se dizer que aí jaz precisamente a tarefa do tradutor: o trabalho quixotesco de criar uma obra o mais próxima possível de outra escrita em língua distinta, promover a transformação do “simbolizante no próprio simbolizado” (p. 79), trabalho que é criação e ao mesmo tempo relação, fator que amplia ou diminui sua complexidade dependendo da perspectiva, porém que torna sua relação mais tênue tanto com a cultura de partida, para a qual a tradução nada significa, quanto para a cultura de chegada, para a qual a tradução se destina de modo instável e transitório remetendo-se todo o tempo à cultura de partida, como dito, aumentando ainda sua instabilidade conforme o grau de estrangeirização empreendido pelo tradutor, este geralmente atado entre a invisibilidade e a ética, conhecido também do vulgo pela alcunha de traidor, amante de mil e três obras alheias e infiel a todas, espécie de Don Juan das transações literárias, isto é, caso a obra encontre, “dentro a totalidade de seus leitores, seu tradutor adequado” (p. 67).

Walter Benjamin, traduzindo Baudelaire, poeta com um pé no Romantismo e outro na modernidade como o Byron de *Don Juan*, refletindo acerca da tradução em suas mais diversas acepções em seu opúsculo *A Tarefa do Tradutor*, também trata da sobrevivência da obra, e faz questão de ressaltar que essa “metáfora” da sobrevivência – a mesma que permeou a presente tese com suas alusões à anatomia, à constituição do *corpus*, à reunião dos fragmentos e à formação de uma nova existência dotada de individualidade, ressuscitada pela tradução como por um choque – essa metáfora, reitera-se, não deve ser tomada como metafórica, mas sim quase literalmente, porque até nos piores momentos da história do pensamento não se negou vida às obras do gênio, tendo-se em vista possuírem-na dentro e também “a partir dessa vida mais vasta que é a história” (Benjamin, 2008, p. 69). Nas suas palavras,

A idéia da vida e da continuação da vida de obras de arte deve ser entendida em sentido inteiramente objetivo, não metafórico. O fato de que não seja possível atribuir vida unicamente à corporeidade orgânica foi intuído mesmo por épocas em que o pensamento sofria as piores limitações. Mas nem por isso trata-se de estender o império da vida sob o débil cetro da alma (...). (p. 68).

Portanto, nessa sobrevida favorecida pela tradução, “a vida do original, alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento” (p. 69).

Nada dizendo ao seu original, porém, e sendo-lhe posterior, a tradução, forma distinta de obra de arte por levar em conta o receptor, a cultura de chegada, possuindo então outro tipo de existência, todavia, percorre completa e paralelamente o mesmo desenvolvimento histórico do original (“não nega seu direcionamento a estágio último, definitivo e decisivo de toda estrutura de linguagem” (p.73)) em sua tendência a expressar o “mais íntimo relacionamento das línguas entre si” (p. 69) que, apesar de todas as diferenças possíveis, possuem algo em comum, a saber, são “afins naquilo que querem dizer” (p. 70).

Coube destarte ao presente projeto tradutório a interpretação, a leitura aprofundada do original em busca daquilo que o autor quis dizer ou disse em língua inglesa, seguindo-se daí a busca pela mesma expressão ou a mais próxima possível em língua portuguesa. Além de “afins naquilo que querem dizer”, as línguas possuem outras afinidades, também formais, como a oitava-rima, as semelhanças entre o pentâmetro iâmbico e um decassílabo que intercale sistematicamente átonas e tônicas, rimas em mosaico e *enjambements* etc, em se tratando das relações entre o inglês e o português, sobretudo. Entretanto, “como também é evidente, em geral, (...) afinidade não implica necessariamente semelhança” (p. 71).

Desse modo, após o procedimento de compreensão do que foi dito e a busca pela expressão mais próxima na outra língua, é necessário encaixar isso na oitava-rima, buscar rimas ricas, *enjambements* etc. Parece simples, na prática nem sempre é, e se fosse só isso seria uma tradução de poesia incompleta. Ainda é necessário fazer com que a tradução pareça natural, pareça composta originalmente naquela língua, se possível.

Além disso, no original, a forma possui significado tão importante quanto o próprio sentido, e a tradução, para dar conta desse fenômeno, precisa abstrair-se da indefinível busca pela exatidão entre forma e sentido para transformar-se, porque “sobrevivência” significa ao menos não ser a vida exatamente, “pois na continuação de sua vida (que não mereceria tal nome, se não se constituísse em transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica” (Benjamin, p. 70). Em outras palavras, a tradução – “que se inflama na eterna continuação da vida das obras” (p. 73) – possui ferramentas para acessar aquilo que nas línguas se complementam, isto é, “o modo de designar convertido naquilo que é designado” (p. 72).

Vale dizer ainda que se a sobrevivência da obra é uma medida provisória, se seu sentido pode cair em sua língua, no caso extremo, perfeitamente como um manto real, ao contrário do que ocorre no original, no qual casca e fruto cresceram e maturaram juntamente, sendo ainda mais uniformes de modo natural, ela mesmo assim “transplanta, portanto, o original para um âmbito – ironicamente – mais definitivo da língua”, e mais definitivo porque o original perecerá em cada tradução que, embora possua um “cunho inferior” se comparada à poesia e à doutrina, por exemplo, “imprime marcas não menos profundas na história” (p. 76).

Ao recorrer acima à palavra “ironicamente”, Benjamin remete-se de forma direta e “não por acaso” aos poetas românticos, aqueles que influenciaram de forma definitiva o autor que ele traduzia enquanto lhe surgiram as reflexões para este seu texto. Eles, os românticos, conquanto sem estabelecerem uma teoria explícita, mas denotando a teoria em sua prática, “antes de outros, possuíram uma consciência da vida das obras da qual a tradução é o mais alto testemunho” (p. 74), e a presente tese buscou demonstrar até aqui a mistura de vida e obra, obra e tradução, e a tradução da vida, dentre outras, que empreenderam poetas como Byron e uma longa lista de ultrarromânticos em diversos lugares do mundo, embora Benjamin atenha-se de modo específico a Hölderlin, no caso.

Ademais, não sendo exatamente o que se comunica que deve ser traduzido, resta ao tradutor de poesia a tentativa de unir o mais próximo e harmoniosamente possível tendências conflitantes em determinados pontos, vistas com frequência como contrárias – a literalidade e a liberdade, qual seja, certa liberdade na tradução do sentido como um todo, e alguma literalidade à forma e ao sentido mais amplo do original, sentido que se encontra sempre latente em “sua tradução virtual entre as linhas das grandes obras” (Benjamin, p. 81), embora apenas toque o original como a tangente a uma circunferência.

Baseia-se nessas diretrizes o arquétipo do presente projeto tradutório, como será demonstrado na sequência.

5.2.1. Processo

5.2.1.1. Pressupostos teóricos

O estudo que segue descreve e aborda alguns pressupostos e procedimentos fundamentais para a elaboração desta pesquisa em Estudos da Tradução e, reitera-se, do arquétipo para o projeto tradutório que ela contém.

Desde o primeiro momento, bem antes das experiências relativamente satisfatórias de tradução de *Don Juan* de Byron ocorridas em 2009, como descritas no subcapítulo anterior, um dos poucos pressupostos, que nem pode ser chamado de calculado ou premeditado de tão naturalmente que se estabeleceu junto ao presente projeto tradutório, foi a manutenção da forma da oitava-rima, quiçá porque seja desafiadora sua manutenção tal qual no original, quiçá porque seria um contraponto satírico em língua portuguesa a *Os Lusíadas*, o épico de Camões, dentre outras.

Desse modo, estabeleceu-se que se traduziria o máximo possível do conteúdo e das características formais originais, variáveis de estrofe a estrofe no próprio original, de acordo com o que comportasse a oitava-rima portuguesa. Além disso, apesar do esforço de manter o foco, um olho ficaria fixo no original, no texto, nas rimas, nas notas, nas influências de *Don Juan*, nas relações e frequentes alusões à vida de Byron, no tempo em que a obra foi escrita, que remete diretamente ao tempo em que se passa a obra, isto é, as aventuras de Don Juan etc; e o outro olho ficaria atento com o que se passava na cultura de chegada, não apenas a referência a Camões e tal anseio de homenagem, emulação e desafio, o que parece supérfluo, mas principalmente a procura de editoras, por vezes fatal como a busca por esmeraldas de Fernão Dias, o crescente interesse pela obra, culminando na tradução de trechos por Augusto de Campos, depois projetos de mestrado e doutorado, a partir de 2013, para o programa-relâmpago de Estudos da Tradução na USP (atualmente integrado ao LETRA – Língua Estrangeira e Tradução), aí logrando a sorte da orientação do Prof. Dr. John Milton, dos principais agentes de tradução do país e tradutor de poesia, repete-se.

A partir dessas diretrizes básicas, começou-se definitivamente a tradução da sátira épica de Byron. Se a forma estava definida, faltava compreender o conteúdo em suas mais diversas camadas e perspectivas.

Algumas palavras e lembranças pessoais – que completam agora uma década – a respeito dos primeiros passos da tradução, de quase uma centena de oitavas que, embora

pouco, foi um épico por si só, por serem as mais complicadas até se pegar o ritmo e a prática, encontram-se na Introdução da dissertação do presente tradutor (Agustini, 2016, p. 10) e, como se disse alhures, essa tese em nada repete o que ali está registrado.

Para a compreensão profunda da obra, seja dito novamente, foi necessário o conhecimento da vida do autor e de seu contexto de produção, bem como da história da recepção da obra e do mito de Byron na cultura de chegada, como apresentado no capítulo 2 desta tese. Somente após isso foi possível adentrar as camadas de forma, conteúdo, mito, gênero e ironia do original, como exposto no capítulo 3. Enfim, as traduções anteriores de *Don Juan* para a língua portuguesa, examinadas no capítulo 4, serviram, em alguns aspectos, como protótipos para a elaboração desta tese de tradução integral comentada e anotada, cujo projeto encontra-se descrito neste capítulo 5, e que antecede a apresentação da própria tradução e notas no capítulo seguinte, de número 6.

Fora o conhecimento acima descrito, além daquele enciclopédico que o autor esbanja em sua obra-prima, o domínio exigido em língua inglesa, entretanto, para quem se aventura à tradução integral de *Don Juan* de Byron – à parte vocábulo ou outro ou outra especificidade que demanda pesquisa e não passaria imperceptível por um olhar de especialista como de John Milton – é relativamente intermediário, um aspecto ao menos a favor do tradutor. Não obstante, Byron estando fora da Inglaterra há quase sete anos enquanto escrevia *Don Juan*, e falando inglês raramente, contribuiu para certo uso moderado de sua língua materna em sua obra-prima, como também aponta, por exemplo, Fiona MacCarthy (2003, p. 283), quando afirma que em sua longa jornada pelo exterior o poeta esteve “consciente de perder sua velha fluência em língua inglesa” (“conscious of losing his old fluency in the English tongue”).

Portanto, a dificuldade linguística é, às vezes, um fator a menos com o qual o tradutor deve se preocupar na busca inicial pela compreensão do sentido dessa obra de Byron, após ter se decidido pela oitava-rima e outros aspectos formais, como no caso.

Porém, ao se falar de “forma” e “sentido”, “com essa tentativa de explicação, o pensamento parece estar novamente desembocando, depois de rodeios inúteis, na tradicional teoria da tradução” (Benjamin, 2008, p. 70). E o filósofo e tradutor acrescenta, ademais, que “naturalmente, a teoria em questão não saberia manifestar-se a respeito de como tal exatidão seria concebida e, finalmente, não poderia dar conta daquilo que é essencial em traduções” (idem).

Em *A Tradução e a Letra*, Antoine Berman traça uma genealogia da tradução do sentido desde as traduções massivas que os latinos promoveram da cultura grega,

chegando ao ápice com a tradução do “sentido a partir do sentido” que São Jerônimo fez da *Vulgata*, a Bíblia traduzida para o latim (apud Berman, 2007, p. 31). Não sendo o caso da presente tese, cujo intuito de manter “seu corpo mortal, (...) sua casca terrestre”, isto é, do original, surgiu pouco antes ou conjuntamente à preocupação com o sentido, todavia, a continuação daquela história, que começou possivelmente em Babel, tornou “insignificante” justamente o “significante” (p. 32), praticamente “a tradução deve fazer com que a esqueçam” (p. 33).

No que concerne aos originais, às “obras”, elas clamam pela “transmissão de seu sentido”, poder-se-ia dizer pela continuidade de sua vida, pela sua sobrevivência, porém o sentido nelas “está condensado de maneira tão infinita que excede toda possibilidade de captação” (p. 38), ou seja, a obrigação do tradutor é guiar aquilo que em comum há entre as línguas, o que elas dizem, equilibrando seus aspectos formais na corda bamba, requisitado, por um lado, pelo original, pelo texto e pela cultura de partida, por outro lado, pela cultura de chegada, sua própria literatura e recepção, no limiar entre a impossibilidade e a necessidade. Além disso, algum “projeto ético da tradução” não vem em má hora, aquele no qual o tradutor deve “levar às margens da língua para a qual se traduz a obra estrangeira na sua pura estranheza, sacrificando deliberadamente sua “poética” própria” (p. 39).

Algo, porém, vem negar a legitimidade da operação de “traduzir como captação de sentido”, a saber, “a adesão obstinada do sentido à sua letra”, porque se “letra e sentido estão ligados”, parece ser necessário lidar com a tradução como “uma traição e uma impossibilidade”.

Neste ponto, ao tratar-se da “impossibilidade” da tradução, relembra-se o que se disse na dissertação do presente autor (Agustini, 2016, p.75), principalmente na entrevista concedida a Zembruski, em anexo à citada dissertação, sobre a busca de se traduzir tanto o aspecto do sentido quanto da forma, ciente da dificuldade, por serem aspectos intrincados no original. Ali se dá a palavra a Haroldo de Campos que, estabelecendo alguns princípios para propor sua recriação, passa-a a Paulo Rónai, quem afirma que não surpreende “pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível” (apud Campos, 1992, p. 34); e acrescenta-se, então, que para o presente projeto tradutório “estabeleceu-se, outrossim, um objetivo inalcançável, apenas para que se pudesse retirar sem normas prescritivas cerceadoras a melhor vantagem de cada oitava, chegando-se à abrangente conclusão de que cada caso é um caso distinto” (Agustini,

2016, p. 76). Destarte, por mais vagas que fossem tais diretrizes iniciais, formuladas, desenvolvidas e melhor estabelecidas durante o próprio progresso da tradução, elas foram mantidas, porquanto, caso alteradas, teriam talvez obrigado à elaboração de outra tradução, tornando impraticável de fato a presente tese.

Em *O Poder da Tradução*, John Milton também discorre acerca de outras referências similares a esta, por exemplo, de Edwin Honig, que afirma:

Nem adianta abafar a voz diminuta mas poderosa que eles escutam sussurrar, “O que vocês estão fazendo é ridículo, porque é completamente impossível”. E sempre vão concordar com isso, mas com um toque de paradoxo kafkiano, como Willard Trask sugere quando afirma, “Impossível, claro – é por isso que faço” (apud Milton, 1993, p. 117).

E ainda acrescenta Michael Hamburger:

Todas as coisas que valem a pena são impossíveis. Somente as coisas impossíveis são dignas de ser feitas. (idem).

Nesse ponto, Benjamin, Blanchot etc, tomam Hölderlin, fazendo suas últimas traduções no limiar da loucura, como símbolo da síndrome do tradutor ensandecido moderno, ao contrário do inspirado Jerônimo, com seu leão de estimação – o qual, após ter a pata ferida curada pelo santo, em certa feita liderou uma caravana de jumentos e camelos conseguindo mais suprimentos para os monges – imagem antiga do tradutor.

Há algumas páginas, citaram-se os termos da pesquisadora da tradução da ironia em *Don Juan* de Byron para a língua portuguesa, Soeli Zembruski, a respeito deste projeto tradutório, considerando-o dotado de um “não método” (Zembruski, 2013, p. 178).

Para Berman, para que sejam traduzidas, apenas “as mensagens, certamente, dependem de uma metodologia; os textos absolutamente não” (Berman, 2007, p. 64). As traduções das obras, “ao contrário, exigem uma forte sistematicidade: mas sistema não é método” (idem). Em tais termos, parece estar em discussão certa impossibilidade de se pré-estabelecer critérios para uma tradução literária, embora não se negue que para a aplicação da “sistematicidade” durante o processo tradutório seja necessário um procedimento metódico.

Não obstante, de modo sucinto, a presente pesquisa adota exatamente o conceito de “método” de forma flexível conforme as seguintes palavras de Roland Barthes:

O perigo do Método (de uma fixação ao Método) vem do seguinte: o trabalho da pesquisa deve atender a duas demandas; a primeira é uma demanda de responsabilidade: é necessário que o trabalho aumente a lucidez, chegue a desmascarar as implicações de um procedimento, os álibis de uma linguagem, constitua afinal uma crítica (lembramos mais uma vez que criticar quer dizer: pôr em crise); o Método é aqui inevitável, insubstituível, não pelos seus “resultados”, mas precisamente – ou pelo contrário – porque realiza o mais alto grau de consciência de uma linguagem que não esquece a si mesma; mas a segunda demanda é de ordem muito diversa: é da ordem da escritura, espaço de dispersão do desejo, onde dispensa é dada à Lei; é preciso, então, em dado momento, voltar-se contra o Método, ou pelo menos tratá-lo sem privilégio fundador, como uma das vozes do plural: como uma vista, em suma, um espetáculo, encaixado no texto; o texto que é, afinal de contas, o único resultado “verdadeiro” de qualquer pesquisa. (Barthes, 2004, p. 396-7).

Sendo assim, além dessa perspectiva acerca do método, do rigor metodológico da pesquisa, e da aplicação metódica da “sistematicidade” no ato de tradução, o tradutor é, durante este mesmo processo, praticamente possuído, ou seja, “tomado pelo espírito de fidelidade e de exatidão” (Berman, 2007, p. 68), porque “é a sua paixão, e é uma paixão ética e não literária ou estética” (idem). Esse “ato ético” consiste em educar o leitor ativamente à estranheza da obra (no caso desta tese, ecoa a metáfora da anatomia e dos fragmentos de traduções como o *Frankenstein* de Mary Shelley), “em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro” (idem).

Acolher o Outro, o Estrangeiro, em vez de rejeitá-lo ou de tentar dominá-lo, não é um imperativo. Nada nos obriga a fazê-lo. Aquiles, na *Ilíada*, pôde desdenhar Príamo suplicando, e tudo o leva a fazer isso; mas pôde também atender à súplica, e assim, aceder a uma esfera que transcende a das suas proezas épicas. (Berman, 2007, p. 68).

Essa escolha, conforme o autor, “é certamente a mais difícil que há”, porém “uma cultura [...] só se torna realmente uma cultura [...] se for regida – pelo menos em parte – por essa escolha” (idem). Por isso a “tradução é, na sua essência, o “albergue do longínquo”” (p. 69), logo, o “objetivo ético, poético e filosófico da tradução consiste em manifestar na *sua* língua esta pura novidade ao preservar sua carga de novidade” (idem).

Berman usa também metáforas de corporeidade (como a da anatomia da presente tese), a respeito da obra, justamente aquilo que a “torna viva e capaz de sobrevida durante séculos” (p. 70). Fala da “pele – corpo – alma”, “o sentimento carnal da obra estrangeira”, “três coisas que deve observar aquele que quer traduzir”, uma postura frente “à letra viva da obra” (idem).

Dito de outro modo, a tradução também é isto: “*procurar-e-encontrar o não-normatizado da língua materna para introduzir a língua estrangeira e seu dizer*” (Berman, p. 122).

5.2.1.2. Descrição do processo

Expostos no subcapítulo anterior alguns pressupostos no tocante à tradução da letra e do sentido, parte-se à descrição do processo tradutório propriamente dito. Diga-se de passagem, se um algoritmo algum dia for capaz de traduzir poesia com o mínimo de qualidade, terá que passar por essas ou etapas muito semelhantes e superando de algum modo os diversos níveis de subjetividade que serão apresentados a seguir (poderá a princípio partir da tradução da oralidade, o ponto no qual se situa atualmente a interpretação simultânea por meio de programas de computação, e limitar a possibilidade de tradução de algumas classes gramaticais a um dicionário de rimas, por exemplo, no caso da relação inglês-português, seria um tradutor de poesia primitivo).

Definida, pois, a forma, a busca pelo sentido dá-se em um movimento concomitante. Procura-se depreender o sentido ao mesmo tempo situado em sua forma, e de igual modo interpretando-o, no caso, em língua portuguesa, dependente da mesma forma. Isso também significa que logo à primeira vista já se nota se, no caso, a oitava-rima original possui muitos termos monossílabos oriundos do anglo-saxão ou, como acontece com Byron, usa-se indiscriminadamente vocábulos de origem latina, que são em geral polissílabos e facilitam a tradução do ritmo e da métrica às línguas neolatinas.

É ideal que se conte com outras traduções da obra como apoio para a apreensão do sentido, tendo-se em vista que o tradutor é um leitor privilegiado e deve buscar as nuances interpretativas de outros tradutores, quer para sua língua ou não, o que não significa que não deve aprimorar a escrita da própria forma, quer estudando os cultores dela em sua própria língua, no caso da oitava-rima, com Camões, Gonçalves Dias, Castro Alves, Machado de Assis etc, quer treinando poemas naquela forma, com ou sem a intenção de publicá-los futuramente, apenas como exercício de aperfeiçoamento.

Com *Don Juan* de Byron, quem busca apreender o sentido em suas mais diversas camadas terá disponível diversas traduções integrais em prosa para a língua francesa, por exemplo, de Amedée Pichot, Paulin Paris e Louis Barré, as duas primeiras utilizadas na maior parte do presente projeto tradutório e disponíveis na internet. Em sua tese, Schramm utiliza-se da tradução integral em oitava-rima de Victorio Betteloni, por sua vez, e há ainda outras, algumas das quais apontadas nos capítulos iniciais desta tese. Já em língua portuguesa, a tradução em prosa de João Vieira, apesar de rara e limitada à narrativa, isto é, à parte menos interessante da sátira épica, também transmite

uma perspectiva integral, ao menos, a respeito dos “amores de D. Juan”. Até o “tradutor” do Google, não obstante, possibilita uma leitura precária para a aproximação inicial do sentido da estrofe.

Outras estrofes, entretanto, possuem uma ou mais traduções em verso, na mesma estrutura estrófica – exemplo uma ou outra efetuada por Décio Pignatari, Augusto de Campos e Roberto Schramm, que será apresentada a seguir – e então prestam maior apoio na apreensão não apenas do sentido, mas do poema como um todo, ou seja, da própria poesia, e servem também ao tradutor na elaboração de sua tradução, que pode aludir a vocábulos ou utilizar-se de versos inteiros das traduções antecessoras, ora como homenagem, ora como paródia tradutória etc.

Possivelmente uma das características mais importantes da oitava seja sua estrutura rímica fixa, ABABABCC, e assim um dos maiores esforços do tradutor jaz na busca pelas rimas; no caso de *Don Juan* de Byron, a rima possui frequentemente seu próprio significado humorístico e satírico à forma épica tradicional, além de ser muitas vezes engenhosa, em mosaico, leonina etc, como exposto no capítulo 3. Sendo assim, quem traduz essa sátira épica na mesma forma não deve surpreender-se da total subserviência à rima, posto que o próprio Byron, por meio da voz narrativa, afirma sua submissão, por exemplo, em “realezas imperam menos que as rimas” (V, LXXVII).

Por conseguinte, enquanto se busca captar as diversas camadas de significado por meio de várias traduções, quando houver, incluindo até aquele significado da própria forma e aquele interlinear, que se pode chamar de “letra”, e procura-se encaixar essas camadas de significado, como palimpsestos, na estrutura formal da oitava-rima portuguesa, passando-se esse conteúdo “bruto” pela prosa, como no caso das traduções francesas, ou não necessariamente, atenta-se para as rimas e àquilo que o original pode fornecer de antemão nesse quesito.

Esse momento específico da busca pela rima assemelha-se ao processo de desvendar um quebra-cabeça, uma espécie de palavra-cruzada, ou mais precisamente um *sudoku*, no qual se testam as múltiplas possibilidades de um número em determinada casa dependendo da probabilidade de outros números em outras casas. No caso, as rimas são os números, e as probabilidades envolvem ainda o valor das rimas, ricas ou não, a métrica, *enjambements* e, claro, o sentido, o conteúdo, a narrativa expressos geralmente na ordem direta, como no original. De início toma-se a palavra que ocupa a posição de primeira rima na estrofe original e, tudo de modo mental e simultâneo, relaciona-se com a tradução dessa palavra e sua sonoridade na língua de

chegada e averigua-se o quão produtiva é essa sonoridade no sistema literário de chegada, tendo-se em mente a relevância daquela rima dentro da cultura de partida; tais fatores serão pesados a cada momento que se testar a produtividade de uma rima nova. Enfim, buscam-se outras duas rimas dentre o conteúdo, no caso, do 3º e 5º versos, para rimarem com o 1º; processo idêntico faz-se com o 2º, para rimar com o 4º e o 6º. Se a 1ª rima sugerida pelo original não parece produtiva, busca-se a palavra na posição de rima do 3º verso para rimar com o 1º e o 5º; se não funciona, analisa-se o 5º e suas possibilidades com o 1º e 3º, mas sabendo-se que esse processo já não é de todo análogo ao da escrita da estrofe original, que na maior parte das vezes escreve a primeira rima para desenvolver as seguintes, pela ordem lógica e natural da composição. Produz-se então essa operação de rastreamento de possibilidades rítmicas inúmeras vezes, desde três ou quatro naquelas situações em que se acha logo alguma possibilidade relativamente satisfatória, chegando-se a dezenas de vezes naquelas em que não se acha nada minimamente satisfatório e se tem de usar forçosamente uma rima em “ar”, “ado” ou “ão” apenas para prosseguir na tradução dos dois milhares de estrofes e provar-se que a tradução é possível, apesar dos pesares.

Tendo encontrado, dentre o intrincado palimpsesto de significados subjacentes, os nem sempre simples dois trios de rimas e o par de rimas o qual encerra a estrofe e que, embora mais fácil, precisa possuir, em geral, uma espécie de chave de ouro irônica e certo valor em si, e ser preferivelmente em mosaico quando ocorre tal efeito no original, decerto, e de preferência não tendo alterado a ordem dos versos originais, nem os efeitos de *enjambements* e ordem direta etc, toda a estrofe se desenvolve a partir daí.

Traduzem-se então, ocupados os postos das rimas como em um jogo de tabuleiro, orações, frases, versos de modo atento às quebras dos mesmos, buscando traduzir o sentido da melhor forma apreendido por meio do processo explicitado, atentando-se praticamente ao mesmo tempo com as próprias palavras utilizadas uma a uma, se sua cadência possibilita um ritmo iâmbico, se determinada expressão ou provérbio se traduz por outro na estrutura do texto que se escreve e qual a teia de rimas e possibilidades que ele próprio desencadeia durante o ato tradutório. Concomitante a isso, pesa-se o ganho e a perda, o custo-benefício de cada escolha, ou seja, se um efeito humorístico do conteúdo, um adjetivo, um dos elementos de uma rede descritiva, por exemplo, deve ser eliminado para manter um decassílabo perfeito com a tônica na sexta, ou se o próprio autor utiliza-se de um pentâmetro hipermétrico ironizando a própria

forma à qual demonstra servir, como também de rimas que embarçam a contagem dos pés do original, como demonstrado no capítulo 3 desta tese.

Pode-se dizer que o esqueleto da estrofe encontra-se relativamente montado neste ponto, tendo ainda de passar por anos de revisão do próprio tradutor, sem falar da preparação de notas, que será visto adiante, e ainda, no caso de cada verso do presente projeto tradutório (e de cada linha da presente tese), pela leitura atenta e crítica do orientador, Prof. Dr. John Milton, que sugeriu inúmeras melhorias e corrigiu incontáveis deslizos ao longo de anos, e ainda da banca avaliadora do doutorado etc. Inicialmente era comum que uma estrofe levasse dias e mesmo semanas até alcançar seu esqueleto, porém com o aprimoramento do processo, acertou-se naturalmente o período de cerca de 3 a 5 horas/oitava, poucas vezes logrando-se a tradução de mais de 3 oitavas/dia.

Esse é o processo tradutório que, em síntese, foi feito para cada estrofe de *Don Juan* de Byron que será apresentada a seguir nesta tese, que conta, como dito, com pouco mais de duas mil. Vejam-se alguns breves exemplos práticos que ilustram tal ato.

A belíssima e última estrofe do Canto XV, como a maior parte das estrofes desses Cantos derradeiros, nunca havia sido traduzida para o português, nem mesmo na prosa de João Vieira. Notem-se nela, além do conteúdo realista e do tom grave em que é expresso, a paráfrase de *Hamlet* nos 2º e 3º versos, a métrica bastante correta apesar da comum contração do 2º verso, certa riqueza nas rimas entre substantivos e verbos e os *enjambements* que lhe conferem fluência e desenvoltura.

Between two worlds Life hovers like a star,
"Twixt Night and Morn, upon the horizon's verge.
How little do we know that which we are!
How less what we may be! The eternal surge
Of Time and Tide rolls on and bears afar
Our bubbles; as the old burst, new emerge,
Lashed from the foam of ages; while the graves
Of Empires heave but like some passing waves. (XV, XCIX).

Assim aparece na edição organizada por E. H. Coleridge, porém na edição Penguin, editada por W. W. Pratt, à qual se deu preferência à pontuação nessa tese, a vírgula do primeiro verso inexistente e o ponto e vírgula do quinto torna-se ponto.

Como não há outra tradução nem prosaica em língua portuguesa para servir de guia como Virgílio a Dante no Inferno, resta ao tradutor desbravar essa floresta escura de formas e significados.

O primeiro passo é ler o original muitas vezes até compreender o poema em suas diversas camadas, extraindo tais citadas observações superficiais e aprofundando-se noutros aspectos, buscando em dicionários as palavras menos usuais bem como suas acepções menos comuns. Ademais, nesse caso, ainda pode-se contar com as traduções em prosa para o francês, de A. Pichot e P. Paris, por exemplo, bem como a do tradutor do Google, que aparece destarte:

Entre dois mundos A vida paira como uma estrela
Twixt Night e Morn, na beira do horizonte.
Quão pouco sabemos o que somos!
Quão menos o que podemos ser! O eterno surto
De tempo e maré rola e carrega longe
Nossas bolhas; como a velha explosão, nova emerge,
Amarrado da espuma das idades; enquanto as sepulturas
Of Empires se levantam, mas como algumas ondas passageiras.

Grande parte do sentido é traduzida dessa estrofe, que não possui, de fato, termos ou expressões complicadas e, se se retirarem manualmente as maiúsculas de alguns substantivos e consertarem-se certas contrações, o sentido se aproximará mais.

A tradução de Paulin Paris também explicita outras camadas de significado:

La vie plane entre deux mondes, telle qu'une étoile sur les bords de l'horizon, entre la nuit et le matin. Combien nous sommes peu instruits de notre état actuel et de notre future existence! L'éternel océan du tems roule et emporte au loin nos bulles; les vieilles crèvent, de nouvelles surgissent, détachées de l'écume des siècles, et cependant les tombeaux des empires glissent semblables à quelques vagues fugitives. (sic) (Byron, 1830, s.p.).

Depreendida a rede de significados do poema, de seu conteúdo e das relações intrínsecas entre ele e sua forma, resta transformar essa cadeia de sentidos, que não necessariamente passa pela prosa, em um poema em língua portuguesa, a princípio buscando relações entre as rimas do original, porém já atentando para a métrica, *enjambement* e outras particularidades: note-se que a sonoridade de *star* e *are* conduz o tradutor a pensar em uma simplória rima em “ar”, como *verge* e *emerge* conduz a pensar no falso cognato da sonoridade com o termo “emerge” em língua portuguesa. Após a fase de testes para provar a produtividade das rimas, logo se verifica que a rima em “ar”, além de pobre, não facilitaria para o 3º verso, como se poderia esperar, e a rima em “erge”, sugerida pelo 6º verso, dificilmente satisfaria a necessidade da rima para o 2º, portanto cabe pensar em novas rimas para teste, esquecendo um pouco aquelas

sugeridas de imediato. Então se passa a testar a posição de rima do 3º verso, a palavra *are*, que no caso significa “somos”, dotada de uma sonoridade particular, criando uma rima rara em língua portuguesa; daí, com todo o conteúdo em mente, em fração de segundos, testa-se outras possibilidades dessa sonoridade nos outros versos, deparando-se logo com *like*, que vira “como” no 1º verso e a possibilidade de se acrescentar “pomos” no 5º verso, aproveitando-se da 1ª pessoa do plural sendo utilizada pelo narrador, aludindo aos versos de Shakespeare. Apareceu assim uma rima produtiva, outras são mais fáceis, outras mais difíceis.

Faltam ainda, como em um jogo de baralho, um trio e um par de rimas, porém já se pode prever como ficaria o primeiro verso, mantendo a posição de rima na palavra “como” e também a ordem direta: “Por dois mundos a vida paira como”. Repare-se como concomitante à reconstrução opta-se por uma predominância do ritmo iâmbico, destacando-se nesse caso as tônicas nas 2º, 6º, 8º e 10º, formando um decassílabo correto, o que aparenta um ganho. No entanto, para que isso fosse possível sem maiores problemas, precisou-se lançar a rima original, *star*, para o outro verso, e “estrela” em língua portuguesa possui três sílabas, daí já se prevê que algo precisará sofrer alguma perda em breve.

Da mesma forma, *surge* favorece pensar na sonoridade da palavra “fluxo”, que parece produtiva na tradução de *emerge*, no 6º verso, por “surge”, sendo necessário acrescentar um “o” para uma rima em mosaico simplório. Daí é necessário criar uma rima para o 2º verso, e a palavra alterada para isso foi *Morn*, “manhã”, que vira “luz”, também carecendo de um “o” para uma suposta rima em mosaico. Assim, tornam-se produtivas as rimas entre “surge e o”, “fluxo” e “luz e o”. Resta assim juntar as peças:

Por dois mundos a vida paira como
Estrela no horizonte entre a noite e a luz. O
Quão pouco nós sabemos do que somos!
Quão menos do que seremos! O eterno fluxo
De tempo em maré varre onde pomos
Nossas bolhas. Quando o velho vai, o novo surge, e o
Impele mares de eras; e à tumba baixam
Impérios como meras ondas que passam.

Repare-se que a ordem dos fatores no segundo verso foi invertida para que “luz” ficasse na posição de rima, e mesmo assim é um verso hipermétrico, isto é, apenas com boa vontade se diz que possui dez sílabas, tendo que forçar a contagem do “es” inicial da palavra “estrela”, uma sílaba fraca, como ainda impregnada da última sílaba fraca do

verso anterior, pendendo mais para lá que para cá. Já o terceiro verso é um decassílabo marcadamente com predominância iâmbica. Porém se as rimas parecem engenhosas, e indicam a fluência ocasionada pelos *enjambements* originais, o 4º verso soa como um alexandrino, e os três últimos soam mais como hendecassílabos. A rima do dístico final da tradução, embora propicie a noção da força do *enjambement* original, não denota sua sonoridade e plasticidade, ainda que possuam ambos os esquemas valores similares. Alguns efeitos aliterativos do original, ademais, como em “from the foam of” ou entre “while”, “heave” e “waves”, foram contemplados na tradução com recursos de paranomásias entre “maré”, “varre”, “mares”, “eras” e “meras”, além dos dois últimos versos começarem com sonoridade similar: “impele” e “impérios”.

Chegou-se a esse ponto da estrofe, reitera-se, somente após infindáveis revisões e muito auxílio do orientador. Se novas revisões aperfeiçoarão tal ou qual ponto, é difícil saber, mesmo na construção das rimas, parte-se do pressuposto que é um *jogo*, ou seja, que possui uma solução – entretanto, se fosse possível no momento ensinar esses fatores a uma máquina, longe do que se espera de sensibilidade ou emotividade, a inteligência artificial precisaria estar preparada para lidar não apenas com o acaso, mas também com a capacidade de se aprimorar, isto é, de se revisar, ver-se com outros olhos, e não somente no que se refere àquilo de banco de dados, porém na criação de possibilidades múltiplas e antecipatórias como em uma estratégia de um jogo de xadrez.

Destaca-se enfim outra particularidade: no original, qualquer conhecedor de literatura inglesa notará a alusão aos versos de Shakespeare sem necessidade de notas ou aspas. Na tradução, no entanto, a alusão se perde ao leitor comum de língua portuguesa, mesmo as aspas demandariam uma nota para esclarecimento, como ocorre. Entretanto, há uma espécie de alusão ao conhecedor de literatura brasileira, no que as rimas entre “pomos” e “somos” remetem, algo ironicamente, ao famoso soneto de Vicente de Carvalho, “Felicidade”, cujos tercetos compõem-se do seguinte modo:

Essa felicidade que supomos,
Árvore milagrosa, que sonhamos
Toda arreada de dourados pomos,

Existe, sim: mas nós não a alcançamos
Porque está sempre apenas onde a pomos
E nunca a pomos onde nós estamos.

Tais fatores comprovam o caráter constantemente transitório da tradução, remetendo às vezes a relações estrangeiras com valores domésticos e vice-versa, levando o leitor à cultura de partida, o original à cultura do leitor ou a uma mescla de ambos, devido também a suas diversas camadas de significado, como dito, principalmente aquela que remete todo o tempo ao original lembrando que o “eu” que toma a voz na tradução, por mais inserido e adaptado que possa estar em sua cultura, sempre diz respeito àquela voz do autor presente no original e nunca à de quem traduz.

Outra situação arquetípica do ato tradutório pode ser observada no processo que culminou na elaboração da famosa estrofe CCXIII do Canto I em língua portuguesa.

Nela, a voz narrativa assume as feições do próprio autor, de Byron, como de praxe, e expõe suas fraquezas, seu cabelo grisalho aos trinta anos e até a ideia de uma peruca. Obviamente para se traduzir essa estrofe não é necessário pensar em adquirir uma peruca, muito menos ter trinta anos, embora por coincidência o presente projeto tradutório seja o único a satisfazer a questão da idade e dos cabelos brancos, tendo-se em vista que os demais tradutores, Décio Pignatari e Augusto de Campos, contavam com bem mais idade e cabelos brancos, e Roberto Schramm passava há pouco os trinta, ou nada diz a este respeito em sua tese, que menciona também tal estrofe, mas não os cabelos brancos, além de traduzi-la, repete-se.

Desse modo, contando com três traduções em oitava-rima para a língua portuguesa, parece desnecessária a etapa do tradutor do Google e até mesmo da prosa francesa, embora de forma alguma se deva negar uma leitura bastante atenta do original:

But now at thirty years my hair is grey -
(I wonder what it will be like at forty?
I thought of a peruke the other day -)
My heart is not much greener; and, in short, I
Have squandered my whole summer while 't was May,
And feel no more the spirit to retort; I
Have spent my life, both interest and principal,
And deem not, what I deemed – my soul invincible.

Relembre-se que as edições originais divergem principalmente quanto à pontuação, e usa-se aqui a de E. Coleridge por estar facilmente acessível na internet.

Ao se visualizar a estrofe, notam-se alguns vocábulos mais extensos, não necessariamente de origem anglo-saxônica, como *invincible*, que contrariam o gosto dos puristas da língua inglesa, daí uma das subversões da poesia de Byron. Ao observar-se

de imediato a importante questão da rima, ressalta-se como *forty*, no segundo verso, forçou a construção de rimas em mosaico com “short I”, no 4º, e “retort, I”, no 6º. Outra questão delicada na estrofe é a rima do dístico final entre *principal* e *invincible* que, apesar da originalidade da sonoridade inesperada, estende a métrica dos dois últimos versos, passando-os de pentâmetro a hexâmetros iâmbicos.

Tais aspectos predominantemente formais, destoantes da rigorosa ordem métrica repetida na oitava-rima da sátira épica tomada como um todo, possuem significância na tessitura do poema, cujo conteúdo aborda justamente certos “problemas” de autoconfiança que tomavam o autor naquela fase de sua vida, vendo acabada sua mocidade, e junto a inocência e o ardor juvenil, refletida em seus cabelos grisalhos. Noutras palavras, é como se os *enjambements* representassem cada fio branco na forma, como se as rimas forçadas em mosaico fossem o tempo forçando sua passagem contra a juventude formal dos versos de Byron, e os pés a mais no dístico da oitava indicassem a necessidade de peruca, ou pior ainda, a despreocupação do poeta com a vida e com a métrica. Esses significados da forma reforçam o sentido do próprio conteúdo da estrofe, formando desse modo um todo indissolúvel.

Décio Pignatari traduziu-a, como apresentado anteriormente no capítulo 4º tratando das traduções que serviram como protótipo ao presente projeto tradutório:

Cabelo cinza aos trinta (com mais dez,
Como estará? Uma peruca austera
Se impõe). Sem viço o coração e a tez,
Gastei todo o verão na primavera.
Já não reage a alma que me fez
E o meu espírito não é o que era.
Joguei a vida, capital e juros,
No dia de hoje, inúmeros futuros! (Pignatari, 2007, p. 196).

Observa-se que essa tradução manteve a forma da oitava-rima e parte considerável do conteúdo, e até reparou nos *enjambements* originais, porém o significado da forma, com suas inventivas rimas em mosaico e a problematização métrica nos últimos dois versos, não logrou ser transmitido. A própria invencibilidade, agora posta em dúvida pelo poeta, mal se depreende da tradução de Pignatari.

Augusto de Campos obviamente conhecia a tradução de Pignatari dessa estrofe, no entanto, ao se preocupar em traduzi-la outra vez, no mínimo, deixa transparecer em tal ato a intenção de aperfeiçoá-la, ou seja, de superar a tradução do companheiro:

Meu cabelo é grisalho aos trinta anos.
(Como estarei quando tiver quarenta?
Já tive uma peruca entre os meus planos)
Meu coração secou, já não aguenta.
Perdi todo o verão com desenganos
E já coisa nenhuma me contenta.
Gastei a vida, o principal e o juro.
Já não me sinto dono do futuro. (Campos, 2009, p. 39).

Nessa tradução, além da maior desenvoltura que o conteúdo, tomado com maior precaução, demonstra no desenrolar da oitava-rima com decassílabos perfeitos, nota-se também maior preocupação em se pôr em relevo o valor e a posição das rimas, por conseguinte aprimorando os *enjambements* em relação à tradução anterior, o que não é necessariamente “inovar”. Não obstante, o significado da forma original igualmente não logrou ser transmitido nesta estrofe, que não conta com rimas em mosaico, por exemplo, nem denotam questões de subversão da métrica como nos dois últimos versos de Byron, embora Campos ressalte em seu prefácio que são justamente tais “subversos” que “mais interessam à perspectiva moderna” (p. 14). Ademais, ainda que a rima entre “juros” e “futuros” seja a mesma de Pignatari, buscou-se aproximar um pouco mais da ideia de “perda da invencibilidade” original com a expressão “não ser dono do futuro”.

Já a tradução empreendida por Roberto Schramm, publicada depois de a estrofe do presente projeto ter sido traduzida, não entrando, portanto, para a categoria prototípica, também exposta anteriormente no capítulo 4º, foi:

e agora aos trinta, o cabelo cinzento
será que vai estar firme até os quarenta?
Uma peruca está em meu pensamento,
se é que até lá o coração aguenta.
Vivi cem mil verões num só momento,
“e já coisa nenhuma me contenta”.
Juros e montante, está gasta a vida,
minha alma era invencível – e está vencida. (Schramm, 2016, p. 163).

Repare-se que a cada passo o conteúdo se aproxima mais do texto-fonte, porquanto a forma da oitava-rima continue a mesma, isto é, bem feita, porém com decassílabos que não transmitem a questão hipermétrica presente no dístico que encerra a estrofe original, ocasionada pelo uso de rima, no caso, com uma palavra de origem latina, “invencible”. Além disso, e do uso irônico da rima em “enta” dos 2º, 4º e 6º versos retirada da tradução de Campos, Schramm força a métrica do último verso,

buscando transmitir a mesma noção do original, no que fica aparente, primeiro, logo na visualização superficial do texto, em que seu último verso se alonga bem mais que nas traduções anteriores e, segundo, na contagem métrica que pode variar entre dez ou onze sílabas a depender de quem conta. Enfim, a própria ideia da “invencibilidade” aparece, todavia, em um verso com rima em “ida”, e a questão métrica que Byron abusa com um pé a mais, Schramm timidamente denota apenas com uma suposta sílaba a mais.

Assim, a partir desses protótipos, muito mais enraizados na cultura de chegada que as traduções em prosa para o francês (que, diga-se de passagem, sendo feitas massivamente em prosa nessas primeiras décadas do século XIX na França iriam favorecer o surgimento de um novo gênero poético, culminando nos poemas em prosa de Baudelaire) ou o tradutor do Google, o presente projeto tradutório deu início à elaboração de sua própria tradução, mantendo-se em vista que grande parte do sentido já estava dada, bem como diversos exemplos de reconstrução da forma, preocupando-se então com outros aspectos do texto-fonte, como a busca por rimas em mosaico e a questão da métrica no dístico final, além de – longe de querer se filiar ao “make it new” poundiano – indicar possíveis inovações em forma de respostas provisórias a problemas tradutórios.

Desse modo, não se podendo prever se a versão atual da tradução sofrerá novas revisões, eis a fase em que se encontra essa estrofe no presente projeto:

Meu cabelo aos trinta anos é grisalho
(Com mais dez será como? outro dia numa
Peruca pensei); meu coração vai o
Mais sem viço e seco; e esbanjei, em suma,
O verão todo enquanto foi só maio,
Revidar meu afã não mais assume. A
Vida gastei, o \$ & o juro, não mais há uma
Crença, que eu cria, de invencível minha alma.

Destacam-se nessa tradução as rimas imperfeitas e forçadas, mas em mosaico, entre “grisalho”, “vai o” e “maio”; “numa”, “suma” e “assume. A”; e no dístico final entre “há uma” e “alma”, modéstia do tradutor e imperfeição desta rima à parte, engenhosa e rica. Essas rimas, por sua vez, reforçam os *enjambements*, como no original. Pode-se dizer ainda que grande parte do sentido foi traduzida, como nas traduções anteriores, e que a forma da oitava-rima foi mantida, sendo que os seis primeiros versos são marcadamente decassílabos, embora com tônicas variáveis, sem

reparar em certa estranheza do 6º verso por conta da ordem indireta. Essa tradução diz, no mais, como a voz digressiva original, que já não crê “invencível” sua “alma”.

Entretanto, há outros aspectos que destoam das traduções anteriores da cultura de chegada e são utilizados para transmitir características do texto-fonte de um modo inovador: são os símbolos “\$” e “&”, que denotam por sua vez diversas camadas de significados, dentre eles alguns que se referem especificamente à forma, como certa dificuldade de leitura de “\$”, “cifrão”, “dinheiro”, “money”, “capital” etc, confundindo assim a métrica, que pode chegar a doze sílabas nos dois últimos versos, dependendo de quem conta, graças inclusive à rima e *enjambement* de “há uma” no 7º, como dito. Ademais, tais símbolos oriundos do mundo do comércio e dos negócios inseridos ironicamente na poesia reforçam a crítica de Byron ao capitalismo por meio do mito de Don Juan, como demonstrado no capítulo 3 desta tese.

Destarte, em determinados níveis, muito além do texto-fonte, do original, das relações dele com a cultura de partida, as traduções anteriores da mesma obra, bem como o momento vivenciado na literatura e cultura de chegada, influenciam mais na elaboração da tradução, ou seja, forçam marcas e significados na forma, aparecem na própria tessitura, na rede de significações do texto que se está traduzindo.

Assim, para se pensar nas rimas, por exemplo, nesta etapa do processo tradutório, não importam apenas as relações entre as rimas originais, mas também as rimas utilizadas pelos outros tradutores, seja a fim de superá-las, utilizá-las em forma de paródia ou citá-las à guisa de homenagem, como o 6º verso da tradução de Schramm ou os termos “viço” e “seco” do 4º verso do presente projeto, retirados respectivamente da tradução de Pignatari e de Campos. Então, para diferenciar das rimas em “ez” de Pignatari e em “anos” de Campos, o presente projeto buscou deixar em posição de rima a palavra “grisalho”, que traduz “grey”, também em posição de rima no original, e buscar engenhosamente novas rimas para “alho”, pouco comum em língua portuguesa, daí “vai o”, no 3º verso, marcando o *enjambement*, e “maio” no 5º, que corresponde à posição de rima no original com “may”; repare-se ainda a proximidade sonora e visual e o jogo entre as rimas de “ay” ou “ey” inglesas e “alho” ou “aio” portuguesa.

Processo similar a esse descrito acima da busca por rimas em mosaico para “grisalho” ocorre quando Byron insere “forty” no 2º verso e vê-se obrigado a usar rimas em mosaico nos 4º e 6º versos. Nesse caso, é confortável traduzir “forty” por “quarenta”, porque o tradutor encontrará muito mais rimas em “enta” em língua portuguesa que o autor teria encontrado em “orty” em inglês. Assim fez Campos, e

Schramm emulou. Restou a esta tradução um esquema rímico não tão engenhoso, mas ao menos distinto das soluções anteriores, com “numa”, “suma” e “assume. A”, esta última que, embora em mosaico, rima com a consoante de apoio com a anterior. Reitera-se que as rimas em mosaico, tais quais no original, afetam diretamente a contagem silábica e reforçam a ruptura brusca no fim de verso com os *enjambements*, portanto se o tradutor empenhar-se por recriar esse aspecto rímico, outros aspectos formais originais – que possuem significado no poema – virão mais ou menos automaticamente em sua tradução. Não por isso, nem por outro motivo, deve-se deixar de revisar inúmeras vezes, ou o orientador e a banca deixará de sugerir imprescindíveis melhorias.

5.2.2. Produto

Como demonstrado no estudo anterior, as atenções e perspectivas do tradutor durante o processo tradutório ficam voltadas à cultura de chegada o tempo todo, embora seu objetivo utópico seja transmitir toda a malha de significados – incluindo aqueles da forma – de seu original na tessitura do texto que está recriando em uma língua distinta, na qual sempre se pode dizer o mesmo de outra forma, e justamente a tarefa do tradutor é encontrar a forma apropriada para reanimar o organismo vivo que o poema continha em sua origem.

Postos lado a lado original e tradução, além da facilidade de comparação entre as particularidades de um texto e outro, observa-se que por um lado a tradução nada diz ao original, e por outro a relação que a tradução estabelece com o original é ambígua, destrinchando suas camadas, fazendo recortes idiossincráticos, estagnando-o em outra língua, cultura e tempo, ou seja, conferindo-lhe outra sobrevida que já não é aquela de sua essência primeira justamente por conta dessa impregnação da cultura de chegada.

A comparação entre original e tradução também permite enxergar uma pequena parcela daquilo que os mais idealistas teriam como uma língua universal. Algo como buscar em todas as traduções disponíveis para todas as línguas possíveis, por exemplo, da *Bíblia*, aquele significado interlinear que subjaz a todas: seria a reconstrução da Torre de Babel, na Babilônia.

Enquanto os progressos em direção à “verdadeira língua” vão devagar, embora seja “precisamente” nesta, “em cujo pressentimento e descrição se encontra a única perfeição pela qual o filósofo pode esperar, que se encontra intensamente oculta nas traduções” (Benjamin, 2008, p. 75), bem como enquanto os avanços na busca de um tradutor universal também progridem lentamente, as palavras das línguas seguem guerreando entre si, chamando atenção de poetas e escritores para que escolham elas e não outras para comporem suas obras.

Essa guerra entre as palavras nos distintos idiomas, que reforça a imagem do tradutor como centauro textual, tendo que formular um poema inerente à cultura de chegada e similar ao texto-fonte, faz parte daquela antiga discussão acerca de tradução estrangeirizante e domesticadora.

5.2.2.1. Estrangeirização, domesticação, anticolonialismo, antropofagia

Há uma tradição de tradução, aprofundada durante o Romantismo alemão, que privilegia, para o desenvolvimento de sua língua e literatura, o fator estrangeiro, a troca, o “contato de muitas faces com o estranho”, conforme afirma Friedrich Schleiermacher (apud Milton, 1993, p. 52). Para August Wilhelm Schlegel, contemporâneo daquele, a literatura alemã, com tal procedimento, “tomaria o melhor de outras literaturas e, ao mesmo tempo, confirmaria sua própria independência” (idem). Isso a tornaria, destarte, “um tipo de língua universal e um armazém para a literatura do mundo” (p. 54).

Para Goethe, o tradutor é o “mediador nesse comércio espiritual geral” que

escolheu como profissão o desenvolvimento dessa troca. Independentemente do que possamos falar acerca das deficiências de tradução, ela é, e permanece, um dos empreendimentos mais dignos no comércio geral do mundo. O Corão diz, “Deus deu a cada nação um profeta em sua própria língua”. Pois cada tradutor é um profeta entre seu povo. (apud Milton, 1993, p. 54).

E ainda, citando as bases do ensaio de Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (1813), Goethe estabelece o que atualmente se cristalizou a respeito da distinção entre tradução domesticadora e estrangeirizante, respectivamente:

[na primeira, que] o autor de uma obra estrangeira seja trazido para nós de maneira tal que o consideremos nosso; a outra requer que nos aprofundemos até o que é estranho, e que nos adaptemos às suas condições, seu uso de linguagem, suas peculiaridades. (apud Milton, p. 57).

Ou seja,

Na primeira, o tradutor deixa o leitor em paz e leva o autor até o leitor; em outras palavras, a tradução deveria parecer fluente na língua-alvo, nesse caso, o alemão. No segundo, o tradutor deixa o autor em paz e leva o leitor até ele; isto é, as formas estrangeiras do original serão transferidas para o alemão. Para Schleiermacher não há meio-termo: ou o tradutor faz do autor latino um alemão para o público alemão, ou ele leva os leitores alemães ao mundo do poeta latino (Milton, 1993, p. 58).

O segundo tipo, a tradução estrangeirizante, é mais valorizado, intelectualmente falando, em geral; “a tarefa de fazer o leitor sentir que tem algo estranho à sua frente é difícil, mas, se tiver sucesso, o tradutor deixará “a maior leveza e naturalidade do original penetrar brilhando em todas as partes” (idem), então o tradutor

distilará a fala até alcançar o próprio coração, separará o papel desempenhado pela linguagem, e deixará esse coração, como se por meio de um processo novo e quase químico, prosseguir com a essência e a potência de uma nova linguagem (apud Milton, p. 58).

Walter Benjamin também indica preferir o segundo tipo, a tradução estrangeirizante, quando em seu citado ensaio concorda, tratando da “liberdade do movimento da língua”, com Pannwitz:

Nossas traduções (mesmo as melhores) partem de um falso princípio, elas querem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, ao invés de sanscritizar, grecizar, anglicizar o alemão. Elas possuem um respeito muito maior diante dos próprios usos lingüísticos do que diante do espírito da obra estrangeira... O erro fundamental de quem traduz é apegar-se ao estado fortuito da própria língua, ao invés de deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira. Sobretudo quando traduz de uma língua muito distante, ele deve remontar aos elementos últimos da própria língua, onde palavra, imagem e som se tornam um só; ele tem de ampliar e aprofundar sua língua por meio do elemento estrangeiro; não se tem idéia em que medida isso é possível, até que ponto cada língua pode se transformar, e uma língua se diferencia de outra quase que só como um dialeto de outro dialeto, e não são tomadas de modo demasiado leviano, mas precisamente quando tomadas em todo seu peso. (Benjamin, 2008, p. 80).

Absorvê-las, assimilá-las, as obras estrangeiras, as Outras, de forma a receber suas influências benéficas, é um modo de encarar a relação, embora de uma perspectiva superior opressora ou no máximo de igualdade, seja qual for a humildade da recepção implícita no processo tradutório, bem como o grau de ética envolvido.

Antoine Berman igualmente tece observações a tal respeito, referindo-se a termos como “contaminação” e “excesso”, quando sustenta, acerca da tradução que Pierre Klossowski fez da *Eneida*, que:

Ela descobre, assim, um francês potencialmente capaz de ser latinizado, germanizado, anglicizado, etc., sem que se produza o fenômeno de contaminação negativa tão frequente quando línguas “entram em contato”. Onde não há excesso, finalmente, ela mostra que, por meio desta “comoção da língua estrangeira”, a língua materna, longe de se alienar, acede a camadas insuspeitas do seu ser, camadas que, com toda probabilidade, ela não poderia atingir apenas com sua própria literatura. É mais do que a “ampliação” da língua da qual falam Humboldt e Hugo. (Berman, 2007, p. 131).

Como notado por Berman, o mais frequente é que ocorra “contaminação negativa”, “excesso” e “alienação”, decorrendo daí, para o autor, a falta de ética nas relações tradutórias entre diferentes literaturas.

De acordo com John Milton, para Henri Meschonnic, “a tradução facilitada, aquela que tenta parecer como se tivesse sido escrita na língua-alvo, é uma maneira de introduzir uma ideologia e um sistema de valores estranhos na cultura-alvo” (Milton, 1993, p. 134). O que equivale dizer como são tênues as relações de troca entre culturas com seus diferentes poderes:

Desse modo, as idéias logocêntricas ocidentais foram transmitidas e traduzidas das sociedades dominantes da Europa e da América do Norte para as sociedades “primitivas” de África, Ásia e América Latina. Essas idéias, ao aparecerem em traduções facilitadas, nos dão a impressão de já serem parte integrante da cultura. Não é necessário afirmar que há um trânsito quase total de um sentido só de culturas “dominantes” para culturas “dominadas”. (Milton, p. 134).

Por outro lado, a tradução estrangeirizante, que busca se enriquecer com o que é alheio, nem sempre prevê uma relação ética, podendo ser inclusive o enriquecimento das metrópoles por meio da exploração das colônias, prática mercantilista, capitalista, imperialista, como os europeus tomando posse das especiarias do oriente, dos escravos da África, da prata da Bolívia, do ouro do Brasil, dos fragmentos dos monumentos gregos e egípcios, do petróleo do oriente médio etc, e a devastação do meio-ambiente para exploração de suas riquezas promovida por diversos governos, como o brasileiro.

Ainda outro modo de absorver as influências benéficas alheias é aquele praticado milenarmente, por exemplo, pelos antropófagos tupiniquins: devora-se a carne e o tutano daquele que não teme a morte, para assimilar sua coragem; – admiração, respeito e crueldade encontram-se implicados nesse processo de transferência de conhecimento. Influenciada pelas posturas literárias conhecidas por “antropófagas” de Oswald de Andrade, a Poesia Concreta, como se sabe, pretendeu formar uma escola de tradução-antropofágica na qual não estaria ausente o elemento político; como nota Ana Cristina César, há nela:

uma atitude bastante política, uma vez que se expressam dentro de uma estrutura coerente de valores pró/contra e de conceitos de poesia nos termos “dominador/dominado” (apud Milton, 1993, p. 163).

Apesar disso, nem sempre a tradução visa ampliar o repertório de determinada cultura e literatura por meio da apropriação deliberada das riquezas do estrangeiro, mas também pode ser um instrumento de libertação de uma nação colonizada, dominada política, econômica ou culturalmente por outra, à qual se costuma chamar de

imperialista. Assim, enquanto a tradução-antropofágica acerta as contas contra o colonialismo deglutindo de modo primitivo as virtudes literárias do texto estrangeiro, uma tradução anticolonialista ressaltaria as diferenças entre cultura dominante e dominada, visando distingui-las de modo a favorecer a libertação ideológica da segunda contra a primeira, por exemplo. Os meios pelos quais essa distinção se opera são múltiplos e inerentes, é claro, aos variáveis níveis de dominação presentes nas relações entre cultura de partida e cultura de chegada.

Em *Translation in a Postcolonial Context*, Maria Tymoczko analisa a literatura inglesa traduzida para a Irlanda e vice-versa enquanto esse país era colônia da Inglaterra. Como afirma a pesquisadora, “tradução em tais circunstâncias é complexa, pois muitas vezes ocorre dentro de “um componente carregado na representação da cultura de chegada” e em uma situação em que “o conhecimento da fonte... é substancialmente alterado por uma dialética de atração e repulsa”¹⁰⁹ (Tymoczko, 1999, p. 26). Além disso, nos casos de nações que passaram pelo processo de descolonização, a “tradução é importante porque define a cultura nacional aos nativos e ao próprio mundo”¹¹⁰ (p. 82), bem como as escolhas tradutórias de marcadores culturais ou até mesmo lexicais “podem implícita e explicitamente codificar quer opressão ou resistência”¹¹¹ (p. 159). Destarte, observa-se que “tais questões de representação da alteridade são, de todo modo, duplamente complexas para pessoas que foram colonizadas ou submetidas à opressão”, um dos motivos sendo porque “a cultura dominante concebe e define como estranho e sem valor (...) a própria substância da cultura colonizada”¹¹² (p. 177). Tymoczko encerra seu longo estudo mencionando a estratégia tradutória brasileira, posto que “se a tradução funciona como uma forma de ação política na cultura receptora, o texto-fonte pode mesmo ficar sujeito a um ethos de “canibalização”, como é o caso no Brasil”¹¹³ (p. 297).

No Brasil, ex-colônia de Portugal há dois séculos, após cerca de trezentos anos de colonização muitas vezes exercida através da tradução – como José de Anchieta

¹⁰⁹ “Translation in such circumstances is complex, for it often proceeds within “a weighty component of representation in the target culture” and a situation in which “knowledge of the source... is substantially altered by a dialectic of attraction and repulsion (Carnobell 1996:82)”.

¹¹⁰ “(...) translation is important because it defines national culture to natives and the world alike”.

¹¹¹ “Such choices can implicitly and explicitly encode either oppression or resistance”.

¹¹² “These issues of the representation of alterity are, however, doubly complex for people who have been colonized or subject to oppression”. “What the dominant culture perceives and defines as alien and unworthy is the very substance of the colonized culture”.

¹¹³ “and if translation functions as a form of politicized action in the receiving culture, the source text can even become subject to an ethos of “cannibalization”, as is the case in Brazil”.

vertendo e compondo autos em tupi para catequizar os índios ou a opressão de Portugal para oficializar a língua portuguesa no Brasil extinguindo a língua-geral – a influência imperialista política, econômica e cultural inglesa foi sentida apenas indiretamente, como se pode observar com alguma ironia no conto “A Inglesinha Barcelos”, de Machado de Assis, por exemplo. Depois disso, nas últimas sete décadas o papel de língua franca da cultura transferiu-se do francês ao inglês, daí ser inevitável, por exemplo, que diversos vocábulos desse idioma acabem adentrando, substituindo, às vezes, até mesmo palavras que já existem naquelas línguas invadidas ou rendidas.

Desse modo, dois movimentos fortemente nacionalistas marcaram as letras brasileiras, buscando definir a cultura nacional, deixar claras as distinções entre a ex-colônia – que teve a identidade vista primeiro como império e depois república – e a metrópole – símbolo da leve opressão imperialista de um Portugal em declínio e dependente da Inglaterra: a assim dita primeira geração “indianista” do Romantismo, e a primeira fase do Modernismo, no qual se inclui a Poesia Pau-Brasil difundida por Oswald de Andrade, dentre outros, caindo aí inclusive no extremo nacionalismo da arte integralista. Dito de outra forma, a busca pelo instinto de nacionalidade que marca determinadas fases de algumas literaturas comprova o caráter pós-colonial das relações entre os valores e objetivos muitas vezes conflitantes.

Byron, em *Don Juan*, tangencia várias das questões suscitadas acima (uma delas, para fins ilustrativos, pode ser encontrada no início do capítulo 3 da presente tese, quando foi estudada a questão da crítica ao capitalismo e ao imperialismo constante no mito de Don Juan, a qual Byron desenvolve ao longo de sua obra-prima), e cabe ao tradutor traçar estratégias a fim de abordá-las, para que elas possam transparecer livre e igualmente em seu texto na cultura de chegada, no caso, uma literatura e cultura pós-colonial como o Brasil.

Assim, tendo sido exposto nos parágrafos anteriores o horizonte teórico que fundamenta a presente pesquisa e descrição do produto tradutório constantes nesta tese em Estudos da Tradução, apresentam-se doravante alguns exemplos práticos que ilustram de modo específico tal tópica.

* * *

Em diversos momentos e aspectos resultantes do processo tradutório descrito no capítulo anterior encontram-se amostras de estrangeirização, isto é, da ação de conduzir

o leitor até o texto estrangeiro ou, no caso da tradução de *Don Juan*, obra escrita em língua inglesa, “anglicizar” o português, seguindo o jargão sobre a tradução arquetípica exposta, como visto há pouco, por Benjamin e Berman, dentre outros; enfim, ressaltar nela o estranho e fazer com que o leitor da tradução em língua portuguesa se defronte com esse estranhamento.

Para facilitar essa atividade, todavia, que poderia ser considerada exigente de algum esforço intelectual, a tradução é acompanhada de muitas notas enciclopédicas e explicativas, que não deixam de ser uma ferramenta domesticadora, conquanto possibilitem concomitantemente a explanação e os comentários do tradutor e também do pesquisador.

Então, como se buscou “anglicizar”, por exemplo, a morfossintaxe da língua portuguesa (abarcando sintaxe, morfologia, escolha lexical, rítmica, prosódia etc) com a tradução de *Don Juan* de Byron?

Para se responder a esta pergunta, deve-se relembrar a famigerada questão da impossibilidade de tradução do pentâmetro iâmbico utilizando-se o decassílabo heroico, levando-se em conta o caráter predominantemente monossilábico da língua inglesa e polissilábico da língua portuguesa. Péricles Eugênio da Silva Ramos, como exposto no estudo dedicado a ele no capítulo 4, é um dos não poucos que apoiam tal proposição, citando Ungaretti traduzindo Shakespeare para o italiano, idioma em posição semelhante ao português no caráter polissilábico, ambas as línguas obviamente oriundas do latim, distintas do inglês. Para Ramos, “uma experiência homeométrica seria certamente curiosa, mas creio que só vaguissimamente, em tese, lembraria o conteúdo do verso inglês” (Ramos, 1989, p. 20).

Dessa forma, como o próprio Ramos fez, não é incomum traduzir-se o pentâmetro iâmbico por um verso com mais sílabas, por exemplo, o alexandrino em língua portuguesa, embora para isso aqueles que optam por esta possibilidade precisem encontrar muitas vezes termos polissílabos a fim de comprovar na prática sua teoria, ou seja, frequentemente sobra espaço quando se escolhe uma métrica mais longa para a tradução, daí cabe buscar vocábulos mais extensos em língua portuguesa para tapar os buracos que hão de surgir da escolha do metro mais extenso, como demonstrado no citado estudo acerca da tradução de cinco estrofes de *Don Juan* feita por Péricles Ramos.

Portanto, a presente tradução apresentou um movimento contrário, qual seja, selecionar na língua portuguesa termos monossílabos ou no máximo dissílabos para

encaixar a maior parte possível do conteúdo e das digressões dentro da forma *convencional* da oitava-rima e dos significados da forma.

Seria demasiado a esta tese e estendê-la-ia além dos limites disponíveis comprovar como, embora a língua portuguesa possua caráter polissilábico, ela tende à simplificação, não apenas ela, mas a tendência geral é pelo menor esforço. Decassílabos ou pentâmetros iâmbicos com dez vocábulos significantes, por exemplo, algo que exige uma opção por termos predominantemente monossílabos, além de com frequência requerer elisões, tais aquelas praticadas em muitos versos de *Don Juan*, por serem de fato da índole da língua inglesa, são raríssimos de se encontrar em *Os Lusíadas*, de Camões, por exemplo, embora entre os 8816 versos encontrem-se dois ou três versos assim. Ademais, observe-se, por exemplo, os ciclos não muito definidos e concomitantes durante os períodos de transição entre formações sintéticas e analíticas do futuro desde o latim ao português atual, quando havia *amabo* e aí foi para *amare habeo* e então o *hei de amar* que formaria *amarei* que atualmente é *vou amar*; observe-se a simplificação das pessoas nas conjugações verbais da língua oral em determinadas situações de comunicação, quando se limita a “eu tenho” e “tu/você/ele/ela/isto/nós/vós/vocês/eles/elas/aquilo tem”, perdendo-se enfim as terminações número-pessoais, demonstrando a tendência facilitadora da oralidade, como ocorreu também em língua inglesa nesse caso.

Assim, estrangeirizou-se a língua por meio da tradução do original escrito em língua inglesa, “anglicizou-se” a morfossintaxe da língua de chegada recorrendo-se a vocábulos monossílabos que logram transportar cargas semânticas por meio de espaços exíguos, causando possível estranhamento não apenas na morfossintaxe, mas na prosódia e mesmo na métrica da língua portuguesa, sendo bem mais recorrentes decassílabos com quase dez termos significantes e mesmo hipermétricos na tradução de *Don Juan* de Byron – porque o próprio original, influenciado pela índole do idioma de partida, é assim – do que em *Os Lusíadas*, de Camões, para manter-se no mesmo exemplo.

Encontra-se no original o último verso da estrofe XXX logo no Canto I: “But then ‘t is not my fault, if others hurt you”, que foi traduzido por “Mas não fui eu, se outros te atordoam”.

O penúltimo verso da estrofe CXXVIII do mesmo Canto é hipermétrico por conta da rima leonina com “imposture” do verso final: “You’d best begin with truth, and when you’ve lost your”, e foi traduzido com menos termos e expressividade, porém

a carga semântica geral, além sonoridade final em posição de rima, manteve-se semelhante entre “(y)our” e “(lab)or”, por: “Vero se inicia, perde-se o labor”.

Já o quarto verso da estrofe XCIX do Canto II que possui dez termos, praticamente: “Which yielded a day’s life, and to their mind”, foi traduzido também por praticamente dez termos em língua portuguesa, objetivo nem sempre simples de ser alcançado, e que será ressaltado novamente nas notas que acompanham a tradução a seguir, e que também destacam outros exemplos: “Que lhes rende um dia a mais, e pra sua mente”. Destaca-se neste exemplo como a opção por vocábulos monossilábicos em língua portuguesa transporta algum estranhamento relacionado à índole da língua inglesa, porém influencia também o ritmo e a métrica por conta da prosódia.

O verso que encerra a estrofe CXCVI ainda do Canto II também possui dez termos significativos em inglês, além de ter sido necessária a elisão em “over”: “As they who watch o’ver what they love while sleeping”, e foi traduzido por um verso de apenas oito termos, mas que manteve além da carga semântica e uma rima engenhosa com “conforme”, a predominância do ritmo iâmbico no decassílabo em português: “Alguém que observa o que ama enquanto dorme”.

O verso final da estrofe XXIX do Canto III possui também dez termos: “Stirred with her dream, as rose-leaves with the air”, e foi traduzido por “Linda em sonho, pétala de rosa ao ar”. Os exemplos se proliferam ao longo da tradução, e não apenas aqui, mas também nas notas, apontam-se apenas uma pequena fração das recorrências e da diversidade de formas utilizadas para estrangeirizar ou “anglicizar”, isto é, denotar o caráter monossilábico da língua inglesa através da tradução, estabelecendo assim uma forma de se traduzir a morfossintaxe, que influencia, como dito, o ritmo, a métrica, a prosódia e outros aspectos.

Sendo possível apresentar nesta tese somente determinadas características de uma tradução estrangeirizante nas várias camadas significantes de um poema, como a morfossintaxe vista há pouco, parte-se então à descrição de exemplos básicos de tradução em nível lexical que buscam demonstrar ao mesmo tempo o resultado do processo tradutório, aqui denominado *produto*, e ainda fatores que problematizam as discussões anteriores acerca de estrangeirização e domesticação, anticolonialismo e subversão por meio da tradução, e servem como modelos práticos de exceções que confirmam o procedimento tradutório comum, quase de regra, descrito no subcapítulo antecedente.

Assim, um dos principais motivos para divergências e guerras, para opressões não só econômicas, mas linguísticas e culturais, chegando a inexistir ou ser um tabu em determinadas culturas, é o dinheiro.

Imperialismo e dominação linguística podem ser observados de diversas formas, porém é inegável a expressividade do vocábulo “money” e sua relevância na cultura ocidental, ao menos, e como parece difícil crer que exista alguma língua ou cultura que não compreenda em determinadas situações comunicativas, até mesmo aquelas irônicas, o que significa esse termo sem ser necessário que se traduza. Por conseguinte, principalmente na língua portuguesa que possui muitos falantes interessados de maneira decisiva pela língua inglesa como segunda língua, esse termo dispensa tradução, e sua incorporação ao léxico do português de maneira irônica denota também a ironia presente no original contra os mais díspares elementos, incluindo o capitalismo e imperialismo, como visto anteriormente no capítulo 3 quando se tratou do mito de Don Juan escolhido pelo autor. Técnica tradutória irônica semelhante no que concerne ao jargão do mercado financeiro e do mundo dos negócios, relembra-se, pode ser encontrada no estudo acima acerca dos usos dos símbolos “\$” e “&” não presentes no original.

Não obstante, a possibilidade de termos com os quais se pode traduzir *money* em língua portuguesa é quase incomensurável, abarcando pelo menos algumas dezenas de sinônimos para “dinheiro” nos mais variados registros do idioma. Então, optar pela não tradução do vocábulo inglês apoiando-se no seu uso incondicional na prática do mundo é uma maneira de ampliar o léxico e as fronteiras da língua portuguesa, levando-a a absorver de um modo irônico um termo lexical de nada desconhecido, corroborando seu uso, e estrangeirizando a língua; porém vale destacar como o termo acaba por ser domesticado de certa forma, sendo que, enfim, a tradução de fato nada diz à língua de partida do original que ela traduz.

Portanto, o termo “money” foi traduzido por “capital”, principalmente para efeito de rima com “mal”, na estrofe CVII do Canto I de *Don Juan*.

O termo do verso final da estrofe CCX do Canto I, no qual Byron zomba o editor da *British Review*, e que rima com “honey”, “All I can say is – that he had the money”, por sua vez, foi traduzido igualmente por “money” em língua portuguesa, denotando um estranhamento controlado, muitas vezes por trazer uma nota explicativa, que reforça a ironia original e estrangeiriza a língua, conquanto não seja utilizado para rima neste

verso e apareça em *itálico* sinalizando estrangeirismo: “Digo só que – ele está com *money* meu”.

No terceiro verso da estrofe IX e no penúltimo da estrofe LV do Canto II, novamente “money” é traduzido por “money” em *itálico*.

Já no verso que abre a estrofe LIX do mesmo Canto, “money” é traduzido por “dinheiro”: “He also stuffed his money where he could” virou “Ainda enfiou seu dinheiro onde pôde em”.

Na estrofe CXLV também o “money” do último verso: “With Scio wine,– and all for love, not money”, foi traduzido por “Vinho Quio,– e por amor, por *money* não”.

Passando outros exemplos, indo ao Canto XI, no último verso da estrofe X, na qual o narrador com a ironia de praxe relata o assalto que Don Juan sofreu imediatamente após ter pisado na Inglaterra, vendo-se obrigado então a matar o assaltante conhecido por “Tom”, para quem, à guisa de epitáfio irônico, o narrador comporá na sequência uma estrofe repleta de gírias, o “money” presente em: “With ‘Damn your eyes! your money or your life!’”, foi traduzido por “money” com *itálico* no verso: “Com ‘Maldito seja! a vida ou o *money* seu!’”, no qual tal uso reforça a ironia da estrofe, estrangeiriza a língua, e dispõe a quem lê parte dos próprios recursos sonoros que Juan ouviu em solo britânico no caso, ou seja, transmitindo certo significado da forma estrangeira, do material sonoro e visual do léxico do poema original.

Finalmente, como se pôde notar, a estratégia de tradução deste termo é mista, e o contexto em que ele aparece na sátira épica influencia o modo de traduzi-lo.

Mencionou-se de passagem, há dois parágrafos, uma estrofe, a XIX do Canto XI, feita à guisa de memorial ou epitáfio para Tom, mediante que intentou roubar Don Juan recém-chegado à Inglaterra, e foi morto a tiros pelo estrangeiro, Juan, considerado francês na ocasião; ou seja, Tom arriscou e perdeu sua vida, como tantos, em busca de ganhar dinheiro fácil e ficar rico enfim. Quando está morrendo, ainda retira um lenço e pede para seu assassino entregar esta lembrança a “Sal”, diminutivo afetivo de Sarah, sua companheira no crime.

No jargão do vulgo, Tom poderia ser chamado de “trombadinha”, porém o narrador – que representa neste épico, como visto anteriormente, a opinião de Byron – dá voz e praticamente homenageia esse miserável quando lhe dedica uma estrofe como epitáfio após ter sido morto por Juan; a estrofe em que há essa ode é repleta de gírias como aquelas usadas por Tom e pelas camadas desfavorecidas economicamente na

Inglaterra do período, e esse uso sistemático de gírias nesta estrofe em específico confere significado à forma original, uma vez que, por exemplo, subverte os valores do épico tradicional cujo emprego de vocabulário elevado seria requerido, o que também ocorre ao se retratar um personagem dos mais comuns e até vil, mesmo com ironia, ao contrário do requisito aristotélico e horaciano de que o épico deveria representar personagens elevados como heróis ou semideuses. Ademais, foi certamente a partir do Romantismo que os miseráveis receberiam indiscutível protagonismo nas artes, subvertendo os preceitos clássicos de favorecer as classes dominantes como representantes de uma cultura.

Veja-se a estrofe original a seguir, que causa, no mínimo, estranhamento até mesmo a um falante nativo de língua inglesa:

He from the world had cut off a great man,
Who in his time had made heroic bustle.
Who in a row like Tom could lead the van,
Booze in the ken, or at the spellken hustle?
Who queer a flat? Who (spite of Bow-street's ban)
On the high toby-spice so flash the muzzle?
Who on a lark with black-eyed Sal (his blowing),
So prime—so swell—so nutty—and so knowing?

Desnecessário ressaltar que todas as edições trazem notas para explicar o significado das gírias a quem lê atualmente essa obra no original, uma vez que tais expressões coloquiais tornaram-se obsoletas e praticamente incompreensíveis aos anglófonos de hoje.

Esse estranhamento gerado pela dificuldade de compreensão oriunda das expressões e gírias utilizadas por um falante das camadas mais populares, não raramente repletas de solecismos, destoando da norma culta, das regras gramaticais e da ortografia padrão, precisa ser recuperado pela tradução, que ainda deve atentar para o elevado número de termos monossilábicos na oitava como um todo, e para as rimas engenhosas, incluindo rimas internas (entre “man”, “van” e “ken”), além das aliteraões e repetições presentes, por exemplo, no último verso. Ademais, tal oitava nunca teve um verso traduzido à língua portuguesa, até onde se sabe, e os tradutores franceses e da internet pouco podem ajudar a desvendar as gírias do começo do século XIX na Inglaterra. Assim, apenas as notas das edições originais – que variam de edição a edição e nem sempre concordam entre si – podem fornecer pistas para compreender algumas dessas expressões.

Cochran ressalta em nota a influência de obras de Fielding nessa estrofe, já a edição Penguin usa Moore para elucidar os termos agora obsoletos. Cochran, em nota a *Don Juan*, faz um longo parágrafo para explicar só o sentido de “bustle”:

heroic bustle: the phrase carries two implications. *Bustle* – is blunt or money, but collective. If a man is worth a thousand pounds, 'tis *blunt*; if as much money is collected in *various sums*, 'tis *bustle*. Should a fellow steal a shopkeeper's till, 'tis all *bustle*; whilst the same sum in one note would be *blunt* (Bee). BUSTLE, any object effected very suddenly, or in a hurry, is said to be *done upon the bustle*. To *give it to a man upon the bustle*, is to obtain any point, as borrowing money, &c., by some sudden story or pretence, and affecting great haste, so that he is taken by surprise, and becomes duped before he has time to consider of the matter. (Vaux).

Enquanto Cochran segue assim, fazendo notas detalhadas a vários dos termos originais, como “ken”, “spellken”, “queer”, “toby”, “lark” etc”, a edição Penguin apenas esclarece laconicamente o significado das expressões em seu conjunto: “*ken*, a house that harbours thieves; *spellken*, the playhouse; *queer a flat*, to puzzle or confound a gull, or silly fellow; *high toby spice*, robbery on horseback” etc. Cochran encontra ainda outro sentido para Sal, além do apelido da namorada de Tom, pode ser também abreviação para uma infecção que produza “salivação”, por exemplo.

Para a tradução seria bastante complicado encontrar uma gíria utilizada no Brasil nos primeiros anos do século XIX, e não há certeza que haveria correspondência em termos de gírias e expressões populares a todos aqueles presentes no original, portanto a opção deu-se por gírias atuais:

Por podar deste mundo um grande homem,
Que nos seus tempos fez a zorra heroica.
Quem igual Tom em treta a frente tome, hein,
Quem pega os da farra e toca a maloca?
Quem zoa otários? Quem (Bow Street proibiu) some em
Cavalo a roubar na rua vida loka?
Quem tira onda com Sal de olho preto (sua parsa)
De boa, na moral, e a gata-elegantassa?

Os sinais de pontuação variam de edição a edição, como será visto antes da própria tradução nessa tese.

Logrou-se traduzir parte do sentido na estrutura da oitava-rima, além de alguma engenhosidade nas rimas, bem como rimas internas tais quais “heroica”, “toca” e “maloca”. Gírias foram utilizadas, causando o estranhamento original, e o ritmo das repetições no último verso igualmente foi reproduzido na tradução.

Apesar dos pesares, algo na tradução assemelha-se definitivamente ao original: a necessidade de notas, no original, para o esclarecimento das muitas gírias hoje em desuso, na tradução, muitas notas tanto para o esclarecimento do sentido e peculiaridades do texto-fonte, quanto para a discussão das opções tradutórias baseadas nos pressupostos e arquétipos descritos no presente estudo. Destarte, se a poesia das gírias das ruas londrinas da virada do XVIII ao XIX (embora Byron tenha as aprendido em um dicionário) foi perdida na tradução, como diria Robert Frost, a necessidade de diversas notas ao menos, recurso bem pouco poético de fato, foi traduzida com rigor nesta oitava.

A seguir serão vistos um sucinto compêndio das principais características da tradução e, em seguida, alguns aspectos do produto tradutório que expõem a tradução pela não tradução dos nomes de determinados gêneros alimentícios dos últimos Cantos de *Don Juan* de Byron.

5.2.2.2. Breve olhar sobre o produto: indícios de poliglossia e a reinvenção de Babel no festim derradeiro de *Don Juan* de Byron

“Não, não quero nada. Mesmo que para esse fim você vista um avental de iambos,
não comerei nada”.

Walter Benjamin, *Haxixe* (1984, p. 58).

A presente tese em Estudos da Tradução apresenta, pela primeira vez publicada no Brasil, repete-se, a tradução integral anotada, em verso, com estudos e comentários acerca das perspectivas tradutórias, de *Don Juan* de Byron.

Dessa forma, os estudos realizados até agora – relembrem-se sucintamente: sobre a vida do autor enquanto tradutor e sobre as relações de vida e obra no Romantismo, sobre a escrita do original, as influências da obra por meio de traduções e adaptações, chegando ao *byronismo* no Brasil, daí sobre o original, diversas camadas de mito, conteúdo, forma, gênero etc, então sobre as traduções fragmentárias realizadas para a língua portuguesa, e aqui sobre os pressupostos e arquétipos teóricos acerca da própria tradução – tais estudos serviram como explanação para a realização e exposição do objetivo principal desta tese, qual seja, a tradução anotada de praticamente 16.136 versos de língua inglesa, 2017 oitavas, com predominância de pentâmetros iâmbicos, embora ocorram exceções no metro como expostas no capítulo 3, por praticamente 16.136 versos em língua portuguesa, 2017 oitavas, com predominância de decassílabos, embora ocorram exceções, apontadas ao longo desta tese e também em notas à tradução.

Traduziram-se completamente a Dedicatória e os Cantos de I a XVI, bem como o XVII, que foi deixado incompleto pelo autor – a tradução mantém, por conseguinte, igual número de Cantos, estrofes e versos, grande parte dos recursos formais como oitava-rima, engenhosidade da rima hudibrástica, rimas leoninas ou em mosaico, tão características dessas estrofes byronianas, *enjambements*, pausas e rompimentos, espaços que iniciam os versos 2º, 4º e 6º de toda oitava e que foram traduzidos antes para a língua portuguesa apenas por Augusto de Campos, e semânticos como mito, ironia, sátira menipeia, circunlóquios e titubeios, e ainda os significados da forma, com grau maior ou menor de sucesso em tal ou qual quesito, obviamente, como ficou demonstrado nos estudos anteriores, não obstante vários aspectos da tradução já terem sido descritos acerca dos versos apresentados na dissertação de mestrado do presente autor, bem como na entrevista concedida e constante na tese de Soeli Zembruski, estudos que todavia não abarcavam a integralidade e complexidade desta tese, porém

assemelham-se em certas particularidades. Além do mais, poucos milhares de notas foram necessários para elucidar os mais diversos aspectos da obra, quer enciclopédicos, históricos, mitológicos, quer do processo tradutório e do produto, e pouco menos, mas também, de sua função na cultura de chegada.

O grau de êxito, reitera-se, na tradução dos mais diversos quesitos é variável. Seria um trabalho interessante, no entanto impraticável a esta tese, determinar precisamente quais aspectos semânticos foram negligenciados, bem como saber exatamente quantos versos fogem à métrica tanto no original quanto na presente tradução, chegando raramente a versos de 9 ou 11, 12 e 13 sílabas; noutros termos, a tentativa foi aproximar-se o máximo possível, mas a porcentagem exata de sucesso ou fracasso na tradução dos pouco mais de dezesseis mil versos, embora mensurável, não pôde ser calculada aqui. Se, subtraído o quociente do conteúdo pelo número de versos com sílaba ou pé a mais na métrica, grande parte da fração daquele fosse alcançado em detrimento de apenas o coeficiente deste ao quadrado, descontada a parcela de ironia, a operação poderia ser dita satisfatória.

Por outro lado, uma equação comum, embora nem tão frequente, foi a de que, geralmente, se ocorreu alguma pendência ou maior alteração no que concerne às camadas semânticas, deu-se por conta da obrigatoriedade da rima, não obstante, se a questão problemática sucedeu no aspecto métrico dos versos, por sua vez, deveu-se em grande medida a algum quesito do conteúdo, o que leva a duas conclusões: primeiro, em uma possível hierarquia de valores das características de um poema nesta tradução, pode-se dizer que a rima, fundamental ao caráter da forma da oitava-rima, possui preferência, por vezes, em relação ao conteúdo, e que este, que envolve as importantes camadas semânticas vistas anteriormente também no capítulo 3, possui preferência em relação à métrica; segundo, tal efeito em cadeia, no qual um acontecimento afeta o outro sequencialmente, no caso tratando-se de desvios, comprova, uma vez mais, a união intrínseca entre forma e conteúdo dentro de um poema.

Vejam-se então, a seguir, alguns exemplos que demonstram tais características apresentadas, bem como buscam ampliar as perspectivas, através da tradução do léxico alimentício e gastronômico, acerca daquelas discussões que tangem a tradução estrangeirizante e a domesticadora.

* * *

Desde o que foi apontado na dissertação do presente autor até o fim desta tradução na íntegra, a conclusão da pesquisa de doutorado e a redação dessa tese, o termo mais intrigante inserido apenas para efeito de rima (*padding rhyme* foi a expressão aqui cunhada para designar essa espécie de estofamento utilizado para preencher o papel de rima na tradução) continua o mesmo, ou seja, após ele nenhum outro precisou forçar tanto a relação com o original: está-se falando do substantivo “torresmo” que encerra o sétimo verso da estrofe CCIV do Canto I. Sendo assim, vale a pena observar a utilização desse vocábulo, entretanto, nesta tese, em um estudo original sob a luz da estrangeirização e domesticação a respeito das quais se discorria algumas páginas acima.

Primeiramente, contextualizam-se os versos em questão: a voz narrativa, em seu costumeiro acesso digressivo no fim de Canto, encerra a narração sobre a primeira aventura de Juan com Júlia e passa a discorrer acerca de seus próprios planos para este épico, e então afirma, com ironia, que se fosse escrever em prosa, iria escrever crítica literária louvando amigos e vituperando inimigos, e essa obra se chamaria: “Longinus o’er a Bottle, / Or, Every Poet his own Aristotle”, ao pé da letra, “Longino sobre uma Garrafa, / Ou, Todo Poeta é seu próprio Aristóteles”. Porém a tradução presente nesta tese foi: “Chamar-se-ia “Longino, vinho e torresmo, / Ou cada poeta é Aristóteles a si mesmo”. A ideia presente nesses versos, elucide-se, é a exaltação do individualismo Romântico, em detrimento dos preceitos gerais e ultrapassados das escolas clássicas.

Possivelmente, o “bottle” do original foi inserido mais porque rima de modo engenhoso com “Aristotle”, do que pela graça da representação do antigo crítico literário, Longino, em uma versão bêbada (diga-se de passagem, a rima citada é famosa por vários motivos, tendo sido usada por diversos escritores incluindo John Hookham Frere, e aparece até mesmo no cinema). Em diversas passagens de *Don Juan* o autor toma a voz digressiva para expressar seu desagrado por conta da dependência, não do álcool ou do láudano, mas da rima, que sustenta não apenas o humor e a ironia, mas o aspecto formal da oitava-rima, reitera-se. Como se observa na estrofe LXXVII do Canto V, Byron insere um pronome relativo escocês, *whilk*, ao invés do relativo inglês, *which*, apenas para rimar com “silk” e “milk”, e ainda arremata o dístico final da oitava com a seguinte constatação: “A rima obrigou-me a isso; às vezes sim, as / realzas imperam menos que as rimas”.

Portanto, não é novidade ao original a inserção de uma palavra – mesmo de outra língua – apenas para rimar. Na tradução do caso de *whilk*, optou-se por deixar o

relativo em escocês, simulando uma necessidade desse termo para rimar, como o original faz francamente, e elaborar uma nota, como a que as edições originais também apresentam. A diferença é ser o escocês muito mais próximo do inglês, quase reconhecível, o que não acontece com o português, daí não possuir a naturalidade subjacente no original.

Apesar disso, nada se compara, nesta tradução, à inserção da palavra “torresmo”, sem correspondência naquele momento do original – foi um caso extremo de *padding rhyme*, a exceção que deve confirmar a regra – à parte a rima rica e o humor que se ganham, decerto, bem como a alusão àquela discussão presente em muitos momentos de *Don Juan*, que Byron também debatia com Shelley, acerca do vegetarianismo, o qual foi referido nesta tese quando se tratou dos tabus no capítulo 3, Shelley sendo um dos principais defensores dessa opção alimentar, a qual Byron preferiu igualmente durante grandes períodos de sua vida. Ademais, tendo contextualizado a inserção desse termo, compreende-se que houve, além de um acréscimo, uma explicitação de outras relações.

Entretanto, mais interessante ao presente estudo é a domesticação que a palavra “torresmo” acarreta nesse caso, sendo também, dado seu nível de estranhamento ao longo do texto, uma das exceções que confirma a regra da tradução estrangeirizante cuja tendência pode ser vista, em geral, no *Don Juan* em língua portuguesa nesta tese.

Ao correr de sua obra-prima, o anti-imperialismo e os ideais libertários de Byron ficam patentes em vários momentos, alguns deles expostos nos estudos anteriores. Após a narração do cerco à fortaleza de Ismail dos Cantos VII e VIII, por exemplo, o IX inicia com uma dezena de estrofes satirizando o grande herói da Inglaterra do período, Duque de Wellington, que derrotara Napoleão Bonaparte em Waterloo. Byron, um dos poucos ingleses a favor de Napoleão, critica não apenas a postura de Wellington, mas também a política externa da Inglaterra, representada pelo Príncipe Regente e o Secretário do Exterior, Visconde de Castlereagh, e ainda as nações que apoiaram a posição inglesa, entre elas o Brasil, para o qual viera há pouco a família real portuguesa, ou seja, a metrópole fora transferida às pressas à colônia para fugir de Napoleão.

A situação do Brasil colônia era de exploração pela metrópole portuguesa, primeiro com a cana de açúcar e depois com o ouro, enquanto os portugueses que para cá se transferiram escravizavam e assassinavam índios e negros, dando início ao que hoje se conhece por Brasil. Somente após a vinda da família real que o país recebeu alguma atenção, como bibliotecas e faculdades, fatos já expostos no capítulo 2 desta

tese, mas mesmo assim, a injustiça social daquela época, que se amplia no presente, com mais de cem milhões na linha da pobreza, alastrava a miséria da nação.

Dessa forma, a partir de uma postura anticolonialista, Byron critica, por meio da ironia, a fome a qual os governantes sujeitavam – e ainda sujeitam – seu povo. Nessa estrofe especificamente a ironia recai a respeito do fato de o “Rei do Brasil”, D. João VI, à época, ter presenteado o Duque de Wellington pela vitória sobre Napoleão com uma tigela (vazia) de prata – na qual Byron quer ver representada a fome dos brasileiros. Apesar disso, foi na suntuosa bandeja com todo o jogo de setenta e duas peças, conhecida como “Baixela da Vitória”, que se serviu o jantar anual em homenagem a Waterloo em Apsley House, em Londres, onde permanece até hoje.

Por conta do conteúdo libertário referindo-se especificamente a uma situação que em menos de cinco anos viraria pós-colonial, dado o grito da Independência, uma tradução anticolonialista e libertária, neste caso, seria aquela que traduzisse com maior proximidade e fidelidade possível – a hiperfidelidade à mulher do próximo como aquela praticada por Byron com a Guiccioli – essa crítica presente na estrofe, cuja prioridade se sobressai às demais características, como os aspectos formais.

Talvez por isso a tradução antropofágica de Augusto de Campos e a tradução estrangeirizante presente nesta tese tenham traduzido tão próximo ao original, transformando-a em uma prototípica estrofe camoniana. Veja-se a estrofe VI, Canto IX:

I've done. Now go and dine from off the plate
Presented by the Prince of the Brazils,
And send the sentinel before your gate
A slice or two from your luxurious meals:
He fought, but has not fed so well of late.
Some hunger, too, they say the people feels:—
There is no doubt that you deserve your ration,
But pray give back a little to the nation.

Na tradução de Augusto de Campos:

Falei. Agora vai comer da torta
Que veio em nome do Rei do Brasil,
E manda à sentinela de tua porta
Umas fatias do melhor pernil.
Este lutou, mas a fome ainda corta,
E fome – dizem – tem a plebe vil.
Mereces – com certeza – essa ração,
Mas deixa alguma coisa pra nação. (Campos, 2009, p. 65).

E na tradução presente nesta tese:

Falei. Agora vai comer a torta
No prato que deu o Rei do Brasil
E envia ao sentinela ante a sua porta
Lasca ou duas do seu luxuoso pernil.
Esse lutou, mas a fome ainda pior 'tá.
E fome o povo tem, dizer se ouviu.
Você, claro, merece sua ração,
Mas, por favor, dá um pouquinho à nação.

Além dessa tradução antropofágica estrangeirizante porque anticolonial, destaca-se a inserção bastante domesticadora por Augusto de Campos, cuja tradução influenciou parte considerável do processo da outra tradução, tal qual descrito no subcapítulo anterior, de um termo que não se encontra presente no original, servindo igualmente apenas para rima (*padding rhyme*): “torta”, que Byron não diz e que nas traduções ainda puxa as rimas dos versos seguintes, parece referir-se demasiadamente à expressão infantil da cultura de chegada quando uma criança dizia a outra em resposta a alguma pergunta: “não importa” e essa respondia: “então vai comer torta”, o que demonstra, ademais, como a rima é utilizada desde quando se é criança com funções satíricas e humorísticas – e como quase todo mundo já recorreu à poesia em determinada fase de sua vida.

Viu-se antes como uma tradução anticolonial se permite ser fiel ao idioma imperialista quando o autor é crítico ao imperialismo. Agora se vai ver como o próprio autor, de modo libertário, por assim dizer, “estrangeiriza” sua poesia, com a ironia de praxe, para romper com a obrigatoriedade de escrever em seu idioma tido por imperialista, e como a tradução desses termos, buscando estrangeirizar a língua de chegada, obviamente, e manter um senso crítico anticolonial, possui a alternativa da não tradução (seguida de nota, não obstante).

No Canto X, Juan encontra-se na Rússia, preferido da Czarina Catarina, até pegar um resfriado. Então os médicos passam-lhe uma receita como remédio, que aparece na forma de oitava-rima na estrofe XLI:

But here is one prescription out of many:
"Sodae sulphat. 3vj. 3fs. Mannae optim.
Aq. fervent. f. 3 ifs. 3ij. tinct. Sennae
Haustus" (And here the surgeon came and cupped him)

"℞ Pulv. Com. gr. iij. *Ipecacuanhæ*"
(With more beside if Juan had not stopped 'em).
"Bolus Potassae Sulphuret. sumendus,
Et haustus ter in die capiendus."

Em resumo, Byron escreve em inglês na Itália, falando em italiano, preparando-se para sua viagem final à Grécia, tendo estudado armênio meses antes, acerca de um espanhol, Don Juan, que, após um cerco na Turquia, vai condecorado para a Rússia e, pegando um resfriado, recebe dos médicos de lá uma receita em latim, ainda a língua culta de seu tempo, de uma planta com nome tupi típica do Brasil, a Ipecacuanha (*Psychotria ipecacuanha*), ainda hoje utilizada como base para fármacos eméticos e à época considerada como antídoto a qualquer veneno.

Por um lado, essa mistura de línguas na poesia rememora os dias de Babel, na Babilônia, quando a divindade cristã, para impedir a construção da afamada Torre que alcançaria os céus, confunde as línguas dos construtores, sendo esta a mitologia bíblica para o surgimento da variedade de línguas, bem como, por vias opostas, essa oitava relembra o milagre bíblico do Pentecostes, quando a entidade que responde pela denominação de Espírito Santo, geralmente representada por uma pomba, serviu como intérprete universal, ou seja, possibilitou com que ouvintes oriundos dos locais mais díspares como Egito, Roma, Judeia, Pérsia, compreendessem a mensagem em sua própria língua, fenômeno que ficou conhecido por alguns como “dom de línguas” ou “glossolalia religiosa”, consoante à “língua dos anjos” (Coríntios I, 13, 1); por outro lado, tais versos byronianos preludiam, com ironia, é válido ressaltar, o que atualmente se chama globalização – uma mescla de crenças, línguas e culturas geralmente favorecendo o mercado e a economia capitalista.

Sendo assim, no texto, o termo em tupi merece destaque nesta estrofe e Byron força a pronúncia dos outros para rimar com ele, pois apenas ao depará-lo no quinto verso a sonoridade das rimas entre o primeiro e o terceiro verso – “many” e “sennae” – parecem fazer mais sentido. Eis aí uma rima que dificilmente coincidiria com perfeição a sonoridade entre um vocábulo inglês, um latino e um tupi-guarani.

Veja-se a tradução constante na presente tese, que manteve o tupi e o latim como no original, traduzindo apenas as sucintas indicações em inglês:

Eis uma prescrição entre centenas:
“*Sodae-sulphat. ʒvj. ʒfs mannae optim.*
Aq. fervent. f. ʒ ifs. ʒij. tinct. sennae”

Haustus” (Aí o médico faz sangria, enfim).
“*Pulv. com. gr. iij. ipecacuanhæ*”
(E mais ainda se Juan dissesse ‘sim’).
“*Bolus potassae sulphuret. sumendus,*
Et haustus ter in die capiendus”.

A tradução estrangeirizante, neste caso, de um léxico tupi-guarani utilizado em uma obra anglófona para uma língua com raízes nessa mesma língua indígena, presente ainda em parte do léxico e toponímia, como o português brasileiro, acaba por manter o termo como está no original, ou seja, opta-se por uma tradução pela não tradução, que neste caso não produz o mesmo estranhamento em língua portuguesa como o termo causara em uma obra escrita em língua inglesa, produzindo até mesmo um efeito domesticador se observado sob determinada perspectiva, posto que a relação de estrangeirização que a tradução mantém com o original vê-se refletida na estrangeirização que o próprio original propõe dialogicamente com a cultura e a língua de chegada, praticamente anulando as tensões contrárias. Portanto, quando o original apoia e favorece uma cultura oprimida e colonizada historicamente, o que bem pouco ocorre, a tradução estrangeirizante acaba por valorizar sua própria cor local, e tende a se acomodar então no solo doméstico como em um beco sem saída. Ademais, as notas à tradução desta estrofe apontam para outros fatores e elucidam mais características.

Há pouco se mostrou, na estrofe acerca do prato com que D. João VI presenteou o Duque de Wellington, como Byron sabia da situação precária e de inanição do povo no Brasil, país com raízes coloniais, pior ainda, colônia de exploração portuguesa por ao menos três séculos. Doravante será visto o oposto, a maneira que Byron lida ironicamente com um opíparo banquete em um país imperialista, neste caso, a Inglaterra, cuja política externa o autor satirizou também, de modo bastante rude, na pessoa do Visconde de Castlereagh logo na Dedicatória, quando relembrou a dura opressão engendrada por este contra as rebeliões na Irlanda, à época colônia inglesa, situação a respeito da qual Maria Tymoczko abordou em seu estudo supracitado sobre tradução pós-colonial. Lembre-se, mais uma vez, que Shelley à época também criticava Castlereagh, por exemplo, em seu poema “The Mask of Anarchy”.

Don Juan, tendo aportado na Inglaterra em missão secreta diplomática russa, envolve-se com o círculo da alta sociedade londrina – nesse contexto, Byron aproveita para satirizar grande parte da tradição literária inglesa, desde os Romances de Cavalaria, da tábua redonda a *Tristão e Isolda*, passando pelos Contos de Chaucer e Pope (por

exemplo, *The Rape of Lock* (*O Rapto da Madeixa*)), até obras mais recentes, que faziam sucesso à época, como *Pride and Prejudice* (*Orgulho e Preconceito*), de Jane Austen, ou *Persuasion* (*Persuasão*), da mesma autora, romance que inspirou a elaboração da última e curiosa personagem feminina byroniana: Aurora Raby, por quem Juan mais se interessara quando foi passar a temporada de inverno na Abadia Norman (alusão a Newstead Abbey, abadia herdada pelo próprio Byron juntamente com o título de lorde), pouco antes de presenciar a aparição do fantasma do monge vestido de preto no último Canto completo composto pelo autor.

Então o narrador da sátira épica passa à descrição, desnecessário dizer irônica, dos pratos do banquete, com precisão idêntica à descrição de Homero (a quem Byron critica no trecho a seguir) das naus ancoradas em Troia e do escudo de Aquiles, ou de Camões ao descrever a história e geografia de Portugal nos primeiros Cantos de *Os Lusíadas*. A descrição começa em grande estilo na estrofe LXII do Canto XV:

Já grãs coisas serão na mesa postas,
Baixela rija por elmo, e garfo e faca por
Arma; desde Homero qual Musa hábil mostra
(Da obra dele os festins nem são o pior)
O *menu* de um só dia dos jantares e postas
Atuais, onde mais mistério ao redor
De sopas, molhos ou de um só ragu tem
Que bruxas, megeras, médicos mancomunem?

Como o vocábulo “*menu*” indica, uma das faces da ironia é Byron estar escrevendo na Itália, criticando os ingleses que em seus jantares e encontros sociais de alta classe parecem apenas falar francês. Vale lembrar as críticas comuns recebidas por Byron acerca de seu uso de latinismos nos poemas, então aqui ele retribui a sátira mostrando o excesso de termos franceses no *menu* dos ingleses. Não obstante, a maioria dos pratos possui um duplo sentido jocoso ou mesmo chulo em seu nome, alguns deles bastante óbvios, por exemplo, “*creme à la bonne femme*”, que remete à lubrificação feminina, “*dindon à la Périgieux*”, espécie de “mulher-fatal”, “*frango à la Condé* (...) com molhos *genevoises* e veado”, trocadilho clichê referindo-se aos homossexuais, “*fiambre glacê* westfaliano”, “*filé de perdiz sauté à trufa*”, “*petits puits d’amour*” etc. Enfim, ressalta-se outra vez que a maior parte dos sentidos dessas iguarias dúbias está detalhada em notas à tradução.

Observa-se, vale ressaltar, outro caso de polilinguismo poético como ferramenta irônica utilizada pelo autor para crítica ao imperialismo – econômico e político – representado aqui por meio da língua inglesa devorando a cultura francesa.

Assim, no original, a estrofe LXIII causa determinado estranhamento irônico ao leitor inglês do tempo de Byron por conta do excesso de termos franceses num poema, apesar de termos não desconhecidos da elite:

There was a goodly "*soupe à la bonne femme*"
Though God knows whence it came from; there was, too,
A turbot for relief of those who cram,
Relieved with "*dindon à la Périgieux*;"
There also was—the sinner that I am!
How shall I get this gourmand stanza through?—
"*Soupe à la Beauveau*," whose relief was dory,
Relieved itself by pork, for greater glory.

À tradução dessa estrofe optou-se por manter os termos em francês, isto é, pela não tradução:

Havia um bom creme *à la bonne femme*,
Sabe Deus de onde veio; havia também, é,
Rodovalho a aliviar os que se enchem, e
Ajudado com *dindon à la Périgieux*;
Também lá estava (Que pecador eis-me!
Concluo essa estrofe gulosa gourmet?)
Soupe à la Beauveau, com auxílio de dourado,
E a maior glória, carne de porco ao lado.

Destarte, preferindo-se a tradução pela não tradução (e uma nota explicativa, que a acompanha), traduz-se no corpo do texto, nos versos, o estranhamento causado pelo original. O leitor médio esfomeado brasileiro resultante de um processo pós-colonial, lendo a tradução, um dia, possivelmente sentirá estranhamento distinto daquele da elite inglesa que compreendia os pratos; entenderá ao menos se tratar de um universo à parte do seu, algo estrangeiro, algo para países desenvolvidos, espera-se.

Na estrofe LXXI, porém, na qual Byron trata da pesada culinária inglesa comparada à francesa, aparece uma ironia tradutória: a voz narrativa aborda um prato típico inglês denominado “bubble and squeak”, feito à base de bacon, repolho e batata, e dessa vez a opção tradutória de “bacon”, implícito no original, foi domesticadora: traduziu-se por “torresmo e repolho”. É a desforra do “torresmo” inserido apenas para

rimar no Canto I, como visto algumas páginas atrás; aqui se encerra esse ciclo, e a cultura que há em um pedaço de animal morto, para o desgosto de Shelley.

Byron, algumas estrofes adiante, escancarando a ironia, expõe diretamente também seu desgosto pelo luxo (embora em sua juventude usufrísse-lhe à custa de dívidas), mostrando enfim suas preferências gastronômicas e filosóficas:

E na azeitona, melhor se ao vinho se aliou,
Nessa lista de comida não me ative?
Não, mesmo um *plat* favorito meu, ou
Em Espanha e Luca ou Atenas, onde estive.
Isso e pão por sorte às vezes se jantou,
A grama a toalha de mesa ao ar livre
Em Sunião ou Hymettus, um Diógenes, de quem
Metade de minha filosofia vem.

A ironia desse trecho consiste, entretanto, que Diógenes não deixou nada escrito, e sabem-se apenas algumas práticas filosóficas suas por intermédio de historiadores como Diógenes Laércio. Estabelecendo uma relação irônica com o legado de Byron ao Brasil até que se começasse a tradução das obras satíricas da maturidade, como *Beppo* e *Don Juan*, faltando ainda tradução de qualquer verso, por exemplo, de *The Vision of Judgement*, o *byronismo* de igual forma desconsidera em grande medida as obras de Byron, partindo de algumas práticas “byronianas” adaptadas das traduções e adaptações que Byron recebeu na França e outras que lhe ampliaram o mito, como visto no capítulo 2 desta tese.

Finalmente, ressalta-se que uma das características fundamentais do produto tradutório descrito nos estudos subsequentes é a grande quantidade de notas, milhares, enquanto aparato de suporte à tradução, necessárias à elucidação dos mais diversos aspectos, alguns deles apontados no decorrer desse capítulo, e outros como questões enciclopédicas, históricas, mitológicas, detalhes do tempo do autor, até as notas do tradutor, determinadas opções tradutórias e observações deste âmbito. A importância das notas é relevada por Augusto de Campos, por exemplo, quando afirma, a respeito de sua tradução, como visto, que “O que ofereço à leitura não é uma edição crítica ou comentada, afazer útil e louvável, que não desprezo, mas que me poupo de cumprir, aos meus 78 anos. Que outros o façam” (Campos, 2009, p. 14).

Importa destacar aqui, não obstante, a função geral das notas na tradução, qual seja, a de elucidar os mais variados elementos do original, trazendo-o ao leitor. Sendo assim, apesar de toda a análise elaborada no que concerne à tradução estrangeirizante, posto ser ela a predileta de teóricos como Benjamin e Berman, e as tentativas de promovê-la neste projeto descritas há pouco com exemplos retirados da morfossintaxe e do léxico, as notas acabam por ser uma ferramenta extremamente domesticadora.

Entretanto, as notas são fundamentais a uma pesquisa acadêmica, principalmente na área de Estudos da Tradução e na linha de tradução comentada, porque abrem espaço próximo do texto original e da tradução para que o pesquisador possa expor seus comentários, ressaltar ao longo da obra características específicas que atestam seus pressupostos teóricos, sua metodologia, arquétipos e protótipos, sobre seu processo tradutório ou particularidades do produto. Ademais, não deixa de ser uma oportunidade para o tradutor se fazer visível e demonstrar esforços e êxitos de sua tarefa.

5.2.3. Função

A presente tese, cujo desenvolvimento da tradução integral, anotada e comentada de *Don Juan* de Byron pela primeira vez para a língua portuguesa é o objetivo principal, apresenta brevemente algumas das poucas expectativas que possui a respeito de sua função na cultura de chegada.

Primeiramente, espera-se desvincular de modo definitivo – isto é, fornecer uma pesquisa de confiança para que tal alternativa seja possível – a imagem limitadora de poeta de orgia de cemitério que Byron recebeu na cultura de chegada após quase dois séculos de difusão massiva do *byronismo*, qual demonstrado no capítulo 2. Assim, tendo à disposição, gratuitamente, a presente tese e tradução na biblioteca digital da USP, a pessoa interessada em Romantismo, *byronismo*, literatura e música gótica, poesia maldita e coisas do gênero, encontrará aqui informações confiáveis a este respeito, baseadas nas pesquisas mais recentes e relevantes sobre o tema, bem como ainda ampliará seus horizontes conhecendo a obra-prima da maturidade do autor, sua sátira épica, seu senso crítico e libertário, e mais sobre seu estilo de vida controverso, tão inerente à obra, que muitas vezes mesmo angaria mais leitoras e leitores que esta.

Destarte, de modo geral, outra função que a tradução exercerá na cultura de chegada é dirimir as mais diversas dúvidas não apenas no que diz respeito ao autor e ao seu mito, porém, conjuntamente, acerca das outras obras do autor e suas traduções, incluindo um estudo detalhado das fases de assimilação da poesia de Byron no Brasil, e ainda abarcar a integralidade de *Don Juan*, tornando-se um trabalho quase enciclopédico e de referência para o estudo do Romantismo brasileiro, da tradução da ironia e da tradução poética metrificada e rimada para a língua portuguesa, do mito de Don Juan, da sátira menipeia etc, sem contar o que tange a historiografia da tradução, a rememoração e reconhecimento do ofício do tradutor e a descrição de suas obras.

Ademais, a presente tese também espera influenciar novas pesquisas e gerar debates nesta área, quiçá novas descobertas que venham a cobrir as lacunas que esta possui, e ainda desenvolvimentos nos estudos tradutológicos, melhorias e inovação no arsenal poético brasileiro de rimas, sátiras e ironias, ampliando a prática da tradução literária ao demonstrar a importância dos tradutores na história da literatura, inspirando trabalhos artísticos e literários futuros etc.

Enfim, seria interessante, por exemplo, um estudo tradutológico que utilizasse os conceitos da sociologia de Pierre Bourdieu (1990; 2005), já sistematicamente adaptados

para o estudo de traduções há ao menos duas décadas, com os quais diversos trabalhos têm sido feitos na área, para investigar as forças, tensões e resistências por trás da elaboração de traduções, os interesses das instituições, as estruturas simbólicas, as ideologias e a manipulação, por que tais traduções são escolhidas em detrimento de outras em determinados períodos por quem e quais são os agentes e seus interesses envolvidos no processo tradutório e as estratégias – não apenas textuais – que os atores abriam mão para obter êxito apesar dos inúmeros percalços superados durante o desenvolvimento do projeto, muitos deles inerentes a (falta de) fomento e investimento plenamente subdesenvolvidos em se tratando de tradução literária no país, no caso, este sendo o espaço social dado no qual atuam os agentes, além do apoio da academia, requerendo então outra perspectiva de abordagem, com suas próprias relações de poder e controle, gerando um estudo fundamental, espera-se, mas demandando por sua vez ampla gama de atividades acessórias, incluindo aulas, seminários, relatórios, palestras, reuniões, comissões, eventos e subseqüentes atualizações do currículo que, à parte os graus de importância e distração, acabam por adiar a elaboração da tradução propriamente dita, para nada falar do silêncio da crítica literária e o descaso da mídia com a poesia em geral, bem como do grande capital cultural encarnado, objetivado e institucionalizado que uma tradução de tal porte suscita opondo-se ao escasso capital econômico que confere ao tradutor; dito de outro modo, em resumo, os fatores contextuais que cercam a tradução não devem ser ignorados, e mesmo a presente tese pode servir de objeto a um estudo que trate também de fatores deste tipo, tomando como método tal viés sociológico, como dito, observando conceitos como *habitus*, que produz práticas e estratégias individuais e coletivas conforme esquemas gerados pela história mais ou menos adaptados a demandas de certos campos, como *campo*, onde ocorrem historicamente as áreas de atividade com suas instituições, poder e controle específicos, bem como *norma* e outros, centrais para tal análise do que prefere chamar de jogo da vida humana.

5.2.3.1. Função 1: debate tradutório com Antonio Cicero

Há poucos parágrafos, no subcapítulo anterior, falou-se da expectativa dessa tese de dirimir possíveis dúvidas e ampliar as discussões acerca dos mais variados assuntos que *Don Juan* de Byron abarca. Doravante será visto de modo sucinto um exemplo prático da função dessa tradução – e, lógico, da tese que a explana – na cultura de chegada praticamente no momento em que a própria tese e tradução se encontram em desenvolvimento, agora às vias de conclusão.

Recém-eleito para a Academia Brasileira de Letras, em 2017, tomando posse em 2018, Antonio Cicero (1945), poeta, crítico literário, filósofo e compositor, autor com Lulu Santos da canção “O Último Romântico” (1984), irmão de Adriano Calcanhoto, para quem compôs também canções, possui uma página pessoal na internet, o blog denominado “Acontecimentos”, no qual publica pensamentos, crônicas, poemas próprios e de outros autores que aprecia, e ainda traduções, incluindo ao menos três das obras satíricas da maturidade de Byron.

Em 12 de dezembro de 2009, Cicero publicou¹¹⁴ a tradução que Augusto de Campos fez da estrofe XVII do Canto IX de *Don Juan*, e tal postagem rendeu diversos comentários, gerando uma discussão a respeito do empreendimento e êxito desse feito.

Segue o original:

'Que sais-je?' was the motto of Montaigne,
As also of the first academicians:
That all is dubious which man may attain,
Was one of their most favourite positions.
There 's no such thing as certainty, that 's plain
As any of Mortality's conditions;
So little do we know what we 're about in
This world, I doubt if doubt itself be doubting.

E a tradução de Campos:

Que sais-je?, esse mote de Montaigne
É uma verdade mais do que curial.
É duvidoso tudo o que se ganhe
Por mais que nos pareça natural,
Certeza não existe, tudo é vão e
Fugaz como é a condição mortal.

¹¹⁴ Disponível em: <https://antoniocicero.blogspot.com/2009/12/george-byron-estrofe-17-do-canto-ix-de.html>. Acesso em: 27/09/2019.

Tão pouco nós sabemos desta vida
Que a dúvida da dúvida duvida.

Os primeiros comentários foram apagados por quem escreveu, depois um Rafael sugeriu que a “conotação irônica do original se perde na tradução”, quando Cicero e um Adriano Nunes saem em defesa de Campos e afirmam, respectivamente, que “nada importante se tenha perdido”, destacando a “genialidade de Augusto ao transcriar as rimas!”. O debate está armado. Resta ver como tratam os aspectos da tradução, assim.

Rafael, em seguida, expondo seu ponto de vista em duas partes, inicia de pronto corroborando o elogio às rimas entre “Montaigne”, “ganhe” e “vão e”, de Campos, como “o ponto forte da versão traduzida do poema”. Porém sua questão é de veras com a “carga irônica que se perde na tradução”, como faz questão de repetir e justificar por quase cinquenta linhas: primeiro, que nos dois primeiros versos do original, Byron apenas constata uma situação, enquanto a tradução insere um juízo de valor; depois, nos versos seguintes, o original ironiza a certeza de que tudo era incerto para os céticos, ou seja, ironiza o ceticismo, enquanto a tradução, nas palavras de Rafael, os versos “são simples paráfrases poéticas do discurso cético, dando seguimento à postura de adesão” vista nos versos anteriores, “e não apontam ironicamente para o próprio caráter auto-contraditório”, como se encontra no blog; nos últimos versos do original, “a ironia em relação ao ceticismo se mantém e se intensifica”, enquanto na tradução “mantém-se a atitude de adesão ao ceticismo e de reiteração poética de suas posições filosóficas”, daí a perda de ironia na tradução.

A resposta do dono do blog, Antonio Cicero, não tarda, sai no mesmo 14 de dezembro de 2009, segunda-feira, nem doze horas após o comentário de Rafael, com cerca de trinta linhas: “em última análise”, Cicero não crê que essa posição “se justifique”, embora seja compreensivo em relação à postura nada irônica de Rafael; alega que nos versos 5 e 6 o autor filia-se ao ceticismo; já no último verso, “cai na dúvida pirrônica, que duvida de tudo, inclusive da própria dúvida”, e cita a estrofe seguinte, sobre Pirro, mostrando que Cicero conhece o contexto, e para ele a tradução de Augusto parece ainda “excelente”.

Na sequência, no fim de tarde ainda do dia 14, um personagem Anônimo entra na história, expondo também suas ideias: para ele, nos versos 5 e 6, Byron não filia-se, mas diz ironicamente que “não há certeza, é óbvio”, assemelhando-se ao que afirmara Rafael sobre a ironia de “ter certeza de que a certeza não existe” perdida na tradução;

após algumas divagações acerca de forma e conteúdo, Anônimo ressalta, concordando com Rafael, que no dístico final, “de fato, a tradução simplesmente encampa a posição filosófica que o original ironiza (qual seja a do ceticismo convicto)”, a tradução usa “uma afirmação categórica”, enquanto o original por meio de uma dúvida, fazendo com que ambas as estrofes findem por apontar “em direções opostas”, a tradução concordando com o ceticismo, o original duvidando até do ceticismo. Anônimo encerra afirmando que “dessa atitude de ironia (...) a tradução passa a anos luz de distância”.

De certo modo, está-se lidando com a formulação do discurso e especificamente com o grau da tradução da ironia, posto que concordar com o ceticismo e querer descrever de tudo é obviamente cair na contradição de se crer na desconfiança, ou seja, jogo de ideias e palavras, no original dito ironicamente, na tradução não.

Adriano Nunes escreve e depois remove seu comentário, então na virada do dia 14 para o dia 15, Antonio Cicero resume “de uma vez por todas”, em mais trinta linhas, o que pensa para Rafael: que a interpretação deste não é absurda, apenas não plausível, porém ao longo de sua explanação dá a impressão que estão dizendo a mesma coisa, e depois concorda com Adriano, cujas declarações foram apagadas por ele mesmo, portanto pode-se apenas depreender que ambos, Cicero e Adriano, creem que, a respeito do último verso, “se há ironia no original”, há também na tradução; ademais, Cicero crê que “Byron dificilmente seria irônico em relação a Montaigne”, embora em *Don Juan* o autor subverta os cânones, satirizando Shakespeare, por exemplo, em vários momentos, mas de fato Byron queria que sua obra-prima fosse “uma espécie de Tristan Shandy ou dos Ensaios de Montaigne poéticos, com uma estória para articulá-la”, como Cicero traduz o famoso trecho da carta de Byron; enfim, o dono do blog e imortal retoma mais alguns exemplos de afirmações de Byron para dizer que ele poderia dizer, “sem ironia”, “There’s no such thing as certainty, that’s plain”.

Durante a mesma madrugada do dia 15 de dezembro de 2009, duas horas após a resposta de Cicero, vem à luz a réplica de Rafael com mais cerca de trinta linhas: após as introduções de praxe, parte logo para a indagação: “como não enxergar ironia nessa afirmação final?”, em seguida, alega que a “admiração pessoal de Byron por Montaigne, por mais bem documentada que seja, não me parece nem um pouco relevante para a discussão em curso”; então passa a justificar que não importa a vida de Byron, posto esteja analisando dois textos apenas (e aqui Rafael se esquece justamente do “I” no último verso, uma representação característica do egocentrismo e individualismo típicos do Romantismo, que insere o autor de imediato na cena do poema), nem importa

“tampouco a posição do “pirronismo” quanto ao ceticismo”, uma vez que seja “bastante temerário afirmar que “o pirronismo” se pretendia isso ou aquilo”; então passa para o que “realmente importa aqui”: a tradução do último verso apenas ratifica um “ceticismo convicto, sem consciência de seu próprio caráter auto-contraditório”, enquanto no original “a dúvida da dúvida se expressa como uma dúvida de fato (...), que põe o ceticismo convicto em xeque”, portanto crê, desde o início, que há perda da ironia na tradução e encerra com “De fato, os conteúdos coincidem nos versos finais do original e da tradução, mas as formas divergem frontalmente, e isso é decisivo”.

Então, às 10:51, manhã do dia 15, Antonio Cicero apresentou sua tréplica derradeira em duas postagens totalizando quase uma centena de linhas (parte delas sendo cópias das asserções de Rafael): primeiro, que “nada garante” que a intenção de Byron não fosse simplesmente afirmar como verdadeiro um paradoxo, com a intenção de mostrar mais claramente ainda a onipresença da dúvida e sem nenhuma ideia de “estar incorrendo em autocontradição performativa”; depois, acerca de afirmar algo sem ironia, Cicero alega que Paul Veyne, tratando de Foucault, atribui a ele a frase “todas as ideias gerais são falsas”, o que é uma ideia geral (nesse ponto, a discussão chegou ao cerne da ironia, posto que dizer algo querendo se referir ao contrário, como visto nos capítulos anteriores, pode ser interpretado de duas formas – o que se disse e seu oposto), em outros termos, para Cicero, Byron praticou o que chama de “oclusão do polo negativo”; acerca do pirronismo, Cicero sustenta que desde o século XVI há obras que funcionaram como “manuais do pirronismo”, e cita exemplos; finalmente, “quando Byron diz que duvida da dúvida, está apenas exprimindo essa doutrina”, o pirronismo, sendo que “a dúvida da dúvida faz parte do ceticismo pirrônico”.

Segue a derradeira postagem de Rafael, às 13:09 do mesmo dia 15, com quase quarenta linhas: inicialmente, conformado, concede a razão a Antonio Cicero, às custas de que nada comprova que o famigerado verso original comporta ironia como daqui a duzentos anos poder-se-á ler o poema dos sapos de Bandeira (Schramm iria gostar da alusão, já que utiliza esse poema em sua tradução da Dedicatória de *Don Juan*), que satiriza os parnasianos utilizando-se da forma parnasiana, como um poema “pró-parnasiano”, daí “poder-se-ia argumentar com uma série de dados da biografia de Bandeira, do contexto histórico” etc; Rafael possui ao menos esperança, amarga esperança, de que “os leitores do futuro tenham bom-senso e sensibilidade o bastante” para distinguir a ironia; e sustenta que falta sensibilidade na afirmação de Cicero que Byron “está apenas exprimindo essa doutrina”, porque “a forma que esse conteúdo se

expressa ali não é doutrinária, e sim subversiva”, já que “não se exprime doutrina nenhuma ali (...) mas sim subverte-se a doutrina alheia”.

A discussão acabaria aqui, caso não fosse o próprio autor da presente tese expor sua opinião a respeito da questão, quase sete anos depois, em 17 de maio de 2016, em quase cem linhas, alegando, jocosa e conciliatoriamente, “que todos os comentários são pertinentes e todos dizem a verdade, rs”; crendo que “a tradução e o original apontam para direções opostas”, mas que ainda assim há “uma nuance de ironia na tradução”; porém a questão de Zapparoli é com as rimas, não enxerga “nada demais” nas rimas de Campos, e pronuncia Montaigne como /montein/ e não /montanhe/, por isso é necessário um esforço para rimar com “ganhe”; acerca do último verso, enfim, julga que significa algo, no original, como “que a dúvida pode crer em si”, ou seja, “até a dúvida tem uma certeza”, que é a ironia em relação ao ceticismo que Rafael cria perdida na tradução, nesta, por sua vez, afirma-se que “a dúvida da dúvida duvida”, isso é, “que a dúvida não tem certeza de sua própria existência”, “ambos os textos apontando para caminhos distintos”; conclui, entretanto, que “a verdade verdadeira não cabe a nós”.

Desse modo, como dito, uma expectativa da função da presente tese e tradução na cultura de chegada é o aprofundamento nas discussões, ampliação dos debates e fornecimento de uma nova perspectiva relacionada aos mais díspares elementos de *Don Juan* de Byron, e é partindo dessa premissa que a tradução da estrofe em questão pode ser encontrada na presente tese da seguinte forma, sem contarem-se as notas que trazem mais informações ainda:

Que sais-je? foi o mote de Montaigne,
Igual dos acadêmicos iniciais.
Duvidoso tudo que o homem tem,
É das posturas que gostava mais.
Não há certeza, isso é certo, bem
Como quaisquer condições dos mortais.
Pouco sabemos de nós por aqui,
Duvido que a dúvida não creia em si.

No último verso, que destoa um pouco da tradicional tradução com o jogo de palavras entre “dúvida” e “duvida”, o sentido buscou dar ideia da ironia perante o ceticismo, dizendo que a dúvida ao menos pode crer em si mesma, além da rima em “i”, distinta da de Campos, em “ida”.

5.2.3.2. Função 2: o caso da estrofe glosada por Glauco Mattoso

Expressou-se, há algumas páginas, a expectativa de uma função específica da presente tese e tradução na cultura de chegada, qual seja: que possam inspirar trabalhos artísticos e literários futuros. Veja-se, então, um exemplo prático de como tal efeito pode ser exercido, no caso, na literatura brasileira (porém a tradução logrará quiçá viajar continentes graças à internet e alcançar depois outras culturas lusófonas).

Glauco Mattoso (1951), pseudônimo de Pedro José Ferreira da Silva, é possivelmente o principal poeta maldito em atividade no país e sua carreira literária é extensa, com mais de cinquenta títulos publicados, a maior parte poesia, mas também traduções de sonetos, tratados de versificação, de tortura e um dicionário ortográfico para sistematizar a escrita clássica do português, que adota por posição estética e política. Sua obra (ao menos duas vezes finalista do Prêmio Oceanos, o principal de língua portuguesa) destaca-se pela escatologia, sadomasoquismo, podofilia, coprofagia, *furry* etc, porém um tema recorrente de seus poemas – metrificados, sendo ele também um dos mais extensos escritores de sonetos de todos os tempos, com quase cinco mil publicados – é a cegueira total, com o glaucoma que lhe acometeu em 1995, e que, ironicamente, forneceu-lhe também a inspiração para seu pseudônimo. Em um de seus livros mais recentes (2018), atuou como organizador da antologia intitulada *Nos Olhos dos Outros*, com versos dedicados a ele por pouco mais de cinquenta poetas incluindo Antônio Carlos Secchin, Célia Musilli, Chacal, Carlos Felipe Moisés, Cláudio Daniel, José Miguel Wisnik, Leila Míccolis, Moreira de Acopiara, Salgado Maranhão, Ulisses Tavares, Walter Franco e Lucas Zaparolli de Agostini.

O autor da presente tese, sabendo do interesse de Mattoso por poetas malditos como Byron, pela forma fixa como a oitava-rima, e pelo tema da cegueira, enviou-lhe a seguinte estrofe de *Don Juan*, Canto XII, LXXI, original e tradução, por e-mail:

It is. I will not swear that black is white,
But I suspect in fact that white is black,
And the whole matter rests upon eye-sight:
Ask a blind man, the best judge. You'll attack
Perhaps this new position – but I'm right;
Or if I'm wrong, I'll not be ta'en aback:
He hath no morn nor night, but all is dark
Within and what seest thou? A dubious spark!

Traduzida aqui nesta tese da seguinte forma:

E é. Eu suspeito sim que branco é preto,
Mas eu não jurarei que preto é branco.
E questão de ponto de vista é o resto.
Pergunte ao cego, o melhor juiz. Dá bronca o
Novo proposto talvez, mas tô certo.
Ou se errado, espantado eu não banco.
Sem manhã ou noite, tudo a ele é
Escuro; e o que vê tu? Dúbia centelha.

Poucos dias depois, o presente autor recebeu de Mattoso a mensagem de que ele havia publicado a seguinte glosa em sua página no facebook:

DESESBRANQUIÇANDO E DESENNEGRESCENDO (2018)

Na duvida si branco é preto ou preto
é branco, Byron banca um cego franco
e afirma o que affirmei tanto em sonnetto,
ou seja, que ser preto branco ou branco
ser preto é relativo: não commetto,
agora que não vejo nem estanco
as cores da total treva no ghetto
da lingua, tal equivoco e... me manco. (Mattoso, 2018).

Nesta glosa, Mattoso refere-se diretamente à pessoa de Byron através da tradução, dialogando concomitantemente com o original, os pensamentos expressos pelo autor a respeito da cegueira filtrados no poema através da voz digressiva, e com a tradução, retomando as rimas utilizadas nela e subvertendo a estrutura da oitava-rima.

No original, o qual a tradução buscou representar nos diversos aspectos estudados nos subcapítulos anteriores, a voz digressiva, geralmente inerente à própria *persona* byroniana, tece comentários sobre a cegueira, relativizando como a cor branca em nada distingue-se da preta para um cego, nem o claro ou escuro; então, utilizando-se um recurso da sátira antiga de interpelação direta ao leitor, a voz narrativa indaga a quem a lê se tem certeza mesmo do que viu ou se é apenas uma ilusão de verdade filtrada por sentidos imprecisos para uma mente inconstante e vulnerável, forjada pelo meio etc.

Na glosa de Mattoso, alude-se ao conteúdo da estrofe concordando com Byron, que “banca um cego franco” (repare-se a retomada do verbo “bancar” utilizado na tradução), sendo de fato uma questão relativa a diferenciação entre branco e preto. Em seguida, a partir do quinto verso, Mattoso refere-se metalinguisticamente ao fazer poético, alegando que não comete mais o erro de discernir demasiadamente agora que

não vê “as cores” no “guetto / da língua”, e faz justa referência entre as “trevas” da cegueira e as “trevas” do Romantismo, aludindo mesmo ao poema traduzido por Castro Alves. Finalmente, na rima do último verso, Mattoso, estando de acordo com a ideia de Byron acerca da cegueira, utiliza-se da expressão ambígua “me manco”, referindo-se, por um lado, à acepção de “se corrigir”, “atentar para não repetir o erro”, em se tratando da noção falsa da distinção entre cores e, por outro lado, alude à má formação da perna de Byron, que lhe proporcionou bastantes sofrimentos, fazendo-o “mancar”.

No que concerne à forma, a base da glosa para Mattoso foi a tradução, retomando as rimas toantes entre “preto”, “resto” e “certo”, para transformá-las em “preto”, “sonnetto”, “commetto” e “ghetto”; de igual modo, as rimas da tradução, envolvendo uma rima em mosaico, entre “branco”, “bronca o” e “banco”, desenvolveram-se na estrofe mattosiana para “franco”, “branco”, “estanco” e “manco”. Sendo assim, sua oitava possui a estrutura rímica ABABABAB, ironizando a estrutura da oitava-rima em ABABABCC. A chave de ouro do poema de Mattoso, como dito, jaz justamente na rima em “manco”, influenciada pela sonoridade das rimas da tradução, que possui as acepções aludidas acima.

Com isso, espera-se ter dado um exemplo satisfatório de uma das supracitadas expectativas da presente tese – cujo principal objetivo constitui-se na tradução integral anotada a seguir – a respeito de sua função na cultura de chegada, relembre-se, inspirar trabalhos artísticos e literários vindouros.

* * *

Assim, esse capítulo abordou as questões mais importantes referentes ao processo tradutório, ao seu produto, e a algumas funções específicas na cultura de chegada. Adendos acessórios a tais estudos apresentados neste capítulo podem ser obtidos na dissertação de mestrado do presente autor, bem como na entrevista concedida pelo mesmo e publicada na tese de doutorado de Soeli Zembruski que se encontra também, em partes, como anexo nas páginas derradeiras desta tese.

O próximo capítulo apresenta, destarte, pela primeira vez em língua portuguesa, a tradução integral anotada e em verso de *Don Juan* de Byron, cujo empreendimento necessitou da pesquisa minuciosamente empreendida exposta nos capítulos anteriores.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

LUCAS DE LACERDA ZAPAROLLI DE AGUSTINI

***Don Juan* de Lord Byron**

Tradução Integral

Comentários

e Notas

Volume 2

São Paulo

2020

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

LUCAS DE LACERDA ZAPAROLLI DE AGUSTINI

***Don Juan* de Lord Byron**

Tradução Integral

Comentários

e Notas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. John Milton

Volume 2

São Paulo

2020

Volume 2

6. Tradução integral anotada de <i>Don Juan</i> de Byron.....	505
Dedicatória.....	507
Canto I.....	519
Canto II.....	605
Canto III.....	681
Canto IV.....	731
Canto V.....	773
Canto VI.....	831
Canto VII.....	877
Canto VIII.....	909
Canto IX.....	961
Canto X.....	997
Canto XI.....	1035
Canto XII.....	1075
Canto XIII.....	1111
Canto XIV.....	1157
Canto XV.....	1201
Canto XVI.....	1245
Canto XVII.....	1299
7. Conclusões.....	1307
8. Referências bibliográficas.....	1313
9. Anexos.....	1321

6. Tradução integral anotada de *Don Juan* de Byron

Doravante, apresenta-se o *corpus* estudado anteriormente, acompanhado de sua primeira tradução integral, com diversas notas a respeito do original e da tradução.

Três edições principais em inglês foram utilizadas para a elaboração da tradução.

A primeira foi utilizada por estar disponível na internet há mais tempo, no Project Gutenberg, tendo sido editada por Ernest Hartley Coleridge (EC)¹, neto do famoso poeta (satirizado por Byron em *Don Juan*), e publicada em 1903, que significa estar desatualizada em alguns pontos, mas pela facilidade de acesso e formatação serviu como a versão do original apresentada nesta edição bilíngue.

Praticamente nada dos vocábulos, das rimas, da formatação etc, foi alterado ao longo do tempo, todavia. Apenas em dois pontos específicos sentiu-se mudança significativa nas atualizações das edições originais: pontuação e notas.

As outras duas edições começaram a ser usadas ao mesmo tempo e, na medida do possível, o que já havia sido feito foi revisado com os estudos que ambas trazem.

A edição impressa da Penguin Books (EP), editada por T. G. Steffan, E. Steffan e W. W. Pratt, de 1996 (um presente, vide a Introdução à dissertação deste autor), auxiliou no aspecto das notas, e principalmente no da pontuação, por normalizar alguns excessos de travessões de Byron (às vezes seis seguidos!), porque ele “nem sabia nem se preocupava com pontuação e pedia para outros “pontuarem” seu verso” (Byron, p. 12), que foi “simplificada (...) para manter o movimento coloquial e a fluidez” (p. 13).

Enfim, a edição publicada há pouco pelo especialista em estudos byronianos, Peter Cochran (PC)², amplia as anteriores, sendo a mais atualizada no aspecto das notas e bastante utilizada aqui em tal quesito. A respeito da pontuação, Cochran, na Introdução³, explica seu procedimento, dando relevo à estranheza do manuscrito. Esta tradução utiliza (EP) e (PC) no que tange à pontuação, denotando a estranheza de alguns travessões e algumas maiúsculas de modo que não interfira na fluidez e coloquialismo.

Casos específicos, além disso, são sempre apresentados em nota de rodapé.

Ademais, ampliou-se a margem direita para caber o original ao lado da tradução nesta edição bilíngue, mantendo-se assim o tamanho 11 de ambos os textos.

¹ Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/18762/18762-h/18762-h.htm>. Acesso em: 31/10/2019.

² Disponível em: <https://petercochran.wordpress.com/byron-2/byrons-works/ottava-rima-poems/>. Acesso em: 31/10/2019.

³ Disponível em: https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/editors_introduction.pdf. Acesso em: 31/10/2019.

DON JUAN

*Difficile est proprie communia dicere*¹

Horácio, *Arte Poética*, v. 128

FRAGMENT

ON THE BACK OF THE MS. OF CANTO I.

I WOULD to Heaven that I were so much clay,
As I am blood, bone, marrow, passion, feeling—
Because at least the past were passed away,
And for the future—(but I write this reeling,
Having got drunk exceedingly to-day,
So that I seem to stand upon the ceiling)
I say—the future is a serious matter—
And so—for God's sake—hock and soda-water!

FRAGMENTO²

NO VERSO DO MS. DO CANTO I

QUEM DERA eu fosse apenas tanta lama,
Como sou osso, medula, amor, paixão –
Porque o passado foi passado e é fama
Pro futuro – (porém, ao tropicão
Escrevo, estando ao teto minha cama,
Hoje sendo um ingente beberrão)³
Eu digo – o futuro é uma história toda –
Daí – pelo amor de Deus – vinho e água de soda!

¹ Byron, conhecedor e tradutor da *Epístola aos Pisões*, de Horácio, recolhe dali a epígrafe de sua obra-prima. Em uma tradução livre, lê-se que “é difícil afirmar quais são mesmo as coisas da tradição”; Horácio, naqueles tempos milenares, já observava, portanto, como é árdua a tarefa de se separar especificamente os assuntos que a tradição engloba, bem como de ser original em temas abordados anteriormente, e Byron aproveita-se disso, primeiro, para afirmar-se na tradição, como conhecedor da principal arte de se fazer épica e, segundo, ciente de que o gênero que trabalhará, a sátira menipeia (gênero estudado no capítulo 3 da tese), possui também uma longa genealogia, que remontaria a Luciano e antes, com o filósofo cínico Menipo. B. ao longo de seus escritos traduziu ao menos três vezes esse verso, de formas distintas. Ademais, o tratamento das coisas mundanas em seu poema e a necessidade de adaptar velhas formas, como o épico, para os novos tempos, como elucida Cochran, são outras possíveis interpretações dos versos horacianos por B. Um estudo detalhado a este respeito encontra-se no capítulo 3 (3.3.4.) da tese do presente tradutor.

² Esta descontraída oitava, decerto elaborada num momento de ebriedade de Byron, aparece no começo apenas na edição de Coleridge. Augusto de Campos foi o único a traduzi-la; seu dístico final e a menção ao capeta, que não aparece no original, mas que ronda os passos de Juan, são dignos de nota:

O futuro não é questão de moda –

Então – Que diabo! – um viva ao vinho e à soda! (Campos, 2009, p. 31).

³ Esta disposição dos versos, em que o 2º, o 4º e o 6º estão ligeiramente à frente dos outros, é como aparece em todas as versões originais do poema; no entanto, das tantas traduções em verso publicadas até agora no Brasil, apenas a de Augusto de Campos – e a dissertação do presente tradutor, a qual esta tese complementa – mantiveram essa formatação original, como aqui também vai.

DEDICATION.

I.

BOB SOUTHEY! You're a poet—Poet-laureate,
And representative of all the race;
Although 't is true that you turned out a Tory at
Last,—yours has lately been a common case;
And now, my Epic Renegade! what are ye at?
With all the Lakers, in and out of place?
A nest of tuneful persons, to my eye
Like "four and twenty Blackbirds in a pye;

DEDICATÓRIA.⁴

I.

BOB SOUTHEY⁵! Poeta és tu, o laureado,
E dessa classe o tal representante⁶.
Conquanto um Tory⁷ tu tenhas virado,
Agir assim é hoje mui constante.
E o que é de vós, meu Épico Abjurado,
Com os “lacustres”, já tudo dissonante?
Enxergo gente afinada nos ninhos
Qual “na torta⁸ os quatro e vinte passarinhos^{9, 10}

⁴ As primeiras edições de *Don Juan* Byron publicou anonimamente por “não querer atacar o cão no escuro. Tais coisas são para salafrários e renegados como ele”; B. proibiu que essa dedicatória fosse publicada. Sua primeira publicação data de 1832. O Canto I começaria a ser escrito em julho de 1818, e as primeiras oitavas da dedicatória também datam desse mês, daí algumas edições (EP) julgarem esses os primeiros versos escritos do épico, o que há controvérsias. Neste trecho, Byron é severamente conciso, repleto de alusões, buscando o humor e a sátira sem freio; dado o hermetismo presente logo de início, Byron exige considerável dificuldade de traduzir nestes versos. Outra tradução publicada da “Dedicatória” é devida a Roberto Schramm, publicada em sua tese (2016), e foi analisada na citada tese de Soeli Zembruski (2013).

⁵ Robert Southey (1774 – 1843) foi um poeta romântico inglês oriundo de *Lake District*, região dos lagos. Com Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge forma o grupo dos *Lake Poets*. Tornou-se *Poet Laureate*, isto é, uma espécie de poeta contratado pelo rei, para quem tinha de fazer diversos poemas a jantares e celebrações oficiais, de 1813 até sua morte, quando foi sucedido por Wordsworth. Na sua juventude, residindo em *Lake*, possuía ideais libertários e acabou tornando-se *Poet Laureate*, o que, para Byron, é “vender-se como pássaro ao rei”, esta é a crítica principal que Byron verte sobre seu desafeto e indiretamente a respeito da própria venalidade que a força do capital apresentava à época (um estudo detalhado acerca do uso do mito de Don Juan como sátira ao capitalismo encontra-se no capítulo 3 desta tese). Um motivo principal do desgosto de B. em relação a Southey deveu-se a este espalhar boatos sobre B., Shelley, Mary e Claire na Villa Diodati (PC); Shelley escreveu uma carta a Southey tirando satisfações, B. chegou a pensar em duelo. Hobhouse, ademais, critica B. por tudo isso se tratar de *Domestica facta*, ou seja, intrigas pessoais – mais uma prova de como a obra de B. é extremamente relacionada a sua vida.

⁶ Cochran acha importante ressaltar que Byron nem está sendo hiperbólico nem fazendo graça: só está falando sério.

⁷ *Tory*, partido conservador inglês, opunha-se ao liberalista *Whig*.

⁸ No original *pye*, este é um trocadilho de Byron, que vai falar da cantiga sobre a “torta”, *pie*, e insere ali também o nome do antigo *Poet Laureate*, Henry James Pye, (1745 – 1813). Trocadilho praticamente intraduzível no presente caso.

⁹ Aqui, Byron ironicamente emula em seu épico uma famosa cantiga de ninar da Inglaterra dos tempos de Shakespeare. Seus primeiros versos são: *Sing a song of sixpence / A pocket full of rye / Four and twenty blackbirds / Baked in a pie. // When the pie was opened / The birds began to sing; / Wasn't that a dainty dish, / To set before the King. (...)*. Que em uma mais livre tradução ficaria: “Cante uma canção barata, / Um bolso vazando alpiste / Quatro e vinte passarinhos / Chapados na torta existem. // Quando a massa foi aberta, / Os sabiás voaram a cantar. / Não era a iguaria certa / Pra servir pro Rei jantar.”

¹⁰ Apenas Roberto Schramm traduziu essa oitava, vejam-se seus últimos versos:

e aos sapos que poetam no distrito
dos lagos, porque aos brados façam céticas
críticas ao estado das artes poética. (sic) (Schramm, 2016, p. 106).

II.

"Which pye being opened they began to sing,"
 (This old song and new simile holds good),
 "A dainty dish to set before the King,"
 Or Regent, who admires such kind of food;—
 And Coleridge, too, has lately taken wing,
 But like a hawk encumbered with his hood,—
 Explaining Metaphysics to the nation—
 I wish he would explain his Explanation.

III.

You, Bob! are rather insolent, you know,
 At being disappointed in your wish
 To supersede all warblers here below,
 And be the only Blackbird in the dish;
 And then you overstrain yourself, or so,
 And tumble downward like the flying fish
 Gasping on deck, because you soar too high, Bob,
 And fall, for lack of moisture, quite a-dry, Bob!

II.

"Na torta aberta, os melros a cantar,"
 (À antiga cantiga um bom comparo),
 "A iguaria a servir pro Rei jantar,"
 Ou Regente¹¹, que exalta este preparo.
 E Coleridge¹² asinhas veio tomar,
 Mas pra falcão vendado nada é claro,
 E explana metafísica à nação.
 Queria vê-lo explicar sua explicação¹³.

III.

Tu, Bob, sabes quanto és insolente,
 Malgrado na vida o que querias,
 As aves superar sendo estridente,
 Reinar único melro em iguarias.
 E então te frustras do ânimo excedente,
 Como um peixe¹⁴ que após as pescarias
 Arfa no convés, pois voas alto, Bob,
 E sem humor caís, que secura, Bob¹⁵!

¹¹ O Príncipe de Gales (Jorge IV) assumiu a Regência durante a incapacitação – por motivo de insanidade – de seu pai, Jorge III, de 1811 a 1820; neste período Southey foi nomeado *Poet Laureate*.

¹² Samuel Taylor Coleridge (1772 – 1834), romântico *Lake Poet*, radical na juventude, passou a escrever num jornal conservador. Seu poema *A balada do velho marinheiro* é bastante famoso. Byron critica a filosofia e a poesia de Coleridge, baseadas no idealismo alemão. Para o *Lord*, a vida estava longe do alcance dos "cálculos". Entretanto, B. recebeu Coleridge quando morava em Londres, ouviu-lhe recitar poemas e deu-lhe dinheiro, e ainda, na Villa Diodati, Shelley e B. liam poemas de Coleridge, sentindo-se então inspirados para escreverem suas histórias de terror, das quais o *Vampiro* de Polidori e o *Frankenstein* de Mary Shelley tornaram-se as obras mais célebres realizadas em tal ocasião.

¹³ Esta referência é sobre a "explicação" do idealismo filosófico alemão em *Biographia Literaria*.

¹⁴ O original *flying fish* remete a *Madoc in Wales* de Southey (PC).

¹⁵ *Dry bob* era uma gíria do tempo para "coito interrompido". Hobhouse, o bulldog de Byron, ficou chocado com estes versos (PC). Há uma diferença entre as edições: na *Penguin* aparece "quite a dry Bob." e na edição de E. H. Coleridge se vê "quite a-dry, Bob!". Repare-se que nessa oitava a rima é engenhosa e deveras circunstanciosa à questão tradutória, pois é "Bob" com "bob", ao menos. Os versos da tradução de Schramm são bastante provocativos e também engenhosos:

mensagem? Tudo cor-de-rosa e, Ôpa!
 A casa cai! O Sapo vira sôpa! (sic) (2016, p. 106).

IV.

And Wordsworth, in a rather long "Excursion,"
 (I think the quarto holds five hundred pages),
 Has given a sample from the vasty version
 Of his new system to perplex the sages;
 'T is poetry—at least by his assertion,
 And may appear so when the dog-star rages—
 And he who understands it would be able
 To add a story to the Tower of Babel.

V.

You—Gentlemen! by dint of long seclusion
 From better company, have kept your own
 At Keswick, and, through still continued fusion
 Of one another's minds, at last have grown
 To deem as a most logical conclusion,
 That Poesy has wreaths for you alone:
 There is a narrowness in such a notion,
 Which makes me wish you'd change your lakes for Ocean.

IV.

E Wordsworth¹⁶, na longuíssima *Excursão*¹⁷
 (No quarto que mantém a resma eu penso),
 Mostra a prévia da vasta inovação
 Na arte¹⁸ de confundir nosso bom senso.
 É poesia, esta é sua afirmação,
 Mas pela confusão está propenso
 (Poesia é só se uivar Sírío no céu¹⁹)
 A ser poeta da Torre – de Babel.

V.

Senhores, pela longa reclusão
 De boa companhia, só a vossa mantendo
 Em Keswick, e a fazer a associação
 Recíproca e contínua, assim tendendo
 A julgar que a mais óbvia conclusão
 É que só vós Poesia segue escolhendo.
 Não notais mesquinhez em tanto engano,
 Somente lagos vedes, não o Oceano.²⁰

¹⁶ Não tardaria a aparecer o terceiro famoso *Lake Poet*, William Wordsworth (1770 – 1850), um dos maiores poetas do período. Tornou-se *Poet Laureate* após Southey, com a condição de que não fosse obrigado a fazer poemas oficiais ao rei. É autor do famoso *Lyrical Ballads*, juntamente com Coleridge.

¹⁷ *The Excursion*, longuíssimo poema de Wordsworth publicado em 1814, espécie de épico íntimo do autor.

¹⁸ Em *The Excursion* expressamente há que não é intenção do autor anunciar formalmente seu sistema.

¹⁹ Em outras palavras, “nem que a vaca tussa”. A metáfora original alude à obra de Pope, *Epistle to Dr Arbuthnot*, 3.

²⁰ Ao que concerne a estes versos, a “recreação” de Schramm desperta o riso, que é, de todo modo, o seu objetivo:

Os sapos se excederam no convívio,
 e privaram-se de boas companhias;
 pensaram, entre si, que era possível
 fundir as cucas, porque tão vazias.
 O resultado até que previsível:
 se acham os maiores da poesia.
 Pô! Pera lá! Lagoa não é Oceano
 por que se fôr, entramos pelo cano. (2016, p. 107).

VI.

I would not imitate the petty thought,
 Nor coin my self-love to so base a vice,
 For all the glory your conversion brought,
 Since gold alone should not have been its price.
 You have your salary; was 't for that you wrought?
 And Wordsworth has his place in the Excise.
 You're shabby fellows—true—but poets still,
 And duly seated on the Immortal Hill.

VII.

Your bays may hide the baldness of your brows—
 Perhaps some virtuous blushes;—let them go—
 To you I envy neither fruit nor boughs—
 And for the fame you would engross below,
 The field is universal, and allows
 Scope to all such as feel the inherent glow:
 Scott, Rogers, Campbell, Moore, and Crabbe, will try
 'Gainst you the question with posterity.

VI.

Não imito esta ideia ordinária,
 Nem por esmola meu amor-próprio prosterno,
 Esta vira-casaca trouxe vária
 Glória, e inda o ouro que a nada é superno.
 Trabalhaste pra esta quantia diária?
 E o Wordsworth com seu cargo no governo²¹.
 São pobres companheiros – é a real,
 Poetas com posto no monte imortal.^{22 23}

VII.

Escondam, os teus louros, tua careca,
 Junto ocultem vergonha da tua face.
 Não invejo nem fruto ou folha seca,
 E a respeito da fama que aqui faz-se
 O campo é universal e quem o obceca
 Teve chão se de brilho igual brilhasse.
 Scott, Rogers, Campbell, Moore e Crabbe²⁴ darão
 Na eternidade contraposição.²⁵

²¹ *Excise*, no original, uns dos impostos devidos ao governo; Byron escarnece Wordsworth ter aparentemente recebido essa posição do *Lord Lonsdale*. De todo modo, o próprio Byron enviara algum dinheiro para Coleridge nesse período.

²² Novamente, a oitava traduzida por Roberto Schramm é bastante satírica:

Agora, eu não entro nessa boca,
 porque ainda me sobrou meu amor próprio;
 não me vendo por moeda assim tão pouca
 e salário até me alegra, mas não topo!
 se bem que Willy Wordsworth a maloca,
 reformou só para hospedar colóquios
 de Bardos laureados por um Asno
 caídos de paraquedas no Parnaso. (2016, p. 107).

²³ Buscou-se, na tradução, uma rima final terminada também em uma consoante líquida.

²⁴ Esse é, nesta ordem, o gradual do Parnaso de Byron. Todos esses nomes mencionados são de poetas mais ou menos contemporâneos a ele. Moore era bem próximo de Byron.

²⁵ Nesta oitava, as rimas da tradução puderam ser um pouco mais engenhosas; a complicação da tradução destas oitavas, devido ao conteúdo conciso e simbólico, impede de certo modo uma maior ousadia no aspecto das rimas, com o risco de ter que fugir demais do assunto. Adiante, crê-se que o aspecto das rimas tornar-se-á mais interessante e digno de maiores comentários, como será visto.

VIII.

For me, who, wandering with pedestrian Muses,
 Contend not with you on the wingéd steed,
 I wish your fate may yield ye, when she chooses,
 The fame you envy, and the skill you need;
 And, recollect, a poet nothing loses
 In giving to his brethren their full meed
 Of merit—and complaint of present days
 Is not the certain path to future praise.

IX.

He that reserves his laurels for posterity
 (Who does not often claim the bright reversion)
 Has generally no great crop to spare it, he
 Being only injured by his own assertion;
 And although here and there some glorious rarity
 Arise like Titan from the sea's immersion,
 The major part of such appellants go
 To—God knows where—for no one else can know.

VIII.

Pois eu, quem com pedestre Musa ambula,
 Não te afronto sobre um cavalo alado,
 Desejo que sacie da fama a gula,
 Da aspirada destreza, a ti o teu fado.
 E lembra que um poeta nada anula
 Dividindo aos confrades, de bom grado,
 Galardão, e queixar-te do hoje não
 É a melhor senda pra um porvir loução.^{26 27}

IX.

Quem estoca seus louros pro futuro
 (E não cuida se ainda brilharão²⁸)
 Sabe que a safra é parca e o grão impuro,
 Sendo lesado só por sua asserção.
 Raro um loureiro dá em porto inseguro,
 Qual no mar um Titã vem da imersão,
 E a mor parte que roga quiçá acabe
 Indo para lá de onde só Deus sabe.²⁹

²⁶ Nota-se que o léxico utilizado por Byron, conquanto muitas vezes misture palavras mais rebuscadas com palavras comezinhas, traz muitas vezes o tom de grandiloquência do poeta nestas estrofes da Dedicatória.

²⁷ Schramm fez o dístico:

com o mundo, os pares e parares de
 reclamar da vida e irritar a posteridade. (2016, p. 108).

²⁸ No original, *bright reversion* é expressão de Pope, *Elegy to the Memory of an Unfortunate Lady*, II, 9-10.

²⁹ A tradução desta estrofe feita por Roberto Schramm, e apresentada em sua tese, é curiosa:

Imaginar-se absolvido pela história?
 Vá lá, mas – sem querer ser demagogo,
 quem não se quer coberto de ouro e glória?
 Só que – herdeiro do titã ladrão do fogo –
 poeta é só quem sabe e faz na hora
 a história acontecer e vira o jogo.
 Ninguém liga para quem se esconde
 com papéis numa gaveta, sabe deus aonde. (2016, p. 108).

X.

If, fallen in evil days on evil tongues,
 Milton appealed to the Avenger, Time,
 If Time, the Avenger, execrates his wrongs,
 And makes the word "Miltonic" mean "*Sublime*,"
He deigned not to belie his soul in songs,
 Nor turn his very talent to a crime;
He did not loathe the Sire to laud the Son,
 But closed the tyrant-hater he begun.

X.

Se caído em infortúnio e mal-falado³⁰,
 Milton³¹ rogasse ao Tempo, o Vingador,
 Se o Tempo, odiando os erros, transmutado
 Houvesse "Miltônico"³² em "Resplendor",
 Só o canto de sua própria alma foi soado,
 Não foi do alto talento vendedor.
 Nem pra louvar o filho o pai execrou³³,
 Odiando tiranos iniciou e findou.³⁴

³⁰ Esta é uma referência direta aos versos 25 e 26 do Canto VII de *Paraíso Perdido*, do poeta inglês John Milton:

(...) though fall'n on evil days,
 On evil days though fall'n, and evil tongues.

³¹ John Milton (1608 – 1674) é um dos mais importantes poetas ingleses. Nestes versos, Byron homenageia-lhe pelo fato de que, após diversos dissabores durante a vida, não alterara seu modo de ver as coisas, suas crenças e valores, ao contrário de Southey e companhia. Como Puritano odiou Charles I, e após a Restauração também não louvou Charles II.

³² No original, *Miltonic*, termo que equivale a dizer, quando se quer referir a algo grandioso no português, algo como "isto é 'dantesco'". Deste modo, "miltônico" busca ser sinônimo de "sublime".

³³ Charles I e Charles II.

³⁴ Novamente, veja-se a ironia da tradução de Roberto Schramm:

Lembrei-me de John Milton; que as más línguas
 e os maus dias negaram prêmios, louros;
 que, "cego em gaza", humilhado, a minguia
 jamais negou-se a ser poeta e a dar no couro;
 sublime ao evitar o crime singular
 de ser poeta e puto, olhar o ouro –
 uns puxam o saco da monarquia,
 Milton tiranizava a tirania. (2016, p. 108).

XI.

Think'st thou, could he—the blind Old Man—arise
 Like Samuel from the grave, to freeze once more
 The blood of monarchs with his prophecies,
 Or be alive again—again all hoar
 With time and trials, and those helpless eyes,
 And heartless daughters—worn—and pale—and poor;
 Would *he* adore a sultan? *he* obey
 The intellectual eunuch Castlereagh?

XI.

Crês que podendo erguer-se o cego idoso³⁵,
 Como Samuel³⁶ da tumba e o sangue nobre
 Regelar com presságio desastroso,
 Ou de novo viver – de novo sobre
 Tudo grisalho, arguido, olhar penoso,
 Sua filhas cruéis – pálido e exausto e pobre³⁷;
 Veneraria um sultão, um outro rei?
 Prostrar-se-ia ao eunuco mental Castlereagh^{38?39}

³⁵ *The blind Old Man*, no original, refere-se ao poeta John Milton.

³⁶ Byron remete à passagem do Livro I de Samuel, capítulo 28, versículos 4-25, no qual se narra a história de Saul que, tendo fracassado na consulta aos profetas e não recebendo resposta de Deus, dirige-se à Bruxa de Endor quem, com seu talismã, invoca o espírito de Samuel (cometendo destarte o proibido ato da necromancia) e, esperando resposta sobre o motivo da revolta erguida pelos Filisteus, recebe o presságio de Samuel que lhe narra em seguida sua queda como rei (o que fez gelar o sangue do monarca). O símile usado por Byron é engenhoso, ambos os escritores fizeram gelar inclusive o sangue dos reis. Da tradução de Schramm a referência foi amputada:

Ah Milton, hoje vivo na Inglaterra...
 (por segundos superada a sepultura)
 restaria um monarca sobre a terra
 que não temesse do ceguinho a sacra fúria? (2016, p. 108).

³⁷ “Pálido, mas não cadavérico.” – As duas filhas mais velhas de Milton são acusadas de terem roubado seus livros, além de ter fraudado e atrapalhado na economia da casa dele etc, etc. Seus sentimentos por tal ultraje, como pai e como erudito, devem ter sido singularmente doloroso. Hayley compara-o ao Rei Lear” (a nota é de Byron). No que diz respeito a este trecho, a tradução de Schramm é:

Apesar de tudo, a vista (nigérrima),
 E as duas filhas (da puta); procura- (idem).

³⁸ Robert Stewart, Visconde de Castlereagh (1769 – 1822), foi secretário do exterior da Inglaterra pelo partido *Tory*, de 1812 a 1822, e responsável pela severa reação contra a rebelião irlandesa, na qual torturou os rebeldes em interrogatório, e Byron detestou sua política repressiva. De todo modo, atualmente ele é visto como um bom político, que se matou com depressão, devido ao cansaço do trabalho (e para fugir de um escândalo envolvendo um homem que se prostituía vestido de mulher (PC)), enfiando um antigo abridor de cartas na jugular. Diz-se de passagem que ele também trabalhou duramente para abolir o mercado escravocrata no Congresso de Viena.

³⁹ A respeito da rima deste dístico, um tanto forçada, Byron queria ter deixado outros versos, que são: “Would *he* subside into a hackney Laureate – / A scribbling, self-sold, soul-hired, scorned Iscariot?”. E Byron fala que se *Laureate* não for uma boa rima para *Iscariot*, então se deve dizer como Ben Jonson que, recebendo de Sylvester a rima “I, John Sylvester, / Lay with your sister.” (Eu, John Sylvester, / Dormi com tua irmã), respondeu com a rima “I, Ben Jonson, / Lay with your wife.” (Eu, Ben Jonson, / Dormi com tua esposa.), ao que Sylvester retruca com “mas isto não é uma rima”, e recebe de resposta de Jonson que “não, mas é a verdade”. A partir deste diálogo escabroso entre os clássicos poetas, Byron poderá ousar bastante no seu repertório de construção de rimas, e as rimas que serão feitas graças a esta liberdade encantarão grande gama de poetas.

XII.

Cold-blooded, smooth-faced, placid miscreant!
 Dabbling its sleek young hands in Erin's gore,
 And thus for wider carnage taught to pant,
 Transferred to gorge upon a sister shore,
 The vulgarest tool that Tyranny could want,
 With just enough of talent, and no more,
 To lengthen fetters by another fixed,
 And offer poison long already mixed.

XIII.

An orator of such set trash of phrase
 Ineffably—legitimately vile,
 That even its grossest flatterers dare not praise,
 Nor foes—all nations—condescend to smile,—
 Nor even a sprightly blunder's spark can blaze
 From that Ixion grindstone's ceaseless toil,
 That turns and turns to give the world a notion
 Of endless torments and perpetual motion.

XII.

Cara de pau, canalha, sangue-frio!
 Banhando em sangue de Erin⁴⁰ lisa mão,
 A arfar com grã carnagem instruiu,
 E a garganta agarrou de um porto-irmão,⁴¹
 O mais rude instrumento em poderio
 Tirano e com o bastante de aptidão
 Só pras peias crescer do agrilhado,
 E oferecer veneno misturado.

XIII.

Um orador⁴² de tão péssimas frases
 Não se pode exprimir, vil francamente,
 Nem seus bajuladores são capazes
 De elogiar-lhe ou sorrir condescendentes.
 Nem fagulhas de asneiras saem vivazes
 Da lida árdua de Ixão⁴³ na pedra ardente,
 Que roda e roda e dá ao mundo a noção
 De infinda dor, perpétua agitação.

⁴⁰ *Erin* é genitivo de *Eriu* e significa Irlanda. Como dito, Castlereagh reprimiu violentamente a rebelião que se deu naquele país quando secretário do exterior da Inglaterra.

⁴¹ Repare-se que a repetição das consoantes guturais e dentais, que marcam o ritmo de esfacelamento carnicero da oitava, foi mantida também na tradução, como a estrutura estrófica, o conteúdo, e a escolha lexical, por vezes erudita, por vezes corriqueira.

⁴² A respeito de Castlereagh como orador, Byron escreve a seu grande companheiro de toda a vida, Hobhouse: “Quão estranho que vocês sejam governados por um homem que nem pensa nem fala inglês”.

⁴³ Ixão, rei da Tessália, na mitologia grega. Convidado a jantar com os deuses, tentou seduzir a esposa de Zeus, Hera. Zeus pôs-lhe à prova fazendo uma Hera de nuvens e deixando Ixão seduzi-la. Desta relação nasceriam os minotauros. Zeus fulminou-o com um raio, único modo de matar quem houvesse comido a ambrosia. Mandou-o ao Tártaro, e Hermes atou-o com serpentes a uma roda ardente que girava sem cessar. Seu giro parou uma vez, quando Orfeu cantou no Hades.

XIV.

A bungler even in its disgusting trade,
 And botching, patching, leaving still behind
 Something of which its masters are afraid—
 States to be curbed, and thoughts to be confined,
 Conspiracy or Congress to be made—
 Cobbling at manacles for all mankind—
 A tinkering slave-maker, who mends old chains,
 With God and Man's abhorrence for its gains.

XV.

If we may judge of matter by the mind,
 Emasculated to the marrow *It*
 Hath but two objects, how to serve, and bind,
 Deeming the chain it wears even men may fit,
 Eutropius of its many masters,—blind
 To worth as freedom, wisdom as to wit,
 Fearless—because *no* feeling dwells in ice,
 Its very courage stagnates to a vice.

XIV.

Em mercancias vis, sarrafaçador
 Que arruína, arruma mal, deixa ocultado
 Algo que até em seus mestres faz temor,
 Pensamento coagido e Estado freado,
 Conspiração, congresso em ação a pôr,
 Armando à humanidade um cadeado,
 Forma escravizadores, grade emenda,
 Deus e o homem têm repulsa da sua renda.

XV.

Se se pode em questão mental julgar,
Isso fora castrado na medula,
 Tem dois objetos só, servir e atar,
 Vestindo homens nas celas que formula.
 Eutrópio⁴⁴ de mil mestres enxergar
 Não pôde a liberdade, e ciência nula,
 Destemido, pois nada vive em neve;
 Deve-se a um vício a valentia que teve.⁴⁵

⁴⁴ Eutrópio foi um eunuco que auferiu grande poder na corte imperial de Arcádio, em Constantinopla. Foi o primeiro eunuco a ser nomeado cônsul. São João Crisóstomo valeu-lhe a vida por pouco tempo, quando aquele caíra em descrédito, tendo sido executado por volta do ano de 399. Conseguiu fama de ganancioso e cruel.

⁴⁵ São dignas de menção as propostas tradutórias do poeta Roberto Schramm dos quatro últimos versos; vejam-se elas a seguir:

Assim o quer o eunuco lazarento
 e os seus sultões, patrões poltrões. Miséria
 da liberdade, queda do edifício
 da razão. Sim é não; virtude, vício. (2016, p. 110).

XVI.

Where shall I turn me not to *view* its bonds,
 For I will never *feel* them?—Italy!
 Thy late reviving Roman soul desponds
 Beneath the lie this State-thing breathed o'er thee—
 Thy clanking chain, and Erin's yet green wounds,
 Have voices—tongues to cry aloud for me.
 Europe has slaves—allies—kings—armies still—
 And Southey lives to sing them very ill.

XVI.

Onde hei de não ver os grilhões que tece
 E jamais os sentir? À Itália eu vim!⁴⁶
 Tua tarda alma romana se entristece
 Sob o aleive soprado a ti, por fim.⁴⁷
 Tininte tranca e Erin que em chagas vê-se
 Têm vozes, línguas a chorar pra mim.
 Na Europa há escravos, reis, armas também,
 E Southey os canta muito pouco bem.

XVII.

Meantime, Sir Laureate, I proceed to dedicate,
 In honest simple verse, this song to you.
 And, if in flattering strains I do not predicate,
 'T is that I still retain my "buff and blue;"
 My politics as yet are all to educate:
 Apostasy's so fashionable, too,
 To keep *one* creed's a task grown quite Herculean;
 Is it not so, my Tory, ultra-Julian?

XVII.

Portanto, Sir Laureado, hei dedicado
 Um poema franco a ti, em verso singelo.
 Se lisonjas não tenho proclamado
 É que mantenho “o azul e o amarelo”⁴⁸;
 Apostasia na moda tem estado
 E educar é tão-só o meu anelo,
 Manter *um* credo é esforço Herculeano.
 Ou não é assim, meu Tory, ultra-Juliano⁴⁹?⁵⁰ ⁵¹

⁴⁶ A rima destes versos simula a mesma sonoridade da rima do original, com a vogal *i*, mas sem nasal.

⁴⁷ Em carta a seu editor, Murray, Byron afirma como é espantoso ter encontrado um italiano que também execrava Castlereagh, e se surpreende pelo Visconde ter um nome odiado em todas as línguas.

⁴⁸ Charles James Fox e o Partido *Whig*, oposto ao Partido *Tory*, adotaram um uniforme azul e amarelo; ao certo, a cor é mais próxima do bege, “cor de couro, amarelado”, os dicionários dão.

⁴⁹ A nota é de Byron: “eu não aludi ao nosso amigo herói Landor, o traidor conde Juliano, mas ao herói de Gibbon, vulgarmente chamado “O Apóstata””. Este foi um sobrinho de Constantino, que tomou o poder após a morte do imperador e renunciou ao Cristianismo, ainda que tenha sido criado sob esta fé, porém retornou ao credo dos antigos deuses pagãos em Roma.

⁵⁰ A Dedicatória foi concluída em 16 de setembro de 1818, em Veneza.

⁵¹ Veja-se a tradução de Schramm, algo diretamente ofensiva, para esta oitava:

No momento, Sir Laureado, dedico-
 -me a dedicar-vos o presente épico.
 Mantenho meu penacho e não me aplico
 a puxar o vosso escalafobético
 saquinho. Sei que não sou bom político,
 Mas o que é pior? O Apóstata ou o cético?
 Coerência. Uma tarefa hercúlea.
 Não é meu borra-botas? Southey! Pulha! (2016, p. 110).

CANTO THE FIRST

I.

I WANT a hero: an uncommon want,
 When every year and month sends forth a new one,
 Till, after cloying the gazettes with cant,
 The age discovers he is not the true one;
 Of such as these I should not care to vaunt,
 I'll therefore take our ancient friend Don Juan—
 We all have seen him, in the pantomime,
 Sent to the Devil somewhat ere his time.

II.

Vernon, the butcher Cumberland, Wolfe, Hawke,
 Prince Ferdinand, Granby, Burgoyne, Keppel, Howe,
 Evil and good, have had their tithe of talk,
 And filled their sign-posts then, like Wellesley now;
 Each in their turn like Banquo's monarchs stalk,
 Followers of Fame, "nine farrow" of that sow:
 France, too, had Buonaparté and Dumourier
 Recorded in the *Moniteur* and *Courier*.

CANTO I¹

I.

Quero um herói: um incomum desejo,
 Se surge algum quase toda manhã,
 E enchem-se os jornais de hipocrisia, vejo,
 Até se ver que a história é charlatã.
 Como louvar um destes não almejo
 Cantarei o velho amigo Don Juan.
 Já o assistimos na pantomima² outrora
 Ir pro inferno um tanto antes de sua hora.^{3 4}

II.

Vernon, Hawke, carniceiro Cumberland,
 Wolfe, bons ou maus, com díizimos da História,
 Granby, Burgoyne, Príncipe Ferdinand,
 Keppel, Howe; e Wellesley na atual memória⁵.
 “Nove porcos” da porca⁶, como eram de
 Banquo os monarcas⁷, sôfregos por Glória.
 França tem Bonaparte e Dumourier⁸,
 No *Moniteur* gravados, no *Courier*⁹.

¹ O primeiro esboço foi iniciado em Veneza, em 3 de julho de 1818, e foi sendo lapidado até 11 de novembro de 1818. Os dois primeiros Cantos foram publicados juntos, anonimamente, em 15 de julho de 1819.

² A pantomima vista foi a versão abreviada de *Libertine* de Shadwell, recomposta por Charles Anthony Delpini e encenada no *Royalty Theatre*, em 1787.

³ Aqui Byron deixa explicitado o mito, dizendo que tratará do mito em que Don Juan é arrastado vivo para o inferno. Entretanto, Byron o aborda de outra forma, fazendo de Juan antes o seduzido que o sedutor; no mais, trata da infância e adolescência de Don Juan, aspectos até então jamais tratados tão apuradamente em outra versão do mito. (PC) relembra o plano mais definido que B. tinha para sua obra em carta a Murray, de 16 de fevereiro de 1821: “I meant to take him [Juan] on the tour of Europe – with a proper mixture of siege – battle – and adventure (...) To how many Cantos this may extend – I know not – nor whether even if I live I shall complete it – but this was my notion (...). But I had not quite fixed whether to make him end in Hell – or in an unhappy marriage – not knowing which would be the severest – The Spanish tradition says Hell – but it is probably only an Allegory of the other state. You are now in possession of my notions on the subject”.

⁴ Esta estrofe foi traduzida por Augusto de Campos. Seu dístico é:

Todos o vimos já na pantomima,

Mandado às favas por alguma rima. (Campos, 2009, p. 31).

⁵ Estrofe que exige engenho para ser traduzida, porque Byron usa o nome dos próprios “heróis” como rima. No mais, essa lista de nomes diz respeito a generais, comandantes, viscondes, duques e príncipes que tiveram, aqui e ali, relativa relevância na história militar e bélica inglesa.

⁶ Esta imagem, muito grata a Byron, foi retirada de *Macbeth*, de Shakespeare, Ato IV, Cena I, vv. 112-124.

⁷ A edição *Penguin* traz que: “The Witches caused the spectres of Banquo and eight kings to parade before the agonized eyes of Macbeth” (IV, I, 112-24).

⁸ Dois famosos heróis franceses.

⁹ Nomes de dois jornais franceses de tendências revolucionárias (PC).

III.

Barnave, Brissot, Condorcet, Mirabeau,
 Petion, Cloutz, Danton, Marat, La Fayette
 Were French, and famous people, as we know;
 And there were others, scarce forgotten yet,
 Joubert, Hoche, Marceau, Lannes, Desaix, Moreau,
 With many of the military set,
 Exceedingly remarkable at times,
 But not at all adapted to my rhymes.

IV.

Nelson was once Britannia's god of War,
 And still should be so, but the tide is turned;
 There's no more to be said of Trafalgar,
 'T is with our hero quietly inurned;
 Because the army's grown more popular,
 At which the naval people are concerned;
 Besides, the Prince is all for the land-service.
 Forgetting Duncan, Nelson, Howe, and Jervis.

III.

Barnave, Brissot, Petion, Condorcet,
 Cloutz, Danton, Marat e Mirabeau,
 Franceses conhecidos, qual La Fayette;
 E outros tantos ainda, tal Moreau,
 Memorados, Desaix, Lannes, Hoche, Joubert,
 Vários do grupo militar, Marceau¹⁰,
 Alguns notáveis veramente, sim, mas
 Quase nada ajustáveis nestas rimas.¹¹

IV.

Foi Nelson¹² deus bretão da guerra em mar,
 Seria ainda, não fosse a maré virada.
 Nada há pra se dizer de Trafalgar;
 A nossa lenda em paz jaz enterrada.
 Porque o exército está mais popular,
 E a gente naval olha-se angustiada;
 Em terra pôs o Príncipe o interesse,
 E Howe, Jervis, Duncan, Nelson esquece.^{13 14}

¹⁰ Grande parte destes grandes nomes da França atuou na Revolução Francesa.

¹¹ Repare-se que a oitava possui diversos nomes usados como rima no original, o que foi mantido na tradução, que possui também uma rima engenhosa no dístico final.

¹² Nelson (1758 – 1805) foi o maior almirante britânico durante as guerras napoleônicas, e para muitos o maior gênio em estratégia naval que já existiu. Morreu na grande vitória sobre a esquadra francesa em Trafalgar.

¹³ Nomes de heróis navais britânicos.

¹⁴ Todos os sons das rimas desta oitava remetem aproximadamente aos respectivos sons das rimas do original inglês.

V.

Brave men were living before Agamemnon
 And since, exceeding valorous and sage,
 A good deal like him too, though quite the same none;
 But then they shone not on the poet's page,
 And so have been forgotten:—I condemn none,
 But can't find any in the present age
 Fit for my poem (that is, for my new one);
 So, as I said, I'll take my friend Don Juan.

V.

Bravos havia antes de Agamenão¹⁵,
 Outros em valentia e ciência excedentes
 Vieram, e alguns quase iguais, desde então;
 Por páginas de poeta indiferentes
 Passaram, esquecidos foram. Não
 Condono um só, porém nos dias presentes
 Ao meu (novo) poema não os acho adequado;
 Pois seja o Don Juan, como havia falado.¹⁶

VI.

Most epic poets plunge "*in medias res*"
 (Horace makes this the heroic turnpike road),
 And then your hero tells, whene'er you please,
 What went before—by way of episode,
 While seated after dinner at his ease,
 Beside his mistress in some soft abode,
 Palace, or garden, paradise, or cavern,
 Which serves the happy couple for a tavern.

VI.

Tudo que é épico inicia *in medias res*¹⁷
 (Quem fez esta estrada heroica foi Horácio),
 Mais tarde o herói expõe tudo que fez,
 O seu labor anterior a cá – se o
 Faz, é quando bem quer, junto talvez
 De sua amante, sentado num palácio
 A jantar, num éden, jardim ou caverna,
 Qualquer lugar que sirva de taverna.¹⁸

¹⁵ Referência direta ao livro IV de *Odes* de Horácio, ode IX, vv 25-28: “Vixere fortes ante Agamemnona (...)”. Vale lembrar que Agamêmnon foi o grande general das forças gregas contra Troia.

¹⁶ Campos traduziu o dístico como:

Para o meu Canto (isto é, para amanhã!).

Por isso recorri ao D. Juan. (2009, p. 33).

Sempre é válido ressaltar como Augusto de Campos buscou traduzir Byron com a mesma métrica, com a mesma estrutura estrófica, muitas vezes com a mesma preciosidade nas rimas, e sempre que possível mantendo a mesma carga semântica presente no original. Isto faz de Campos um tradutor bastante fiel a Byron, coisa que será mais bem vista ainda adiante.

¹⁷ Horácio, na já comentada *Epístola aos Pisões*, da qual um trecho serviu de epígrafe a Byron, também estabelece que a melhor forma, isto é, a via mais segura de se narrar um épico, é começando pela “metade do assunto”, isto é, *in medias res*, vv 148-149. Byron, subvertendo este preceito, e todos os outros, começará seu épico pelo início. Augusto de Campos também traduziu essa oitava, é o que resta dizer.

¹⁸ Amédée Pichot, tradutor das *Obras Completas* de Byron para o francês, acrescenta a nota: “Alusão ao Canto II da *Eneida*”.

VII.

That is the usual method, but not mine—
 My way is to begin with the beginning;
 The regularity of my design
 Forbids all wandering as the worst of sinning,
 And therefore I shall open with a line
 (Although it cost me half an hour in spinning),
 Narrating somewhat of Don Juan's father,
 And also of his mother, if you'd rather.

VII.

Esta é a maneira usual, mas não a minha –
 Iniciar do início é minha intenção;
 Minha delineação é tão certinha
 Que interdita qualquer vagueação
 Tal grão pecado; enfim, em uma linha
 (Conquanto uma hora custe-me em fiação)¹⁹
 Algo direi do pai do Don Juan,
 E de sua mãe, se for do teu afã.

VIII.

In Seville was he born, a pleasant city,
 Famous for oranges and women,—he
 Who has not seen it will be much to pity,
 So says the proverb—and I quite agree;
 Of all the Spanish towns is none more pretty,
 Cadiz perhaps—but that you soon may see;—
 Don Juan's parents lived beside the river,
 A noble stream, and called the Guadalquivir.

VIII.

Em Sevilha nasceu, cidade amável²⁰,
 Famosa por laranjas e mulher.
 Como diz o provérbio²¹, e acho aceitável,
 Quem não a viu piedade deve ter.
 De toda Espanha é a urbe mais notável,
 Ou Cádiz, que tão logo se vai ver.
 Seus pais moravam de um rio longo ao lado,
 Guadalquivir²² seu fluxo era chamado²³²⁴.

¹⁹ Pelo visto, a engenhosa metáfora ambígua do tear e da “enrolação” das digressões não foi contemplada na tradução de Augusto de Campos:

E assim começo com luz, não com breu,

E embora seja mais do que um suplício, (Campos, 2009, p. 35).

²⁰ B. visitou Sevilha de 25 a 29 de julho de 1809.

²¹ O famoso provérbio é: “Quien no ha visto Sevilla, no ha visto maravilla”.

²² Guadalquivir, em árabe, significa “rio grande”. N’*Os Lusíadas* podem ver-se os versos de Camões, Canto IV, na estrofe IX:

Da cabeça de toda a Andaluzia,
 Que do Guadalquivir as águas lavam.

²³ A tradução de Schramm para esta oitava, bastante humorística, ficou:

Em Sevilha nasceu esse menino,
 cidade de mulheres e laranjas,
 você já foi a Sevilha ó meu vizinho?
 não? então vá por que Sevilha esbanja
 romance, e, por favor, não vá sozinho...
 só Cadiz a supera, para quem manja.
 Os pais de Juan num lugar ali vi-
 viam a beirinha do Guadalquivir. (sic) (Schramm, 2016, p. 112).

²⁴ Este dístico não logrou, na tradução, rima tão engenhosa quanto no original ou a de Schramm.

IX.

His father's name was José-*Don*, of course, —
 A true Hidalgo, free from every stain
 Of Moor or Hebrew blood, he traced his source
 Through the most Gothic gentlemen of Spain;
 A better cavalier ne'er mounted horse,
 Or, being mounted, e'er got down again,
 Than José, who begot our hero, who
 Begot—but that's to come——Well, to renew:

X.

His mother was a learned lady, famed
 For every branch of every science known —
 In every Christian language ever named,
 With virtues equalled by her wit alone:
 She made the cleverest people quite ashamed,
 And even the good with inward envy groan,
 Finding themselves so very much exceeded,
 In their own way, by all the things that she did.

IX.

Seu pai era José²⁵ – Don; da fidalga²⁶
 Pura estirpe, que não trazia na entranha
 Sangue mouro ou judeu, que além se esgalga
 Pelos mais nobres góticos de Espanha.
 Cavalheiro nenhum melhor cavalga,
 E caiu, se tentou esta façanha,
 Que José, que gerou Juan, que gerou –
 Mas isto há de vir. Bem, de novo eu vou:

X.

Sua mãe era mulher²⁷ lida, afamada
 Em todo o ramo de qualquer ciência –
 Nos idiomas cristãos foi renomada
 Com virtudes iguais só a sua sapiência.
 Ela pôs gente esperta envergonhada,
 Bons, a gemer, logrou que a invejassem – se a
 Eles ela excedia com vantagem, se a
 Todos ultrapassava em sua essência.

²⁵ *Jóse*, no original; Byron alterou a pronúncia do nome para caber em seu metro. Do mesmo modo, fez *Juan* rimar com *one* e com outros termos ao longo do épico. Denota-se que isto também é fonte de sátira e humor.

²⁶ *Hidalgo*: à época, nobre espanhol do mais baixo patamar.

²⁷ Embora negue, Byron pôs muito do caráter da sua ex-esposa no de Donna Inez, mãe de D. Juan. Em uma resposta a Blackwood, na carta de 29 de agosto de 1819, Byron, um pouco dissimulado, refuta a afirmação que *Don Juan* contenha “uma elaborada sátira sobre o caráter e maneiras de sua esposa.” “Se”, ele escreve, “num poema em nada acordado ser minha produção (já que foi publicado anonimamente), aparece uma desagradável, casuística e nada respeitável moça pedante, isto não serve para minha esposa. Há alguma semelhança? Se há, é para aqueles que fazem tal comparação – eu não vejo nenhuma”. De todo modo, as próximas referências não deixam nenhuma dúvida acerca da questão. Annabella, entretanto, parece ter se divertido mesmo assim (PC).

XI.

Her memory was a mine: she knew by heart
 All Calderon and greater part of Lopé;
 So, that if any actor missed his part,
 She could have served him for the prompter's copy;
 For her Feinagle's were an useless art,
 And he himself obliged to shut up shop—he
 Could never make a memory so fine as
 That which adorned the brain of Donna Inez.

XI.

Uma mina era sua memória: parte
 De Lope^{28 29} sabia, e todo o Calderón³⁰
 De cor; se algum ator perdia sua parte,
 Fazia as vezes de ponto em bom tom.
 Pra ela, Feinagle³¹ tinha inútil arte,
 E ele próprio às suas aulas pôs chitom.
 Memória com tamanha nitidez
 Não se faria como a de Donna Inez.³²

XII.

Her favourite science was the mathematical,
 Her noblest virtue was her magnanimity,
 Her wit (she sometimes tried at wit) was Attic all,
 Her serious sayings darkened to sublimity;
 In short, in all things she was fairly what I call
 A prodigy—her morning dress was dimity,
 Her evening silk, or, in the summer, muslin,
 And other stuffs, with which I won't stay puzzling.

XII.

Sua predileção era a matemática,
 Sua mor virtude a magnanimidade,
 Sua razão (não raro esgotada) era Ática,
 Seus ditos iam até a sublimidade³³.
 Em suma, em tudo Inez era fantástica,
 Como um prodígio. Na manhã era de
 Fustão, seda nas tardes, a sua roupa,
 E é tanto pano que, leitor, me poupa³⁴.

²⁸ No original, *Lopé*, que Byron altera para poder rimar.

²⁹ Félix Lope de Vega (1562 – 1635) foi poeta e dramaturgo espanhol, compôs mais de 1500 peças.

³⁰ Pedro Calderón de La Barca (1600 – 1681) também dramaturgo e poeta espanhol.

³¹ Gregor von Feinagle (1765? - 1819) foi o inventor de um sistema mnemônico. Quando indagaram se Samuel Rogers compareceu às palestras de Feinagle, Rogers respondeu: “Não; quero aprender a Arte de Esquecer”.

³² Aqui também Byron anglicizou o nome de Inez, como se pode depreender da rima do original com *fine as*. Byron também usa o italiano *Donna*, ao invés do espanhol *Doña*.

³³ No MS há a seguinte variação:

Little she spoke – but what she spoke was attic all,
 With words and deeds in perfect unanimity.

Que é:

Falava pouco – mas em tudo era ático,
 Com palavras e atos em perfeita conformidade. (MS)

³⁴ A tradução de Schramm para esta estrofe ficou como:

Ciência favorita? Matemática.
 Cardinal virtude? Magnânima.
 Graça Jônica e inteligência Ática,
 sublime como o fio de alguma lâmina.
 Aprendia a teoria em meio à prática
 vestida de fustão pela manhã, e na
 tardinha ei-la vestida em pura seda
 (tecido pro verão e para vereda). (2016, p. 113).

XIII.

She knew the Latin—that is, "the Lord's prayer,"
 And Greek—the alphabet—I'm nearly sure;
 She read some French romances here and there,
 Although her mode of speaking was not pure;
 For native Spanish she had no great care,
 At least her conversation was obscure;
 Her thoughts were theorems, her words a problem,
 As if she deemed that mystery would ennoble 'em.

XIV.

She liked the English and the Hebrew tongue,
 And said there was analogy between 'em;
 She proved it somehow out of sacred song,
 But I must leave the proofs to those who've seen 'em;
 But this I heard her say, and can't be wrong,
 And all may think which way their judgments lean 'em,
 "'T is strange—the Hebrew noun which means 'I am,'
 The English always use to govern d—n."

XV.

Some women use their tongues—she *looked* a lecture,
 Each eye a sermon, and her brow a homily,
 An all-in-all sufficient self-director,
 Like the lamented late Sir Samuel Romilly,
 The Law's expounder, and the State's corrector,
 Whose suicide was almost an anomaly—
 One sad example more, that "All is vanity,"—
 (The jury brought their verdict in "Insanity!")

XIII.

Latim sabia, melhor, tão-só o "Pai Nosso",
 Grego – o alfabeto – minha conjectura.
 Lia romances – algum francês inosso,
 Embora sua dicção não fosse pura.
 Nada importava-lhe o espanhol, e posso
 Frisar que sua palestra era árdua e obscura.
 Sua mente era um teorema, enigma a fala,
 Cria que a enobrecia ao mistificá-la.³⁵

XIV.

Era-lhe grata a língua hebraica e o inglês,
 E dizia haver analogia entre elas;
 Com algum salmo provas disto fez,
 Mas deixou-as para os que puderam vê-las.
 Vê-se o tipo de juízo em Donna Inez
 Nestas coisas que ouvi, e dou fé delas,
 "'Eu sou'", em hebreu – coisa singular!,
 Soa no inglês algo como 'se danar'".³⁶

XV.

Sua língua, usam-na as damas; um estudo
 Aparentava, uma homilia sua testa,
 Sermão o olho, autossuficiente em tudo,
 Como Sir Samuel Romilly³⁷, que atesta
 Caso suicida anômalo, contudo
 Das leis reformador; outra funesta
 Confirmação de que "tudo é vaidade"
 (E obteve o veredicto "Insanidade!")

³⁵ Podem ser vistos nesta oitava os esforços para manter, além do conteúdo, da estrutura estrófica, e do metro, do mesmo modo as rimas variadas e não muito usuais.

³⁶ Trocadilho linguístico de árdua tradução. Byron rima *I am* com *damn* no original.

³⁷ Essa estrofe foi inserida no Canto I posteriormente. Por respeito a Romilly, Murray não publicou esta *stanza* em 1819. Ele foi advogado de Byron, que acabou defendendo a sua ex-esposa, Annabella Milbanke, no processo de separação. Byron jamais o perdoou. Em 1818, Romilly se suicidou, após a morte da sua esposa. Romilly foi o homem mais adorado de sua época, reformador das leis britânicas, conhecido e lembrado em toda a Europa por sua natureza de índole benigna.

XVI.

In short, she was a walking calculation,
 Miss Edgeworth's novels stepping from their covers,
 Or Mrs. Trimmer's books on education,
 Or "Coelebs' Wife" set out in quest of lovers,
 Morality's prim personification,
 In which not Envy's self a flaw discovers;
 To others' share let "female errors fall,"
 For she had not even one—the worst of all.

XVI.

Em suma, ela era um cálculo ambulante,
 Das obras de Miss Edgeworth³⁸ uma imagem,
 “Mulher de Coelebs”³⁹ na busca do amante,
 Livros de Mrs. Trimmer⁴⁰ de aprendizagem,
 Personificação moralizante,
 Em quem Inveja ou outrem jamais mancha achem.
 Às outras “queda pro erro da mulher”⁴¹,
 Pois ela não tinha um – que é pior que o ter.

XVII.

Oh! she was perfect past all parallel—
 Of any modern female saint's comparison;
 So far above the cunning powers of Hell,
 Her Guardian Angel had given up his garrison;
 Even her minutest motions went as well
 As those of the best time-piece made by Harrison:
 In virtues nothing earthly could surpass her,
 Save thine "incomparable oil," Macassar!

XVII.

Oh! à santa atual sem comparação,
 Em perfeição sem ter similitude;
 No menor gesto havia mais precisão
 Que o relógio de Harrison “Longitude”⁴².
 Do Inferno acima, e tão, que o seu Guardiã
 Celeste a abandonou, porque em virtude
 No mundo nada a pôde ultrapassar,
 Exceto o “incrível óleo Macassar!”⁴³.

³⁸ Maria Edgeworth (1767 – 1849), escritora infantil anglo-irlandesa. Sua mais famosa obra é *Castle Rackrent*.

³⁹ Hannah More (1745-1833) publicou *Coelebs in Search of a Wife*; escritora moralista e religiosa.

⁴⁰ Sarah Trimmer (1741- 1810) publicou, em 1782, *Easy Introduction to the Study of Nature*. Byron, desta arte, tece sutil escarninho às escritoras de sua época. Uma oitava assim, com tantas referências, e ainda a exigência da rima variegada e díspar, tende a demandar relativa habilidade tradutória.

⁴¹ Trecho de Pope, *The Rape of Lock*, Canto II, vv. 17-18: “If to her share some female errors fall, / look on her face, and you'll forget 'em all”, que na tradução de Paulo Vizioli, *O Rapto da Madeixa*, ficou: “Se ela dos erros femininos é capaz, / basta que olhes seu rosto, e tudo esquecerás.” (Pope, 1994, p. 55).

⁴² John Harrison (1693-1776), conhecido como Harrison “Longitude”, foi o inventor do relógio de compensação. Ele recebeu, em lentas e relutantes parcelas, a soma de 20,000 Libras do Governo, para produzir um cronômetro que determinaria a longitude com meio grau. Um relógio que continha sua mais recente melhoria foi usado pelo Capitão Cook durante sua circunavegação de três anos pelo globo.

⁴³ Óleo de Macassar era um tônico capilar produzido na ilha francesa de Macassar. Os anúncios desta pomada descreviam-na como “incomparável”. Em junho de 1816 Alexander Rowland publicou *Um Histórico, Filosófico e Prático Ensaio sobre o Cabelo Humano*, dedicado “Para sua Alteza Real a Princesa Charlotte of Wales e Cobourg”. O próprio Byron usou-o. Devia ser como uma espécie de “biotônico” dos nossos tempos, mas de uso tópico. O interessante é notar aqui a capacidade para o tema ignóbil em uma estrutura épica que Byron aufere magistralmente.

XVIII.

Perfect she was, but as perfection is
 Insipid in this naughty world of ours,
 Where our first parents never learned to kiss
 Till they were exiled from their earlier bowers,
 Where all was peace, and innocence, and bliss,
 (I wonder how they got through the twelve hours),
 Don José, like a lineal son of Eve,
 Went plucking various fruit without her leave.

XIX.

He was a mortal of the careless kind,
 With no great love for learning, or the learned,
 Who chose to go where'er he had a mind,
 And never dreamed his lady was concerned;
 The world, as usual, wickedly inclined
 To see a kingdom or a house o'erturned,
 Whispered he had a mistress, some said *two*.
 But for domestic quarrels *one* will do.

XX.

Now Donna Inez had, with all her merit,
 A great opinion of her own good qualities;
 Neglect, indeed, requires a saint to bear it,
 And such, indeed, she was in her moralities;
 But then she had a devil of a spirit,
 And sometimes mixed up fancies with realities,
 And let few opportunities escape
 Of getting her liege lord into a scrape.

XVIII.

Perfeita era, mas como insípida é
 A perfeição em terra pecadora,
 Onde entre os Pais não houve beijo até
 A expulsão do caramanchão de outrora,
 Tudo inocência, glória, êxtase, (e
 Penso como aturaram as doze horas),
 José, filho lineal de Eva, em sua vez
 Frutos colhia sem o aval de Inez.

XIX.

Era um mortal do tipo descomposto,
 A sapiência e o saber atraíam-lhe em nada,
 Ia onde quer que se sentia disposto,
 Cria nunca estar sua dama desconfiada.
 De praxe, o mundo com perverso gosto
 Pra ver reino ou uma casa aniquilada,
 Murmurou que tinha uma, ou *duas* donzelas.
Uma basta a domésticas querelas.

XX.

Fazia Inez⁴⁴, com mérito só seu,
 Grande opinião das próprias qualidades.
 Só um santo, é fato, essa omissão sofreu,
 De fato, ela o era em suas moralidades.
 Mas um diabo de índole então tolheu,
 E fantasias mesclava em realidades,
 E deixava passar mui pouca chance
 De o esposo achar num arriscado lance.

⁴⁴ Todos os nomes espanhóis foram retirados de *Gil Blas* (PC).

XXI.

This was an easy matter with a man
 Oft in the wrong, and never on his guard;
 And even the wisest, do the best they can,
 Have moments, hours, and days, so unprepared,
 That you might "brain them with their lady's fan;"
 And sometimes ladies hit exceeding hard,
 And fans turn into falchions in fair hands,
 And why and wherefore no one understands.

XXII.

'T is pity learnéd virgins ever wed
 With persons of no sort of education,
 Or gentlemen, who, though well born and bred,
 Grow tired of scientific conversation:
 I don't choose to say much upon this head,
 I'm a plain man, and in a single station,
 But—Oh! ye lords of ladies intellectual,
 Inform us truly, have they not hen-pecked you all?

XXIII.

Don José and his lady quarrelled—*why*,
 Not any of the many could divine,
 Though several thousand people chose to try,
 'T was surely no concern of theirs nor mine;
 I loathe that low vice—curiosity;
 But if there's anything in which I shine,
 'T is in arranging all my friends' affairs,
 Not having, of my own, domestic cares.

XXI.

Isto era fácil sendo ele um humano
 Sempre no erro, e em alerta raramente.
 Mas mesmo o mais astuto cai no engano,
 E pode-se em um dia ou hora, imprudente,
 “Estraçalhar seu crânio com o abano
 Da esposa”⁴⁵; e algumas batem fortemente,
 E em mão formosa o abano faz-se alfanje,
 E o motivo não há ninguém que manje.⁴⁶

XXII.

É pena que uma virgem estudada
 Una-se a um nêscio, ou com um cavalheiro
 Que, letrado e de origem ilustrada,
 Cansou-lhe a erudição o tempo inteiro.
 Porém sobre isto opto eu em dizer nada,
 Sou simples moço, e além do mais solteiro;
 Homens de intelectuais esposas, Oh!⁴⁷
 Elas – digei – na amolação têm dó?

XXIII.

José e Inez tiveram pois sua pugna.
 O porquê ninguém soube adivinhar,
 Conquanto muitos mil metessem a unha,
 Nem a um só deveria interessar.
 Curiosidade – é um vício que repugna;
 Mas se há algo no qual pego-me a brilhar,
 É arranjando os negócios dos amigos,
 Não tendo aí cuidado algum comigo.⁴⁸

⁴⁵ Citação de Shakespeare, *Henrique IV*, ato II, cena 3, versos 19-20.

⁴⁶ A rima deste dístico é relativamente engenhosa. O conteúdo e a forma foram mantidos, como também foi notado na tese de Soeli Zembruski.

⁴⁷ Aqui Byron cita de passagem outro alvo frequente de suas críticas, a sociedade literária das ‘mulheres das meias azuis’, *Blue Stockings Society*, sobre as quais crítica e ironia cairão no decorrer do épico. Vale apenas lembrar que Byron, sempre paradoxal, se sentia atraído sobretudo por mulheres intelectuais, como se pode depreender dos seus casos mais duradouros e significantes.

XXIV.

And so I interfered, and with the best
 Intentions, but their treatment was not kind;
 I think the foolish people were possessed,
 For neither of them could I ever find,
 Although their porter afterwards confessed—
 But that's no matter, and the worst's behind,
 For little Juan o'er me threw, down stairs,
 A pail of housemaid's water unawares.

XXV.

A little curly-headed, good-for-nothing,
 And mischief-making monkey from his birth;
 His parents ne'er agreed except in doting
 Upon the most unquiet imp on earth;
 Instead of quarrelling, had they been but both in
 Their senses, they'd have sent young master forth
 To school, or had him soundly whipped at home,
 To teach him manners for the time to come.

XXVI.

Don José and the Donna Inez led
 For some time an unhappy sort of life,
 Wishing each other, not divorced, but dead;
 They lived respectably as man and wife,
 Their conduct was exceedingly well-bred,
 And gave no outward signs of inward strife,
 Until at length the smothered fire broke out,
 And put the business past all kind of doubt.

XXIV.

E não obstante o trato complicado,
 Com a melhor intenção interferi.
 Vendo o casal jamais fazer-se achado,
 Que estavam possessos ou doidos cri,
 Ainda que haja o porteiro confessado –
 Porém o pior é haver chegado aqui
 Pro jovem Juan jogar-me em cima a tina,
 E sem querer, com água da latrina.

XXV.

Criança zero à esquerda desde quando
 Nasceu, crespinha, inda intriguista e inquieta⁴⁹;
 E em mais nada, os seus pais só concordando
 Em mimar a mor peste do planeta.
 Se de brigar deixassem, em si estando,
 Teriam enviado à escola este capeta
 Cedo, ou mostrado-lhe o cintão zunir,
 Pra ensinar-lhe bons modos ao porvir.

XXVI.

Don José e sua esposa Inez levavam
 Tempos de uma triste vida bruta,
 Morto, não divorciado, o outro almejavam;
 Do casal a aparência era impoluta,
 Correta a conduta, e ambos jamais davam
 Exteriores sinais de interna luta,
 Até que o fogo arrebentou seus nós,
 E pôs-se o caso aberto a todos nós.⁵⁰

⁴⁸ Neste ponto da narrativa já se torna evidente que o mais importante são as digressões que o narrador autoconsciente tem a dizer, bem como seus trocadilhos, piadas e tiradas irônicas, seus virtuosismos rítmicos etc. Fica também patente que o narrador possui vida própria. É a personalidade byroniana influenciando a personalidade do narrador, coisa que transtorna a estrutura épica; dito de outro modo, o narrador, que sabe de si, possui muitas das características e experiências de vida idênticas a do autor.

⁴⁹ Neste trecho do original, proliferam as aliteraões em *m*, transmitindo visível infantilização para o verso. Na tradução, buscou-se uma forma de compensação, com a qual se pôde usar a assonância da vogal *i* com a mesma finalidade.

XXVII.

For Inez called some druggists and physicians,
 And tried to prove her loving lord was *mad*,
 But as he had some lucid intermissions,
 She next decided he was only *bad*;
 Yet when they asked her for her depositions,
 No sort of explanation could be had,
 Save that her duty both to man and God
 Required this conduct—which seemed very odd.

XXVIII.

She kept a journal, where his faults were noted,
 And opened certain trunks of books and letters,
 All which might, if occasion served, be quoted;
 And then she had all Seville for abettors,
 Besides her good old grandmother (who doted);
 The hearers of her case became repeaters,
 Then advocates, inquisitors, and judges,
 Some for amusement, others for old grudges.

XXIX.

And then this best and meekest woman bore
 With such serenity her husband's woes,
 Just as the Spartan ladies did of yore,
 Who saw their spouses killed, and nobly chose
 Never to say a word about them more—
 Calmly she heard each calumny that rose,
 And saw *his* agonies with such sublimity,
 That all the world exclaimed, "What magnanimity!"

XXVII.

Porque Inez chamou médico e droguista
 Para provar que o amado estava louco,⁵¹
 Mas como a lucidez era imprevisita,
 Disse, se está bem, bom está tampouco.
 Convidada a depor numa entrevista
 E expor a alegação, explicou pouco,
 Que ante o homem e Deus era agir assim⁵²
 Seu dever – o que soou ímpar enfim.

XXVIII.

Trazia tudo quanto é falha anotada
 Num diário; e abriu livro e carta e mala,⁵³
 Coisas que, se mister, seriam citadas.
 Via que Sevilha inteira iria apoiá-la,
 Até sua boa avó (gagá, coitada).
 E quem a ouvia passava a recontá-la,
 E era advogado, juiz, inquiridor,
 Uns por distração, outros por rancor.

XXIX.

E a mais mansa e melhor mulher sofreu
 As dores conjugais serenamente,
 Como a Espartana de antes que viu seu
 Esposo morto e com nobreza ingente
 Não mais palavra acerca dele deu.
 Cada calúnia ouvia tão calmamente,
 Via as agonias com tal sublimidade,
 Que o mundo exclamou: "Magnanimidade!"

⁵⁰ A rima do dístico final da tradução pode-se dizer ser bem ao gosto byroniano. Rimar duas palavras homófonas que possuem acepções diferentes. Note-se que além da manutenção do conteúdo aproximado e da forma fixa da oitava-rima, manteve-se também o tom narrativo, fluído e prosaico que se acha presente no original.

⁵¹ Em Londres, Byron recebeu uma visita surpresa do Dr. Baillie e do advogado Lushington, e julgou que ambos houvessem sido enviados pela sogra para tentarem obter provas da insanidade do poeta.

⁵² Byron satiriza as palavras da ex-mulher que, numa carta a Augusta Leigh (de 14/02/1816), meia-irmã de Byron, com quem ele teve um caso talvez fraterno até demais, disse: "Eu julgo meu dever a Deus agir como estou agindo".

⁵³ Byron acreditava que alguém havia aberto sua escrivaninha (achado láudano e *Justine* de Sade) e suas cartas.

XXX.

No doubt this patience, when the world is damning us,
 Is philosophic in our former friends;
 'T is also pleasant to be deemed magnanimous,
 The more so in obtaining our own ends;
 And what the lawyers call a "*malus animus*"
 Conduct like this by no means comprehends:
 Revenge in person's certainly no virtue,
 But then 't is not *my* fault, if *others* hurt you.

XXXI.

And if our quarrels should rip up old stories,
 And help them with a lie or two additional,
 I'm not to blame, as you well know—no more is
 Any one else—they were become traditional;
 Besides, their resurrection aids our glories
 By contrast, which is what we just were wishing all:
 And Science profits by this resurrection—
 Dead scandals form good subjects for dissection.

XXXII.

Their friends had tried at reconciliation,
 Then their relations, who made matters worse.
 ('T were hard to tell upon a like occasion
 To whom it may be best to have recourse—
 I can't say much for friend or yet relation)
 The lawyers did their utmost for divorce,
 But scarce a fee was paid on either side
 Before, unluckily, Don José died.

XXX.

Paciência assim, se o mundo nos acusa,
 Nos ex-amigos é filosofal.
 Bom ser dito magnânimo, se induz a
 Obter nosso fim é fenomenal;
 Juristas chamam "*malus animus*" a
 Conduta que a esta nada tem de igual.
 Não é virtude vingança em pessoa,
 Mas *não fui eu*, se *outros* te atordoam.⁵⁴

XXXI.

Se nosso impasse erguer questões de outrora
 E ajudar com uma ou duas petas a mais,
Eu não fui, sabes bem – e não mais fora
 Um outro – agora são tradicionais.
 Ressurreição que à glória colabora
 Por contraste, o que almeja-se no mais.
 E à Ciência é útil tal ressurreição;
 Balbúrdias dão boa gente à dissecação.

XXXII.

Todo amigo tentou a conciliação,⁵⁵
 Até os parentes, que deixaram pior (se o
 Assunto é entre parente e amigo, eu não
 Falo nada – e em salvar este consórcio,
 Quem era o melhor, menos digo então).
 Advogados porfiaram por divórcio,
 Mas tão pouco da ação se recebeu
 Que, infelizmente, antes José morreu.

⁵⁴ Esta oitava, bastante digressiva, possui, já no seu primeiro verso, aproximadamente dez vocábulos. Muitas vezes um pentâmetro iâmbico do inglês comporta dez termos de relevância à frase; já o português, por possuir uma índole e maior recorrência de palavras polissílabas, muito raramente pode comportar dez termos expressivos no mesmo decassílabo. Todavia, vez ou outra é possível, como se há-de ver na presente tradução, mas como se pode encontrar exemplos inclusive em *Os Lusíadas*. Tudo isto, resta dizer, é sempre um complicador a mais no aspecto tradutório, em se buscando manter a mesma estrutura estrófica, rítmica, rímica, e ainda grande parte da carga semântica dos versos originais.

⁵⁵ Os amigos foram Samuel Rogers, J. C. Hobhouse, Francis Hodgson e Madame de Stäel.

XXXIII.

He died: and most unluckily, because,
 According to all hints I could collect
 From Counsel learnéd in those kinds of laws,
 (Although their talk's obscure and circumspect)
 His death contrived to spoil a charming cause;
 A thousand pities also with respect
 To public feeling, which on this occasion
 Was manifested in a great sensation.

XXXIV.

But ah! he died; and buried with him lay
 The public feeling and the lawyers' fees:
 His house was sold, his servants sent away,
 A Jew took one of his two mistresses,
 A priest the other—at least so they say:
 I asked the doctors after his disease—
 He died of the slow fever called the tertian,
 And left his widow to her own aversion.

XXXV.

Yet José was an honourable man,
 That I must say, who knew him very well;
 Therefore his frailties I'll no further scan,
 Indeed there were not many more to tell:
 And if his passions now and then outran
 Discretion, and were not so peaceable
 As Numa's (who was also named Pompilius),
 He had been ill brought up, and was born bilious.

XXXIII.

Ele morreu, e mais infelizmente,
 Pois o levantamento que foi feito
 No conselho em tais tipos de leis ciente
 (Fora o falar obscuro e circunspecto),
 Mostrou que a morte arruinou uma atraente
 Causa; e ainda mil pesares com respeito
 Ao sentir popular, que na ocasião
 Manifestou-se em grande comoção.

XXXIV.

Mas ah! ele morreu; junto enterrou
 O sentir popular – pagas não fê-las.
 Servos se foram, casa se alienou;
 Um Judeu levou uma das donzelas,
 Um padre a outra – assim foi que se falou:
 E as causas mortais ao doutor fui tê-las –
 Febre lenta, terçã, foi a razão,
 E a viúva deixou a sua própria aversão.

XXXV.

Demais, José era um homem honorável⁵⁶;
 E isto afirmo, pois bem o conhecia.
 Suas fraquezas não serão narráveis;
 De fato, pouco a ser dito haveria.
 Se em discrição não se fazia notável,
 E se pacífico não se fazia⁵⁷
 Como Numa (chamado Pompilius⁵⁸), o
 Deveu à má criação, e a ser bilioso.

⁵⁶ Ver citação da tragédia *Júlio César*, de Shakespeare, III, II, 83-101.

⁵⁷ Schramm traduziu esse verso por: “Ora vez se passava no torresmo:” (2016, p. 119).

⁵⁸ É de Virgílio que vem a citação a Numa Pompilius, o segundo rei de Roma, que sucedeu no trono a Rômulo, ficou no poder por 43 anos, logrando estabelecer relativa paz em seu reino.

XXXVI.

Whate'er might be his worthlessness or worth,
 Poor fellow! he had many things to wound him.
 Let's own—since it can do no good on earth—
 It was a trying moment that which found him
 Standing alone beside his desolate hearth,
 Where all his household gods lay shivered round him:
 No choice was left his feelings or his pride,
 Save Death or Doctors' Commons—so he died.

XXXVII.

Dying intestate, Juan was sole heir
 To a chancery suit, and messuages, and lands,
 Which, with a long minority and care,
 Promised to turn out well in proper hands:
 Inez became sole guardian, which was fair,
 And answered but to Nature's just demands;
 An only son left with an only mother
 Is brought up much more wisely than another.

XXXVI.

Foi vão ter sido com valor ou sem,
 Pobre diabo! quis tudo machucá-lo.
 Conquanto no orbe ele não fosse um bem –
 Admita-se ser dura hora ir achá-lo
 No desolado lar, e sem ninguém,
 E seus Lares rachados a rodeá-lo.^{59 60}
 Nenhuma escolha teve o orgulho seu,
 Só a Morte ou Foro Cível – então morreu.⁶¹

XXXVII.

Herdeiro uno de um pai morto intestado,
 Juan auferiu processos, casas, chãos,
 Que, em longa minoria e algum cuidado,
 Prometiam ficar bem em boas mãos.
 Inez ficou tutora, e era adequado,
 Conforme a Natureza e seus senãos.
 E filho único com mãe solteira cresce⁶²
 Muito mais sagaz que outro jamais fez-se.⁶³

⁵⁹ Byron já havia feito referência a seus deuses domésticos em carta a seu amigo Thomas Moore, comentando das dificuldades que passou após sua separação e seu exílio praticamente forçado da Inglaterra. Também no seu *tale*, que é um conto em versos, *Marino Faliero*, ato III, cena II, vv. 361-364, Byron usa a mesma imagem:

Só tinha uma única fonte de quietude restada,
 E a envenenaram! Meus puros deuses lares
 Foram esfaqueados em meu lar, e sobre seu santuário
 Sentam Ribaldry rindo e o escarninho Scorn.

⁶⁰ Note-se a rima usada no original, dependente sempre do pronome *him*, traduzido aqui também pelo pronome “o” na forma de rima. Não obstante, seja notada ainda a aliteração em *r* presente no original, traduzida neste verso com a mesma aliteração.

⁶¹ No MS há variações de termos usados por Byron, que havia antes posto *banishment*, isto é, desterro, o que aconteceu com o próprio Byron. Depois Byron substituiria o termo por *Doctors' Commons*. Pichot, em sua tradução para o francês, acresce uma nota dizendo que *Doctors' Commons* é uma “corte eclesiástica de Londres que julga em matéria de divórcio.” (Byron, 1909, p. 25). Vale dizer, ademais, que nada disso de divórcio havia na Espanha do período; é Byron transferindo seus problemas domésticos para um *background* espanhol (PC).

⁶² Neste ponto, o elemento autobiográfico, presente geralmente nas obras de Byron, passa das referências a sua ex-mulher e recaem sobre a mãe do escritor.

⁶³ A tradução do dístico final dessa estrofe por Schramm foi:

firno: Única mãe, único filho,
 Dona Inez, com o dedo no gatilho! (2016, p. 120).

XXXVIII.

Sagest of women, even of widows, she
 Resolved that Juan should be quite a paragon,
 And worthy of the noblest pedigree,
 (His Sire was of Castile, his Dam from Aragon)
 Then, for accomplishments of chivalry,
 In case our Lord the King should go to war again,
 He learned the arts of riding, fencing, gunnery,
 And how to scale a fortress—or a nunnery.

XXXVIII.

Sendo a mulher, e viúva, mais sábia, ela
 Resolveu fazer Juan um paradigma,
 (Tinha a mãe de Aragão, o pai de Castela)
 E quis portanto honrar raça tão digna.
 Caso el-rei senhor nosso⁶⁴ outra vez pela
 Guerra opte, instruiu-se Juan na arte da esgrima,⁶⁵
 De cavalgar, de usar um armamento,
 E de escalar um forte – ou um convento.⁶⁶

XXXIX.

But that which Donna Inez most desired,
 And saw into herself each day before all
 The learned tutors whom for him she hired,
 Was, that his breeding should be strictly moral:
 Much into all his studies she inquired,
 And so they were submitted first to her, all,
 Arts, sciences—no branch was made a mystery
 To Juan's eyes, excepting natural history.

XXXIX.

Mas o que Donna Inez mais ansiava,
 E isso ela averiguava diariamente
 Junto aos mestres que ao filho contratava,
 Era que sua instrução fosse decente
 Sobretudo. Do estudo se informava
 Sobre tudo, e aprovava-o previamente.
 Ciência e artes era ensino habitual
 A Juan, exceto história natural.^{67 68}

⁶⁴ Neste trecho, Pichot aponta para o uso da fórmula tipicamente espanhola.

⁶⁵ A tradução da rima destes versos demandou maior esforço. Vejam-se como as rimas são problematizadas no original, com *Aragon* rimando com *again*, e na tradução também são tratadas da mesma forma, com “digna” rimando com “esgrima”.

⁶⁶ É apenas a partir desta oitava que se tem início a tradução em prosa de João Vieira, cujo exemplar, raro, jamais foi analisado até a presente tese. Leiam-se uns versos de sua tradução, que começa com o título de “Primícias de Amor”:

Apenas saído do berço, viu-se D. Juan órfão de pai, senhor de uma boa fortuna e confiado aos cuidados e tutelas de D. Inez, sua mãe.

Como a mais sábia das mulheres e das viúvas (...).

Aprendeu (Juan) pois a montar um cavalo, a jogar as armas, a escalar uma fortaleza ou um convento de freiras. (Byron, 1942, p. 313).

Como se pôde observar, a tradução em prosa de João Vieira procura resumir excessivamente o que Byron diz, tentando se ater limitadamente à questão da narrativa, porém esta, em demasia intrincada com o todo, não fornece um ponto de apoio seguro às opções tradutórias aparentemente estipuladas de modo prévio pelo tradutor, obrigando-o a traduzir a tirada irônica de Juan aprender a escalar inclusive um convento.

⁶⁷ Byron busca insinuar que foi a educação que deram a Juan, toda tão restrita, que aguçou sua curiosidade para saber mais da vida e, assim, tornar-se o que se tornou. De todo modo, isto ocorre indiretamente, pois Byron não chegou a escrever nada acerca de Don Juan já velho e sedutor inveterado e pérfido.

⁶⁸ Note-se como neste, e noutros casos, o desenho da própria estrofe no papel parece ter sido traduzido.

XL.

The languages, especially the dead,
 The sciences, and most of all the abstruse,
 The arts, at least all such as could be said
 To be the most remote from common use,
 In all these he was much and deeply read:
 But not a page of anything that's loose,
 Or hints continuation of the species,
 Was ever suffered, lest he should grow vicious.

XLI.

His classic studies made a little puzzle,
 Because of filthy loves of gods and goddesses,
 Who in the earlier ages raised a bustle,
 But never put on pantaloons or bodices;
 His reverend tutors had at times a tussle,
 And for their *Æneids*, *Iliads*, and *Odysseys*,
 Were forced to make an odd sort of apology,
 For Donna Inez dreaded the Mythology.

XLII.

Ovid's a rake, as half his verses show him,
 Anacreon's morals are a still worse sample,
 Catullus scarcely has a decent poem,
 I don't think Sappho's Ode a good example,
 Although Longinus tells us there is no hymn
 Where the Sublime soars forth on wings more ample;
 But Virgil's songs are pure, except that horrid one
 Beginning with "*Formosum Pastor Corydon*."

XL.

Língua, principalmente se for morta,
 Ciência, melhor ainda sendo abstrusa,
 Arte, de preferência a mais remota,
 Aquela que aprender ninguém mais usa,
 Nisto sua educação toda era absorta;
 Página alguma solta, ou que conduza
 Ao tema da continuação da espécie
 Lia-se, pra que vicioso não crescesse.⁶⁹

XLI.

Os clássicos travaram-lhe as ideias,
 Vista a obscena via que os deuses se amaram,
 Nunca usaram corpetes, calças, meias,
 E em tempos idos bafafás armaram.
 Pras *Ilíadas*, *Eneidas* e *Odisseias*,
 Tanto seus professores relutaram,
 Que fizeram estranha apologia,
 Pois Donna Inez temia mitologia.

XLII.

Mostra-se em sua obra, Ovídio, um libertino,
 Moral em Anacreonte é exemplo pior,
 Em Catulo mal há um poema digno,
 Não acho Safo exemplo mui melhor,
 Conquanto em nenhum hino, diz Longino⁷⁰,
 Tão alto a asa o sublime logre pôr;
 Mas Virgílio soa puro, exceto no horrído
 Que começa em "*Formosum Pastor Corydon*".⁷¹ ⁷²

⁶⁹ Novamente, nesta estrofe, buscou-se não apenas a manutenção da estrutura estrófica, do tom prosaico do narrador byroniano em *Don Juan*, ou mesmo do conteúdo, buscou-se inclusive utilizar rimas que lembrassem ao menos a sonoridade da rima original inglesa. Assim a rima *abstruse* com *use* e *loose*, foi para o português como "abstrusa" rimando com "usa" e "conduza", do mesmo modo, *species* e *vicious* ficaram "espécie" e "crescesse" em português. Diz-se ainda mais que este esforço nas rimas é constante e nem sempre será apontado e/ou descrito aqui.

⁷⁰ Longino, pseudo-Longino, a quem antigamente se atribuía a obra *Sobre o Sublime*.

XLIII.

Lucretius' irreligion is too strong
 For early stomachs, to prove wholesome food;
 I can't help thinking Juvenal was wrong,
 Although no doubt his real intent was good,
 For speaking out so plainly in his song,
 So much indeed as to be downright rude;
 And then what proper person can be partial
 To all those nauseous epigrams of Martial?

XLIV.

Juan was taught from out the best edition,
 Expurgated by learned men, who place,
 Judiciously, from out the schoolboy's vision,
 The grosser parts; but, fearful to deface
 Too much their modest bard by this omission,
 And pitying sore his mutilated case,
 They only add them all in an appendix,
 Which saves, in fact, the trouble of an index;

XLIII.

Muito forte é em Lucrécio a irreligião
 Pra um estômago jovem se nutrir.
 E Juvenal não julgo com razão
 Em versos tão diretos proferir,
 Embora a melhor fosse sua intenção,
 Foi rude em demasia ao se exprimir.
 E que humano elegante é parcial ao
 Nauseabundo epigrama de Marcial?^{73 74}

XLIV.

Juan foi instruído em ótima edição,
 Purificada por seu mestre lépido
 E douto, que a mais áspera fração
 Com prudência afastou do aluno crépido;
 Mas temendo que tal mutilação
 Desfigurasse a obra do bardo intrépido,
 Copilou a parte árida em apêndice,⁷⁵
 O que poupa o problema de usar índice;⁷⁶

⁷¹ Esta Écloga II, do livro das *Bucólicas*, trata do amor do pastor Corydon pelo garoto Alexis; é um poema de amor pederasta.

⁷² Neste trecho da obra, Byron inicia o gênero da crítica literária dentro do seu próprio épico. Como sua obra seria acusada de imoral, o lorde cita diversos poetas e trechos imorais de poetas consagrados, inserindo-se assim também na tradição da imoralidade literária. Essa é outra forma de digressão usada por Byron, aqui também traduzida integralmente.

⁷³ Todos os nomes citados são de famosos poetas da antiguidade.

⁷⁴ A tradução de Schramm é subversiva neste caso:

Lucrécio de ser pio estava Longino –
 a anos-luz dos anais de Anacreonte –
 Juvenal não é próprio para meninos
 tão pouco o é o xenófilo Xenofonte;
 perverso paideuma greco-latino
 contínuo como a linha do horizonte,
 cheio de epicurismo sensual
 ou sem sal, como ocorre em Marcial: (2016, p. 121).

⁷⁵ Esta edição existe de fato, *Epigrammata Obscaena*, impressa em 1701, Amsterdam.

⁷⁶ Buscaram-se nessa estrofe rimas esdrúxulas, que são bem características do português, conquanto não sejam das mais encontráveis. No mais, não são rimas perfeitas também nem sempre no original, e isso é mais uma satisfação a ser encontrada no jogo da tradução. O tom, que às vezes é inerente ao ritmo, e às vezes à matéria, e ainda a outras coisas, também se julga haver preservado nesta oitava. O capítulo 3 da tese trata do aspecto rímico da obra.

XLV.

For there we have them all "at one fell swoop,"
 Instead of being scattered through the pages;
 They stand forth marshalled in a handsome troop,
 To meet the ingenuous youth of future ages,
 Till some less rigid editor shall stoop
 To call them back into their separate cages,
 Instead of standing staring all together,
 Like garden gods—and not so decent either.

XLV.

Lá estão todos “numa cajadada”,
 Em vez de pelas folhas se espalhar.
 Ampla tropa adiante aparelhada
 Para os ingênuos jovens encontrar
 No amanhã, até que se devolva cada,
 Por mais brando editor, ao seu lugar,
 Em vez de estarem juntos, fitos, tais
 Deuses de quintais – não muito morais.⁷⁷

XLVI.

The Missal too (it was the family Missal)
 Was ornamented in a sort of way
 Which ancient mass-books often are, and this all
 Kinds of grotesques illumined; and how they,
 Who saw those figures on the margin kiss all,
 Could turn their optics to the text and pray,
 Is more than I know—But Don Juan's mother
 Kept this herself, and gave her son another.

XLVI.

O Missal (familiar Missal) também
 Era ornado com o tipo de gravura
 Que antigos livros para missa têm,
 Idêntica grutesca iluminura;
 E como ater-se ao texto e rezar quem
 Beija a margem vendo ali a figura,
 É mais do que eu sei, mas sua mãe guardava
 Este a si, e a seu filho outro dava.

XLVII.

Sermons he read, and lectures he endured,
 And homilies, and lives of all the saints;
 To Jerome and to Chrysostom inured,
 He did not take such studies for restraints;
 But how Faith is acquired, and then insured,
 So well not one of the aforesaid paints
 As Saint Augustine in his fine Confessions,
 Which make the reader envy his transgressions.

XLVII.

Preleções aturava, e sermões lia,
 A Jerônimo⁷⁸ e a Crisóstomo⁷⁹ habituado,
 Vidas dos santos todos, e homílias;
 Nunca achou ser estudo atravancado.
 Mas pintura tão boa nenhum fazia,
 Pra obter-se a Fé, e mantê-la após, como a do
 Santo Agostinho em suas Confissões,
 Que inveja ao leitor faz nas transgressões^{80 81}.

⁷⁷ Na tradução de João Vieira, que traduziu em prosa as duas oitavas, entre uma e outra, ele acrescentou uma expressão do seu próprio arsenal, que tal: “Mas foi pior a emenda do que soneto.” (Byron, 1942, p. 314).

⁷⁸ São Jerônimo, tradutor da Bíblia para o latim, é o santo padroeiro dos tradutores.

⁷⁹ João Crisóstomo foi arcebispo de Constantinopla, conhecido por suas homílias.

⁸⁰ Na edição de Coleridge, há uma nota que diz: “Pela representação que Santo Agostinho dá da sua própria juventude, é fácil ver que ele era o que nós chamaríamos de canalha. Ele evitou a escola como uma praga; só amou jogos e shows

XLVIII.

This, too, was a sealed book to little Juan—
 I can't but say that his mamma was right,
 If such an education was the true one.
 She scarcely trusted him from out her sight;
 Her maids were old, and if she took a new one,
 You might be sure she was a perfect fright;
 She did this during even her husband's life—
 I recommend as much to every wife.

XLIX.

Young Juan waxed in goodliness and grace;
 At six a charming child, and at eleven
 With all the promise of as fine a face
 As e'er to Man's maturer growth was given:
 He studied steadily, and grew apace,
 And seemed, at least, in the right road to Heaven,
 For half his days were passed at church, the other
 Between his tutors, confessor, and mother.

XLVIII.

Também vedou-se essa obra ao jovem Juan –
 Se era esta educação a mais direita,
 Não só posso achar certa sua mamã.
 Jamais sua vista longe dele deita.
 Toda criada que tinha era anciã,
 Se nova, certamente era perfeita
 Feiura; assim fazia em vida do esposo.
 A toda esposa exemplo valioso.

XLIX.

Juan cresceu em graça e gentileza;
 Um garoto garboso aos seis, e seu
 Traço aos onze anunciava uma beleza
 Que a outro homem maduro não se deu.
 Crescia lesto, e estudava com firmeza,
 Parecia assim na senda certa ao Céu⁸²,
 Metade de seu dia à igreja ia depor,
 O resto com tutor, mãe, confessor.

públicos; roubou seu pai de todo modo que pôde achar; inventou tantas mentiras para fugir da vara, que eles foram obrigados a puni-lo pelas suas irregularidades”.

⁸¹ A tradução de João Vieira é:

O livro das “Confissões” de Santo Agostinho, que realmente faz invejar aos leitores suas transgressões, era igualmente proibido a Juan.

Homílias e vidas dos santos, leituras de S. Jerônimo e São Crisóstomo era o que mais pruíia aos ouvidos do menino. (1942, p. 314).

⁸² Neste verso há uma aliteração proposital em sibilantes para buscar ressaltar, de algum modo, semelhante aliteração presente no original, embora em *r*.

L.

At six, I said, he was a charming child,
 At twelve he was a fine, but quiet boy;
 Although in infancy a little wild,
 They tamed him down amongst them: to destroy
 His natural spirit not in vain they toiled,
 At least it seemed so; and his mother's joy
 Was to declare how sage, and still, and steady,
 Her young philosopher was grown already.

LI.

I had my doubts, perhaps I have them still,
 But what I say is neither here nor there:
 I knew his father well, and have some skill
 In character—but it would not be fair
 From sire to son to augur good or ill:
 He and his wife were an ill-sorted pair—
 But scandal's my aversion—I protest
 Against all evil speaking, even in jest.

LII.

For my part I say nothing—nothing—but
This I will say—my reasons are my own—
 That if I had an only son to put
 To school (as God be praised that I have none),
 'T is not with Donna Inez I would shut
 Him up to learn his catechism alone,
 No—no—I'd send him out betimes to college,
 For there it was I picked up my own knowledge.

L.

Aos seis, eu disse, um garotão garboso,
 Aos doze era bonito, mas tranquilo.
 Posto na infância assaz tempestuoso,
 Seu natural lograram destruí-lo;
 Entre si amansaram o genioso,
 Assim parecia. A mãe dizia aquilo
 Com gosto: quão sereno e sério e instruído
 Seu filosofozinho havia saído.

LI.

Tinha dúvidas, tenho-as, acho, agora,
 Mas o que eu digo em nada é relevante.
 Conheci bem seu pai, e sempre fora
 Douto em caráter, e é deselegante
 Quem de pai a filho o bem ou mal agoura.
 Par sem jeito ele e Inez; mas sou bastante
 Contra a difamação. Julgo odiosa a
 Gente que só maldiz, ainda que em troça.⁸³

LII.

Eu nada digo, nada mais, porém
Isto direi (a razão é só minha)
 Que se eu tivesse um só filho a pôr em
 (Glória a Deus pois não tenho) uma escolinha,
 Pra aprender catecismo, não sei bem
 Se o prenderia com Donna Inez sozinha;
 Não, não, cedo o enviaria à academia,
 Pois lá sim auferi sabedoria.

⁸³ O tom dessa estrofe, como de algumas outras que virão na sequência, é de digressão e titubeio. Byron age como quem conta alguma coisa que não quer contar, ou não deveria estar narrando. Às vezes mesmo chega até a se desculpar com o leitor, e em outras vezes cita Aristóteles para dizer que está seguindo o método. Tudo isto é pura fonte de humor e zombaria nas mãos do incansável satírico. Traduzir estes titubeios, bem como os silêncios que lhe são inerentes, quicá alguns engasgos, é tarefa a mais a ser feita, buscando encaixar toda essa questão no mesmo ponto do original.

LIII.

For there one learns—'t is not for me to boast,
 Though I acquired—but I pass over *that*,
 As well as all the Greek I since have lost:
 I say that there's the place—but "*Verbum sat*,"
 I think I picked up too, as well as most,
 Knowledge of matters—but no matter *what*—
 I never married—but, I think, I know
 That sons should not be educated so.

LIV.

Young Juan now was sixteen years of age,
 Tall, handsome, slender, but well knit: he seemed
 Active, though not so sprightly, as a page;
 And everybody but his mother deemed
 Him almost man; but she flew in a rage
 And bit her lips (for else she might have screamed)
 If any said so—for to be precocious
 Was in her eyes a thing the most atrocious.

LV.

Amongst her numerous acquaintance, all
 Selected for discretion and devotion,
 There was the Donna Julia, whom to call
 Pretty were but to give a feeble notion
 Of many charms in her as natural
 As sweetness to the flower, or salt to Ocean,
 Her zone to Venus, or his bow to Cupid,
 (But this last simile is trite and stupid.)

LIII.

Pois lá se aprende sim – modéstia à parte,
 Ainda adquirir – enfim, omitirei,
 Como o Grego ido embora. Ora "*Verbum Sat*"⁸⁴,
 Lá é mesmo o lugar – eu alcancei,
 Como tantos, sapiência numa arte,
 Mas não importa *qual* – nunca casei.
 Mas eu julgo que a prole aí também
 Não seria educada tão bem.⁸⁵

LIV.

Aos dezesseis, Juan trazia a imagem
 Bela, alta, esguia e bem feita; aparentava
 Ativo, mas não vivaz quanto um pajem;
 E toda a gente, exceto Inez, o achava
 Quase um homem; ela ficava selvagem⁸⁶
 E mordida os lábios (pois senão gritava)
 Quando lhe diziam isto; ser precoce
 Mostrava-se-lhe a coisa mais atroz.

LV.

Entre os muitos de sua conversação,
 Em discrição e devoção distintos,
 Havia Donna Júlia, a quem noção
 Tíbia seria chamar só bela, sinto
 Nela o encanto natural qual são
 A fragrância à flor, a Afrodite o cinto⁸⁷,
 O sal ao oceano, e o arco ao Cupido,
 O último símile é banal e estúpido.⁸⁸

⁸⁴ Esta expressão latina quer dizer "uma palavra basta (para o sábio)".

⁸⁵ Estas estrofes digressivas não foram contempladas na tradução de João Vieira.

⁸⁶ Nas cartas da sua mocidade, Byron descreve sua mãe tendo ataques de fúria e um temperamento ingovernável.

⁸⁷ O cinto de Vênus tinha o poder de fazer quem o usasse sexualmente atrativo.

⁸⁸ Note-se que Byron mofa do seu próprio símile explícita e diretamente no dístico final.

LVI.

The darkness of her Oriental eye
 Accorded with her Moorish origin;
 (Her blood was not all Spanish; by the by,
 In Spain, you know, this is a sort of sin;)
 When proud Granada fell, and, forced to fly,
 Boabdil wept: of Donna Julia's kin
 Some went to Africa, some stayed in Spain—
 Her great great grandmamma chose to remain.

LVII.

She married (I forget the pedigree)
 With an Hidalgo, who transmitted down
 His blood less noble than such blood should be;
 At such alliances his sires would frown,
 In that point so precise in each degree
 That they bred *in and in*, as might be shown,
 Marrying their cousins—nay, their aunts, and nieces,
 Which always spoils the breed, if it increases.

LVIII.

This heathenish cross restored the breed again,
 Ruined its blood, but much improved its flesh;
 For from a root the ugliest in Old Spain
 Sprung up a branch as beautiful as fresh;
 The sons no more were short, the daughters plain:
 But there's a rumour which I fain would hush,
 'T is said that Donna Julia's grandmamma
 Produced her Don more heirs at love than law.

LVI.

Seu olho oriental tinha um escuro
 Com sua origem mourisca concordado.
 Não era em tudo sangue espanhol puro;
 Aliás, na Espanha, isto é outro pecado.
 Vendo cair Granada, em fuga e apuro,
 Boabdil⁸⁹ chorou: para a África foi um lado
 Da família de Júlia, e ficou só
 Na Espanha o outro. Assim fez sua trisavó.⁹⁰

LVII.

Casou-se com (da estirpe eu me esqueci)
 Um fidalgo, que o sangue repassou
 Menos nobre que o que achou em si.
 Desaprová-lo-iam seus avós, ou
 Como se viu, juntaram-se entre si⁹¹
 Cuidando a cada grau, pois se casou
 Primo à prima, e também sobrinha e tia,
 Que sempre arruína a raça, se a amplia.

LVIII.

Neste enlace pagão a raça ganha
 Restauro, sangue ruim, carne melhor,
 Da mais feia raiz da velha Espanha
 Nasce um ramo tão belo e com frescor.
 Não mais filho baixo, filha tacanha.
 Gostaria de abafar certo rumor;
 Diz-se que a avó de Júlia gerou mais
 Herdeiro ao Don no amor que oficiais.

⁸⁹ Boabdil foi o último sultão a reinar sobre Granada. O monte do qual ele olhou para traz e viu os jardins de Granada ficou conhecido como “o último suspiro do Mouro”.

⁹⁰ Dessa oitava, bem como das próximas, João Vieira traduziu apenas:
 Tinha os olhos grandes e negros. (1942, p. 315).

⁹¹ Com essa rima em *i* intentou-se traduzir a rima em *ee* do original, que rima *pedigree* com *be* e *degree*.

LIX.

However this might be, the race went on
 Improving still through every generation,
 Until it centred in an only son,
 Who left an only daughter; my narration
 May have suggested that this single one
 Could be but Julia (whom on this occasion
 I shall have much to speak about), and she
 Was married, charming, chaste, and twenty-three.

LX.

Her eye (I'm very fond of handsome eyes)
 Was large and dark, suppressing half its fire
 Until she spoke, then through its soft disguise
 Flashed an expression more of pride than ire,
 And love than either; and there would arise
 A something in them which was not desire,
 But would have been, perhaps, but for the soul
 Which struggled through and chastened down the whole.

LXI.

Her glossy hair was clustered o'er a brow
 Bright with intelligence, and fair, and smooth;
 Her eyebrow's shape was like the aërial bow,
 Her cheek all purple with the beam of youth,
 Mounting, at times, to a transparent glow,
 As if her veins ran lightning; she, in sooth,
 Possessed an air and grace by no means common:
 Her stature tall—I hate a dumpy woman.

LIX.

Que seja, tem a estirpe melhorado
 Mais através de cada geração,
 Até haver-se a um filho único centrado,
 Que una filha deixou⁹². A narração
 Parece-me ter já insinuado
 Que é Júlia (de quem nesta ocasião⁹³
 Terei muito a dizer acerca), era ela
 De vinte e três, casada, casta e bela.

LX.

Seu olho era (adoro uma bela vista)
 Grande e negro, e um qual fogo suprimira
 Até que falasse, tênue após, despista-
 -se em expressão mais de altivez que de ira,
 De amor acima de ambos. E imprevista
 Feição não de desejo ali surgira,
 Mas podia ser, talvez, somente pra alma
 Que se esforçasse e mantivesse a calma.⁹⁴

LXI.

Cabelo em cacho ornava sua radiante
 Fronte, esperta, esbelta, ampla em suavidade.
 Era a sobrancelha a abóbada distante,
 Às vezes transparente claridade
 Em sua purpúrea cútis ofuscante
 Ia qual faísca em sua veia⁹⁵. Em verdade,
 Nela havia a graça, um ar, que raro se acha;
 Sua alta estatura – odeio mulher baixa^{96 97 98}.

⁹² A linhagem finda em Júlia (PC).

⁹³ Praticamente as rimas destes versos são as mesmas palavras do original que foram usadas na tradução: em alguns pontos, a influência latina sobre a língua inglesa faz-se ver, como é o caso aqui, no léxico.

⁹⁴ João Vieira, tendo parado de traduzir na estrofe LV, retorna agora à sua prosa traduzindo esta oitava.

⁹⁵ Os termos empregados por Byron nessa descrição são líricos, poéticos, intelectuais, são palavras de certo modo elevadas. Quando no dístico final Byron baixa o tom, o contraste criado faz surgir o humor. Na tradução buscou-se o mesmo, palavras mais poéticas de início, depois o tom coloquial e prosaico, que é quase o tom predominante da narrativa.

LXII.

Wedded she was some years, and to a man
 Of fifty, and such husbands are in plenty;
 And yet, I think, instead of such a ONE
 'T were better to have TWO of five-and-twenty,
 Especially in countries near the sun:
 And now I think on 't, "*mi vien in mente*",
 Ladies even of the most uneasy virtue
 Prefer a spouse whose age is short of thirty.

LXIII.

'T is a sad thing, I cannot choose but say,
 And all the fault of that indecent sun,
 Who cannot leave alone our helpless clay,
 But will keep baking, broiling, burning on,
 That howsoever people fast and pray,
 The flesh is frail, and so the soul undone:
 What men call gallantry, and gods adultery,
 Is much more common where the climate's sultry,

LXII.

Era casada há algum tempo, e com um
 Cinquentão, tipo de homem bem frequente;
 Penso, assim, que ao invés deste tal um,
 Dois de vinte e cinco é melhor, mormente
 Em terras onde o sol mais se achega ao mun-
 do. Agora eu penso que, *mi vien in mente*,
 Às damas da virtude mais inquieta, os
 Homens até os trinta são prediletos.

LXIII.

É triste, não me hei de calar de todo,
 E tudo culpa deste sol canalha,
 Que não deixa em paz nosso frágil lodo,
 Só arde, assa, nos põe numa fomalha,
 Debalde orar, jejuar, de qualquer modo,
 A carne é fraca, além de a alma ser falha.
 O nosso galanteio, aos céus pecado,
 É bem mais comum num clima abafado.^{99 100}

⁹⁶ No original "a dumpy woman", não necessariamente uma mulher apenas baixa, mas também de volumes informes, como uma mulher atarracada, nas palavras de John Milton.

⁹⁷ Lady Byron não era chamada de alta. Cochran nota que B. não havia conhecido ainda Teresa, também não alta.

⁹⁸ A tradução de João Vieira deste trecho faz crer que ele não quis baixar o tom dessa vez, pois ele corta a digressão do narrador byroniano:

Na verdade, a sua graça e ar tinham alguma coisa fora do comum. (1942, p. 315).

⁹⁹ No original, cada verso dessa oitava apresenta pelo menos sete termos lexicais, alguns mesmo possuem dez, coisa que muito dificulta a tradução integral do sentido, tentando ainda manter o som e rimar.

¹⁰⁰ A tradução de Schramm para esta estrofe ficou diversa do original e divertida:

Lord Byron bota no Astro Rei a culpa
 do adultério que está para acontecer,
 não topo com o que disse o batuta
 e intervenho com todo meu poder:
 à insolação não segue-se a suruba, e os
 esquimós também fazem o iglu tremer!
 Pois não moram, pecador e pecado
 em toda parte ou clima, lado a lado? (2016, p. 126).

LXIV.

Happy the nations of the moral North!
 Where all is virtue, and the winter season
 Sends sin, without a rag on, shivering forth
 ('T was snow that brought St. Anthony to reason);
 Where juries cast up what a wife is worth,
 By laying whate'er sum, in mulct, they please on
 The lover, who must pay a handsome price,
 Because it is a marketable vice.

LXV.

Alfonso was the name of Julia's lord,
 A man well looking for his years, and who
 Was neither much beloved nor yet abhorred:
 They lived together as most people do,
 Suffering each other's foibles by accord,
 And not exactly either *one* or *two*;
 Yet he was jealous, though he did not show it,
 For Jealousy dislikes the world to know it.

LXVI.

Julia was—yet I never could see why—
 With Donna Inez quite a favourite friend;
 Between their tastes there was small sympathy,
 For not a line had Julia ever penned:
 Some people whisper (but, no doubt, they lie,
 For Malice still imputes some private end)
 That Inez had, ere Don Alfonso's marriage,
 Forgot with him her very prudent carriage;

LXIV.

Felizes as nações do puro norte,
 Onde tudo é virtude, e o inverno envia a
 Tremar, sem trapo, o vício, à própria sorte
 (Santo Antônio¹⁰¹ à razão só o frio trazia);
 Lá se mede o valor de uma consorte
 Numa multa que o júri delicia
 E o amante paga, preço razoável,
 Porque lá este é um vício negociável.

LXV.

Alfonso era a graça do senhor
 De Júlia, de aparência boa apesar
 Da idade, e não lhe dava ódio ou amor.
 Como muitos, viviam a suportar
 Os defeitos um do outro, juntos, por
 Acordo, não sendo ambos *um* nem *par*.
 E ele, sem demonstrar, sentia ciúme,
 O ciúme odeia ao mundo dar-se ao lume.

LXVI.

Tinham Júlia – não sei o porquê – e Inez a
 Boa amizade mútua que se fez;
 Pouco do gosto de uma a outra preza,
 Pois não escreveu Júlia uma só vez.
 Alguns sussurram (mentem, com certeza,
 Já que a Malícia anda sem fim) que Inez
 Antes de Alfonso se casar, deixara
 Com ele um quê de sua prudência rara,¹⁰²

¹⁰¹ Byron aqui confunde os santos, pois é a São Francisco de Assis que quis se referir, inclusive chegou a deixar em nota que se fosse São Francisco era só trocar os nomes, mas ele pessoalmente nunca chegou a fazer a alteração em seu poema.

¹⁰² João Vieira, dessa oitava, traduziu um trecho por:

A casa de D. Inez era mais de D. Julia do que a própria casa. (1942, p. 316).

LXVII.

And that still keeping up the old connection,
 Which Time had lately rendered much more chaste,
 She took his lady also in affection,
 And certainly this course was much the best:
 She flattered Julia with her sage protection,
 And complimented Don Alfonso's taste;
 And if she could not (who can?) silence scandal,
 At least she left it a more slender handle.

LXVIII.

I can't tell whether Julia saw the affair
 With other people's eyes, or if her own
 Discoveries made, but none could be aware
 Of this, at least no symptom e'er was shown;
 Perhaps she did not know, or did not care,
 Indifferent from the first, or callous grown:
 I'm really puzzled what to think or say,
 She kept her counsel in so close a way.

LXIX.

Juan she saw, and, as a pretty child,
 Caressed him often—such a thing might be
 Quite innocently done, and harmless styled,
 When she had twenty years, and thirteen he;
 But I am not so sure I should have smiled
 When he was sixteen, Julia twenty-three;
 These few short years make wondrous alterations,
 Particularly amongst sun-burnt nations.

LXVII.

E então mantendo a velha conexão,
 Que o tempo ultimamente tornou casta,
 Tomou por sua senhora uma afeição,
 Que certamente foi melhor, e basta.
 Mimava-a com sua sábia proteção,
 E elogiava o bom gosto a Alfonso; e a vasta
 Censura (quem a pôde calar?), bom,
 Ao menos fez mais fácil lidar com.

LXVIII.

Não sei dizer se Júlia concebia
 Suas próprias descobertas, ou já visse o
 Caso com olhos alheios, não se sabia
 Que pensar, não mostrou-se um só indício.
 Quiçá desconhecesse, indiferia¹⁰³,
 Calejou-se, ou não ligou desde o início.
 Do que pensar, dizer, estou estulto,
 Ela manteve o juízo muito oculto.

LXIX.

Ela via Juan, e, qual criança bonita,
 Acariciava-o diversas vezes.
 Coisa inocente, inofensiva dita,
 Quando dos vinte anos dela, e ele aos treze;
 Só não sei se tão bem tal se explicita
 Aos dezesseis dele, e ela aos vinte e três.¹⁰⁴
 Esses tão poucos anos, nas nações
 Que o sol arde, obram grãs alterações.

¹⁰³ Toma-se licença para usar na tradução uma palavra ainda não catalogada de modo geral nos dicionários.

¹⁰⁴ João Vieira traduziu um trecho dessa oitava por:
 Mas quando ele já tinha os seus dezesseis... (p. 316).

LXX.

Whate'er the cause might be, they had become
 Changed; for the dame grew distant, the youth shy,
 Their looks cast down, their greetings almost dumb,
 And much embarrassment in either eye;
 There surely will be little doubt with some
 That Donna Julia knew the reason why,
 But as for Juan, he had no more notion
 Than he who never saw the sea of Ocean.

LXXI.

Yet Julia's very coldness still was kind,
 And tremulously gentle her small hand
 Withdrew itself from his, but left behind
 A little pressure, thrilling, and so bland
 And slight, so very slight, that to the mind
 'T was but a doubt; but ne'er magician's wand
 Wrought change with all Armida's fairy art
 Like what this light touch left on Juan's heart.

LXX.

Qualquer que viesse a ser a causa, os dois
 Mudaram; ela mais distante, ao passo
 Que ele tímido, os olhos baixos, ois
 Quase mudos, no olhar muito embaraço.
 Que entendia a razão Donna Júlia, pois,
 Com certeza há um duvidar escasso,
 Porém Juan não pôde compreender
 Mais que alguém que o mar nunca logrou ver.¹⁰⁵

LXXI.

Júlia, mesmo fria, era generosa, linda
 E trêmula sua pequena mão
 Da dele retirou, deixando ao fim da
 Sutil pressão, emocionante, e tão
 Branda, e leve, e tão leve, que a mente inda¹⁰⁶
 Duvida; e nem varinha de condão
 Junto à feitiçaria de Armida¹⁰⁷ obra o que
 Fez na alma de Juan tão tênue toque.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Nessa estrofe, nota-se bem a pouca malícia que D. Juan tinha no início da sua carreira, e acaba caindo no desconhecido jogo da sedução com Donna Júlia na maior facilidade.

¹⁰⁶ A questão da rima com elementos sonoros semelhantes ao do original para a tradução é novamente apontada nestes versos.

¹⁰⁷ A feiteira no *Jerusalém Liberada* de Tasso. Ela leva Rinaldo a esquecer seus votos de cruzado. A história entre Armida e Rinaldo forma a trama da ópera de Rossini, e influenciou Brahms e Dvorak, e Delacroix, que também fez quadros sobre o motivo do *Don Juan*.

¹⁰⁸ O tom narrativo torna a parecer mais elevado, com palavras mais seletas, de uma índole romântica. A tradução buscou também recriar esse efeito.

LXXII.

And if she met him, though she smiled no more,
 She looked a sadness sweeter than her smile,
 As if her heart had deeper thoughts in store
 She must not own, but cherished more the while
 For that compression in its burning core;
 Even Innocence itself has many a wile,
 And will not dare to trust itself with truth,
 And Love is taught hypocrisy from youth.

LXXIII.

But Passion most dissembles, yet betrays
 Even by its darkness; as the blackest sky
 Foretells the heaviest tempest, it displays
 Its workings through the vainly guarded eye,
 And in whatever aspect it arrays
 Itself, 't is still the same hypocrisy;
 Coldness or Anger, even Disdain or Hate,
 Are masks it often wears, and still too late.

LXXIV.

Then there were sighs, the deeper for suppression,
 And stolen glances, sweeter for the theft,
 And burning blushes, though for no transgression,
 Tremblings when met, and restlessness when left;
 All these are little preludes to possession,
 Of which young Passion cannot be bereft,
 And merely tend to show how greatly Love is
 Embarrassed at first starting with a novice.

LXXII.

Ela não mais sorria se o encontrava,
 E havia um pesar mais doce que o sorrir,
 Fundo em seu âmago um cismar guardava
 Sem nunca o confessar, tal comprimir
 Tornava-o mais querido ao núcleo em lava.
 Mesmo a inocência ardis só possuir,
 E não se atreve a crer em si com fé,
 E aprende hipocrisia amor dêz que novo é.

LXXIII.

Mas paixão dissimula em demasia,
 E trai-se em sua escuridão; como o céu
 Mais negro temporal duro anuncia,
 Revela-se ela em olhos com vão véu;
 E é exatamente a própria hipocrisia,
 Qualquer feição que tome o aspecto seu.
 Indiferença ou raiva, ódio ou desdém,¹⁰⁹
 São faces que usa, e ao mais tardar também.¹¹⁰

LXXIV.

E suspiros, mais fundos ao os prender,
 E olhadelas, mais doces por roubadas,
 Longe, agitados, perto, a estremecer,
 Ardências rubras, sem ter feito nada.
 São as primícias que não podem ser
 De uma jovem paixão dissociadas,
 E mostram só como o amor é, de fato,
 Embaraçado no ato de um novato.

¹⁰⁹ Outro esforço constante é a tentativa de traduzir todos os termos semânticos que Byron utiliza. Porquanto às vezes isto possa parecer tarefa megalômana, outras vezes pode ser alcançado, como é o caso neste verso.

¹¹⁰ Para João Vieira, o interesse da oitava foi traduzido por:

A paixão, essa é que mal consegue dissimular-se; suas agitações vão pintar-se na vista, em vão estudada. (p. 317).

LXXV.

Poor Julia's heart was in an awkward state;
 She felt it going, and resolved to make
 The noblest efforts for herself and mate,
 For Honour's, Pride's, Religion's, Virtue's sake:
 Her resolutions were most truly great,
 And almost might have made a Tarquin quake:
 She prayed the Virgin Mary for her grace,
 As being the best judg of a lady's case.

LXXVI.

She vowed she never would see Juan more,
 And next day paid a visit to his mother,
 And looked extremely at the opening door,
 Which, by the Virgin's grace, let in another;
 Grateful she was, and yet a little sore—
 Again it opens, it can be no other,
 'T is surely Juan now—No! I'm afraid
 That night the Virgin was no further prayed.

LXXVII.

She now determined that a virtuous woman
 Should rather face and overcome temptation,
 That flight was base and dastardly, and no man
 Should ever give her heart the least sensation,
 That is to say, a thought beyond the common
 Preference, that we must feel, upon occasion,
 For people who are pleasanter than others,
 But then they only seem so many brothers.

LXXV.

Pobre o ânimo de Júlia desgostoso;
 Ela o via ir, e sua resolução
 Foi nobríssimo esforço a si e ao esposo,
 Por virtude, honra, orgulho e religião.
 E podendo Tarquínio¹¹¹ pôr medroso,
 Resolveu praticar ingente ação.
 Ela orou graças à Virgem Maria,
 Que a uma mulher melhor juiz seria.

LXXVI.

Jurou que Juan não veria mais,
 E visitou-lhe a mãe já no outro dia,
 E olhou na extremidade dos umbrais,
 Nos quais, outrem que entrou, graça à Maria.
 Grata ela estava, e algumas dores traz.
 Abre-se a porta, um outro não seria,
 Com certeza é Juan. Não, receio logo
 Que à noite à Virgem houve pouco rogo.¹¹²

LXXVII.

É mister que virtuosas damas tomem
 Frente e vençam, pensou, a tentação,
 Que era ato abjeto e vil, e nenhum homem
 Poder-lhe-ia dar a mínima emoção,
 Que é dizer, uma além das quais assomem
 Por simples gosto, que se sente então
 Por pessoas que são mais que outras queridas,
 E só são a muitos irmãos parecidas.

¹¹¹ Tarquínio, o Soberbo, foi o último rei de Roma, conhecido pelo seu despotismo, chegou a reinar por 25 anos. Quando Lucrecia se suicidou, após ter sido forçada a ter relações com o filho de Tarquínio, iniciou-se uma rebelião ao fim da qual seria proclamada a república em Roma.

¹¹² Alusão ao episódio de Paolo e Francesca no “Inferno” da *Divina Comédia*, do poeta épico italiano Dante Alighieri.

LXXVIII.

And even if by chance—and who can tell?

The Devil's so very sly—she should discover
That all within was not so very well,

And, if still free, that such or such a lover
Might please perhaps, a virtuous wife can quell

Such thoughts, and be the better when they're over;
And if the man should ask, 't is but denial:
I recommend young ladies to make trial.

LXXIX.

And, then, there are such things as Love divine,

Bright and immaculate, unmixed and pure,
Such as the angels think so very fine,

And matrons, who would be no less secure,
Platonic, perfect, "just such love as mine;"

Thus Julia said—and thought so, to be sure;
And so I'd have her think, were *I* the man
On whom her reveries celestial ran.

LXXX.

Such love is innocent, and may exist

Between young persons without any danger.
A hand may first, and then a lip be kissed;

For my part, to such doings I'm a stranger,
But *hear* these freedoms form the utmost list

Of all o'er which such love may be a ranger:
If people go beyond, 't is quite a crime,
But not my fault—I tell them all in time.

LXXVIII.

Mas pode ser – e afirmará alguém?

Muito astuto é o capeta – e ela, vai ver,
Descobre que em si nada está tão bem;

Se inda livre, um amor satisfazer
Pode, uma esposa virtuosa tem

Que isto mitigar, e ao mais nada haver,
Tão melhor. Se o homem pede, é só negar.
Eu sugiro às moçoilas arriscar.

LXXIX.

E havia, então, um tal de amor divino,

Brilhante e imaculado, casto e puro,
Daqueles que anjos julgam ser mais fino,

E matronas, que o tem demais seguro,
Platônico, perfeito, “meu amor genuíno”.

Júlia disse e pensou, eu lhe asseguro.
A mim seria assim, fosse *eu* o rapaz
Em quem iam suas quimeras celestiais.

LXXX.

Este amor é inocente, e é existente

Entre jovens pessoas sem perigo.
Beija a mão, e o lábio posteriormente.

Sou estranho a tais feitos, cá comigo,
Ouvi que a liberdades tais somente

Esse tipo de amor encontra abrigo.
Se as gentes vão além, é contra a lei,
Mas não é culpa minha – eu avisei.¹¹³

¹¹³ Para esta oitava, João Vieira fez:

Pois por que se não há de dar um beijo, primeiro na mão e afinal na boca? (1942, p. 318).
Não traduziu nenhum trecho da digressão byroniana, nem traduziu em verso, logo, toda sua preocupação recai sobre a narrativa a respeito de Juan; o curioso é que ele por vezes faça piadas e trocadilhos por sua própria conta.

LXXXI.

Love, then, but Love within its proper limits,
 Was Julia's innocent determination
 In young Don Juan's favour, and to him its
 Exertion might be useful on occasion;
 And, lighted at too pure a shrine to dim its
 Ethereal lustre, with what sweet persuasion
 He might be taught, by Love and her together—
 I really don't know what, nor Julia either.

LXXXII.

Fraught with this fine intention, and well fenced
 In mail of proof—her purity of soul—
 She, for the future, of her strength convinced,
 And that her honour was a rock, or mole,
 Exceeding sagely from that hour dispensed
 With any kind of troublesome control;
 But whether Julia to the task was equal
 Is that which must be mentioned in the sequel.

LXXXIII.

Her plan she deemed both innocent and feasible,
 And, surely, with a stripling of sixteen
 Not Scandal's fangs could fix on much that's seizable,
 Or if they did so, satisfied to mean
 Nothing but what was good, her breast was peaceable—
 A quiet conscience makes one so serene!
 Christians have burnt each other, quite persuaded
 That all the Apostles would have done as they did.

LXXXI.

Amor, pois, com limites seus, porém,
 Foi a inocente determinação
 Dela em prol de Juan, e a ele vem
 A calhar este esforço na ocasião;
 Se o lustre etéreo seu não se ofusca em
 Puro santuário, com tal persuasão
 Doce ensinar-lhe-ia ela e Amor apenas,
 O que eu não sei bem, e Júlia menos.¹¹⁴

LXXXII.

Cheia de boa intenção, bem guarneçada
 Deste elmo impenetrável, seu espírito
 Puro¹¹⁵, ela, pro futuro convencida
 De sua força e que sua honra era um granito,
 Ou dique, em demasia sábia e eximida
 Portanto de cuidar deste conflito.
 Mas se Júlia o dever irá cumprir
 É o que deverá ser visto a seguir.¹¹⁶

LXXXIII.

Julgou seu plano ingênuo e viável,
 E, ora, em mocinho aos dezesseis, dentada
 Do escândalo não seria tanto atável,
 Ou, se fosse, bastava ver que nada
 Foi senão bom. Seu peito em paz estável;
 Consciência calma dá alma sossegada.
 Cristãos se queimam uns aos outros, crentes
 Que os Apóstolos fariam igualmente.

¹¹⁴ João Vieira traduz, em certo grau ironicamente, por:

Haverá coisa mais santa que amar objeto tão amável, uma vez que seja com amor puro? (p. 318).

¹¹⁵ Nova alusão ao “Inferno” de Dante, desta vez do Canto XXVIII, vv. 115-117:

Conscienza m'assicura

La buona compagnia che l'uom franchiseggia

Sotto l'osbergo del sentirsi pura.”

¹¹⁶ Este tipo de recurso estilístico narrativo, em que, no caso, o narrador anuncia o que vem de um modo diferenciado, é muito frequente, por exemplo, em *Orlando Furioso*, de Ariosto, grande fonte de inspiração para o *Don Juan* de Byron.

LXXXIV.

And if in the mean time her husband died,
 But Heaven forbid that such a thought should cross
 Her brain, though in a dream! (and then she sighed)
 Never could she survive that common loss;
 But just suppose that moment should betide,
 I only say suppose it—*inter nos*:
 (This should be *entre nous*, for Julia thought
 In French, but then the rhyme would go for nought.)

LXXXV.

I only say, suppose this supposition:
 Juan being then grown up to man's estate
 Would fully suit a widow of condition,
 Even seven years hence it would not be too late;
 And in the interim (to pursue this vision)
 The mischief, after all, could not be great,
 For he would learn the rudiments of Love,
 I mean the *seraph* way of those above.

LXXXVI.

So much for Julia! Now we'll turn to Juan.
 Poor little fellow! he had no idea
 Of his own case, and never hit the true one;
 In feelings quick as Ovid's Miss Medea,
 He puzzled over what he found a new one,
 But not as yet imagined it could be a
 Thing quite in course, and not at all alarming,
 Which, with a little patience, might grow charming.

LXXXIV.

E se no meio tempo o esposo morre,
 Porém tais pensamentos perdoai-os
 Céu, mesmo que em sonho, e um suspiro corre.
 Nunca aguentaria a perda. Mas supôs
 Que de repente este momento ocorre,
 Que só se supôs disse eu, *inter nos*.
 (Seria *entre nous*, pois Júlia pensaria
 Em francês, mas daí não rimaria)¹¹⁷.

LXXXV.

Suponha, insisto, esta suposição¹¹⁸:
 Juan sendo homem feito ia se adaptar de
 Mancheia a uma mulher de condição,
 Viúva; e uns sete anos não é tão tarde;
 Neste íterim (seguindo esta visão)
 A perda não seria um grande alarde,
 Pois primícias de amor iria aprendê-las,
 (Refiro-me ao seráfico viés delas).¹¹⁹

LXXXVI.

Demais à Júlia; a Juan voltemos. Pobre
 Camaradinha, ele não tinha ideia
 Da situação, nunca atinava sobre.
 Lesto em sensações como Miss Medeia
 De Ovídio¹²⁰, se atrapalha se descobre
 Que há algo novo, e não sabia até a
 Coisa em curso estar, não tão anormal,
 Que, com paciência, ficaria legal.¹²¹

¹¹⁷ A tradução de Schramm para este dístico ficou como:

(Byron explica aqui uma gracinha
 que fez com a rima e eu não sei que graça tinha). (2016, p. 131).

¹¹⁸ Essa espécie de redundância é algo frequente não só no *Don Juan* de Byron, mas também no de Molière e de Mozart. Esses fatores linguísticos, bem como outros, ainda carecem de estudo.

¹¹⁹ João Vieira traduz por:

Falo do amor que os serafins exercem nas alturas; já se entende. (p. 318).

¹²⁰ Veja *Metamorfoses* de Ovídio, VII, vv. 10-12.

LXXXVII.

Silent and pensive, idle, restless, slow,
 His home deserted for the lonely wood,
 Tormented with a wound he could not know,
 His, like all deep grief, plunged in solitude:
 I'm fond myself of solitude or so,
 But then, I beg it may be understood,
 By solitude I mean a Sultan's (not
 A Hermit's), with a haram for a grot.

LXXXVIII.

"Oh Love! in such a wilderness as this,
 Where Transport and Security entwine,
 Here is the Empire of thy perfect bliss,
 And here thou art a God indeed divine."
 The bard I quote from does not sing amiss,
 With the exception of the second line,
 For that same twining "Transport and Security"
 Are twisted to a phrase of some obscurity.

LXXXVII.

Quieto, a pensar, lânguido, insone, lento,¹²²
 Largava o lar à floresta erma e rude,
 Com uma mágoa ignota por tormento,
 Com pesar fundo imerso em solitude.
 Na solidão também encontro alento,
 No entanto, hei de ser claro o quanto pude;
 Solidão de sultão, não de eremita,
 Que num harém feito uma gruta habita.^{123 124}

LXXXVIII.

"Oh Amor! assim num ermo como tal,
 Onde o transporte à segurança se funda,
 Eis teu império de êxtase total,
 Aqui és um Deus onde o divino abunda".¹²⁵
 O bardo que eu cito não canta mal,
 Excetuando-se a linha segunda,
 Pois o trançar transporte à segurança
 A uma difícil oração se trança.¹²⁶

¹²¹ A tradução de João Vieira foi:

(...) que nada tinha de lastimável, antes que, com alguma paciência se podia converter em mar de delícias. (p. 318).

¹²² Na tradução deste verso foram mantidos os cinco adjetivos presentes no original.

¹²³ Note-se também nessa oitava a preocupação com a rima. *Wood* que rima com *solitude* e *understood* foram traduzidos pelas rimas "rude", "solitude" e "pude", com característica sonora bastante similar.

¹²⁴ João Vieira gostou da piada, mas não ousou inseri-la por meio de digressão que se dá no original, daí ter ele traduzido o dístico final, trocando um dos personagens principais para o outro, isto é, passando do narrador e recaindo sobre Juan, por: Não era de certo na solidão do eremita, mas na do sultão, que ele encontraria lenitivo à sua mágoa. (p. 319).

¹²⁵ Byron faz uma nota em que diz "achar" que esse trecho seja do Canto Segundo de *Gertrude do Wyoming*, do poeta escocês Thomas Campbell (1777 – 1844).

¹²⁶ A tradução de Schramm para esta estrofe foi deveras atualizada, não deixando de conter uma crítica literária e ironia, como no original:

"Se a natureza apaixonada acorda
 ao quente afago do celeste amante,
 Diz!... Quando em fogo o teu olhar transborda,
 não vês minh'alma reviver ovante"?
 Citei Castro Alves como quem concorda
 com a exceção do significante
 "ovante"; que eu não sei seu conteúdo
 semântico, e vou procurar no Google. (2016, p. 132).

LXXXIX.

The Poet meant, no doubt, and thus appeals
 To the good sense and senses of mankind,
 The very thing which everybody feels,
 As all have found on trial, or may find,
 That no one likes to be disturbed at meals
 Or love.—I won't say more about "entwined"
 Or "Transport," as we knew all that before,
 But beg "Security" will bolt the door.

XC.

Young Juan wandered by the glassy brooks,
 Thinking unutterable things; he threw
 Himself at length within the leafy nooks
 Where the wild branch of the cork forest grew;
 There poets find materials for their books,
 And every now and then we read them through,
 So that their plan and prosody are eligible,
 Unless, like Wordsworth, they prove unintelligible.

XCI.

He, Juan (and not Wordsworth), so pursued
 His self-communion with his own high soul,
 Until his mighty heart, in its great mood,
 Had mitigated part, though not the whole
 Of its disease; he did the best he could
 With things not very subject to control,
 And turned, without perceiving his condition,
 Like Coleridge, into a metaphysician.

LXXXIX.

O poeta, é óbvio, quis dizer, e apelou
 Para o bom senso e o senso das pessoas,
 Algo que todo mundo sentiu, ou
 Que pôde achar, se ainda não achou-as,
 Ninguém quer ser maçado no almoço ou
 No amor. Mas nada mais a "transporte" ou às
 "Trançadas", e isto a gente já pensava,
 E a "segurança" põe na porta a trava.

XC

Juan errava por rios de vítreo encanto,
 Com cismas inefáveis. Ele, o olhamos
 Largar-se horas a fio por um recanto
 Frondoso onde a cortiça cresce em ramos
 Selvagens. E os poetas aos seus cantos
 Acham materiais, e onde meditamos
 Suas escolhas de plano e ritmo, exceto
 De Wordsworth, incompreensível por completo.

XCI.

Ele (Juan, não Wordsworth) buscou por
 Sua autocomunhão com seu nobre peito,
 Até que o ânimo grande, e a alma maior,
 Parte abrandaram, sem cessar de jeito
 Sua moléstia. Ele fez seu melhor
 Com um tema ao controle não sujeito;
 De igual modo Coleridge, sem que saiba
 Sua condição, um metafísico acaba.¹²⁷

¹²⁷ Na ligeira digressão byroniana dessa oitava, o uso do vocabulário é geralmente básico, e o tom, sem circunlóquios e descritivo, buscou-se traduzir, gerando, destarte, uma estrofe prosaica, sem enfeites e efeitos, franca e fluida, que se pode chamar ordinária, mas que para que assim seja requer relativa maior habilidade tradutória que às vezes para ser grandiloquente. O dístico final insinua que Coleridge tornou-se metafísico sem saber o motivo.

XCII.

He thought about himself, and the whole earth,
 Of man the wonderful, and of the stars,
 And how the deuce they ever could have birth:
 And then he thought of earthquakes, and of wars,
 How many miles the moon might have in girth,
 Of air-balloons, and of the many bars
 To perfect knowledge of the boundless skies;—
 And then he thought of Donna Julia's eyes.

XCIII.

In thoughts like these true Wisdom may discern
 Longings sublime, and aspirations high,
 Which some are born with, but the most part learn
 To plague themselves withal, they know not why:
 'T was strange that one so young should thus concern
 His brain about the action of the sky;
 If *you* think 't was Philosophy that this did,
 I can't help thinking puberty assisted.

XCIV.

He pored upon the leaves, and on the flowers,
 And heard a voice in all the winds; and then
 He thought of wood-nymphs and immortal bowers,
 And how the goddesses came down to men:
 He missed the pathway, he forgot the hours,
 And when he looked upon his watch again,
 He found how much old Time had been a winner—
 He also found that he had lost his dinner.

XCII.

Pensava em toda a terra, e sobre si,
 Sobre estrelas, sobre o homem, maravilhas,
 E como diabos isto deu-se ali:
 E em terremotos, guerras, quantas milhas
 Têm a circunferência da lua, e
 Em balões de ar¹²⁸, e em tudo que empecilha
 Saber-se ao certo a vastidão imensa
 Dos céus. E então no olhar de Júlia pensa.

XCIII.

Nestas reflexões a sabedoria
 Vera avista alto afã, e anseio altivo,
 Que uns nascem com, e aprende a maioria
 Só pra se aborrecer, sem ver motivo.
 É ímpar que alguém tão novo ocuparia
 Sua mente no ato celeste pensativo.
 A filosofia, dizem, fez essa obra,
 Penso que a puberdade em conjunto obra.¹²⁹

XCIV.

Matutava nas folhas e na flora,
 E escutava uma voz soprar no vento;
 Pensava em ninfa, em gruta imorredoura,
 E das deusas aos homens sobre o advento.
 Perdia os caminhos, esquecia a hora,
 E quando ao seu relógio esteve atento,¹³⁰
 Viu quanto o Tempo antigo havia vencido.
 E viu também que a janta havia perdido.¹³¹

¹²⁸ A Inglaterra enfrentava na época uma febre surgida na França por balões de ar.

¹²⁹ Já esta capciosa oitava não foi traduzida por João Vieira, que vinha traduzindo ao menos três palavras de cada *stanza*.

¹³⁰ Na elaboração dessas rimas, buscou-se uma curiosa relação sonora com as rimas presente no original. Diz-se ainda de novo que a intenção de trazer grande parte do conteúdo na forma métrica da oitava-rima é uma obsessão recorrente nesta tradução.

¹³¹ A tradução de um trecho dessa oitava por João Vieira é interessante:

XCV.

Sometimes he turned to gaze upon his book,
 Boscan, or Garcilasso;—by the wind
 Even as the page is rustled while we look,
 So by the poesy of his own mind
 Over the mystic leaf his soul was shook,
 As if 't were one whereon magicians bind
 Their spells, and give them to the passing gale,
 According to some good old woman's tale.

XCVI.

Thus would he while his lonely hours away
 Dissatisfied, not knowing what he wanted;
 Nor glowing reverie, nor poet's lay,
 Could yield his spirit that for which it panted,
 A bosom whereon he his head might lay,
 And hear the heart beat with the love it granted,
 With——several other things, which I forget,
 Or which, at least, I need not mention yet.

XCVII.

Those lonely walks, and lengthening reveries,
 Could not escape the gentle Julia's eyes;
 She saw that Juan was not at his ease;
 But that which chiefly may, and must surprise,
 Is, that the Donna Inez did not tease
 Her only son with question or surmise;
 Whether it was she did not see, or would not,
 Or, like all very clever people, could not.

XCV.

A um livro às vezes seu olhar voltava,
 Boscan¹³², ou Garcilasso¹³³. Igual ao vento
 Que a página que olhamos farfalhava,
 Assim a poesia em seu pensamento
 Num místico ondear sua alma tremulava,
 Como se ali houvesse encantamento
 De um mago, e o desse ao vendaval levar,
 Qual conto de boa velhinha ninar.

XCVI.

Gastava as horas só, insatisfeito,
 O que queria não pôde compreender.
 Nem poesia, ou sonho em brasa feito,
 Poderiam da alma sua o afã ceder,
 Sua cabeça repousar num peito,
 E ouvir um coração de amor bater,
 Com várias outras coisas, que esqueci,
 Ou que, enfim, não irei citar aqui.

XCVII.

E o errar na solidão, longas quimeras,
 Não poderiam escapar do olho belo
 De Júlia; e via que Juan não estivera
 Tranquilo. E o que mais deve surpreendê-lo,
 E irá, é que Donna Inez não tivera
 Suspeitas nem questões pra aborrecê-lo;
 Seja porque não viu, ou não quis, ou,
 Como as pessoas hábeis, não achou.

Neste ponto perdia a tramontana; esquecia-se das horas, e quando voltava a si deste doce sonhar acordado, espantava-se do tempo ter corrido tanto e via no relógio que tinha faltado à hora do jantar. (1942, p. 319).

¹³² Juan Boscan (1500 – 1544), de Barcelona, com Garcilaso, italianizaram a poesia castelhana, sendo ambos influenciados por Petrarca.

¹³³ Garcilaso de La Vega (1503 – 1536), de linhagem nobre de Toledo, escreveu trinta e sete sonetos e outros tipos de poemas. Foi também soldado, morreu com uma pedra que caiu de uma torre em sua cabeça.

XCVIII.

This may seem strange, but yet 't is very common;
 For instance—gentlemen, whose ladies take
 Leave to o'erstep the written rights of Woman,
 And break the—Which commandment is 't they break?
 (I have forgot the number, and think no man
 Should rashly quote, for fear of a mistake;)
 I say, when these same gentlemen are jealous,
 They make some blunder, which their ladies tell us.

XCIX.

A real husband always is suspicious,
 But still no less suspects in the wrong place,
 Jealous of some one who had no such wishes,
 Or pandering blindly to his own disgrace,
 By harbouring some dear friend extremely vicious;
 The last indeed's infallibly the case:
 And when the spouse and friend are gone off wholly,
 He wonders at their vice, and not his folly.

C.

Thus parents also are at times short-sighted:
 Though watchful as the lynx, they ne'er discover,
 The while the wicked world beholds delighted,
 Young Hopeful's mistress, or Miss Fanny's lover,
 Till some confounded escapade has blighted
 The plan of twenty years, and all is over;
 And then the mother cries, the father swears,
 And wonders why the devil he got heirs.

XCVIII.

Soa estranho, eu sei, mas é bem comum;
 Por exemplo, senhor, cuja mulher
 Exceda os seus Direitos, e rompa um –
 Qual mesmo é o mandamento a se romper?¹³⁴
 Esqueci o número, e creio que nenhum
 Homem deve arriscar, se erro temer.
 Sei só que se o senhor, por ciúme, apronta
 Alguma asneira, sua mulher nos conta.¹³⁵

XCIX.

Um fiel marido é sempre suspeito,
 Porém suspeita no lugar errado,
 De alguém sem esta cupidez cioso,
 Sua desgraça a alcovitar vendado,
 Dando abrigo a um amigo vicioso.
 E assim o fim do caso já foi dado,
 Quando o amigo e a mulher se foram, diz-se
 Pasma do vício, não de sua tolice.

C.

Portanto às vezes são míopes os pais.
 Atentos como um lince, o esforço é inane,
 O vasto orbe vil vê e se satisfaz,
 Mulher de jovem Promissor, Miss Fanny¹³⁶
 E o amado, até que uma escapada faz
 Que o projeto de vinte anos se dane;
 Destarte chora a mãe, o pai maldiz,
 E indaga por que demo herdeiros quis.¹³⁷

¹³⁴ Cochran diz que é o sétimo, e que B. conhecia muito bem sua Bíblia, só estava brincando.

¹³⁵ Esta oitava digressiva requer que as pausas dos parênteses e dos travessões sejam respeitadas bastante próximas do momento em que se dá, para que seja mantido o correr e o parar do fluxo narrativo e do tom na tradução ao menos próximo de como se dá no original.

¹³⁶ São correntes, no século dezoito, caracteres, na ficção e drama, com nomes deste tipo.

¹³⁷ “Os pais têm às vezes a vista curta, e não conhecem o que os de fora vêem com uma alegria maligna.” (Byron, 1942, p. 319) foi tudo o que João Vieira fez desta oitava.

CI.

But Inez was so anxious, and so clear
 Of sight, that I must think, on this occasion,
 She had some other motive much more near
 For leaving Juan to this new temptation,
 But what that motive was, I sha'n't say here;
 Perhaps to finish Juan's education,
 Perhaps to open Don Alfonso's eyes,
 In case he thought his wife too great a prize.

CI.

Mas Inez era inquieta, e sua vista
 Tão limpa, que ousou achar, na ocasião,
 Que ela tinha um motivo muito mais tá-
 cito e seu ao deixar em tentação
 Juan, mas do motivo não dou pista;
 Talvez rematar sua educação,
 Talvez fazer que Don Alfonso veja,
 Caso a confiança em Júlia imensa seja.

CII.

It was upon a day, a summer's day;—
 Summer's indeed a very dangerous season,
 And so is spring about the end of May;
 The sun, no doubt, is the prevailing reason;
 But whatsoe'er the cause is, one may say,
 And stand convicted of more truth than treason,
 That there are months which nature grows more merry in,—
 March has its hares, and May must have its heroine.

CII.

Deu-se num dia, dia de verão —
 Tal como a primavera no final
 De maio, o estio é nociva estação.
 O sol sempre é o motivo principal,
 E mais certa que falsa a convicção,
 Pode-se dizer, seja a causa qual
 For, que a Natura é às vezes mais alegre.
 Tem maio sua heroína, em março há lebres.¹³⁸

CIII.

'T was on a summer's day—the sixth of June:
 I like to be particular in dates,
 Not only of the age, and year, but moon;
 They are a sort of post-house, where the Fates
 Change horses, making History change its tune,
 Then spur away o'er empires and o'er states,
 Leaving at last not much besides chronology,
 Excepting the post-obits of theology.

CIII.

Foi num dia de verão – de junho, o seis,
 Porque em datas me apraz ser detalhado,
 Não só da época e ano, mas do mês.
 Pois são casas de postas, onde os Fados
 Trocam corcéis, e o tom da história des-
 trocam, dando de esporas sobre estados
 E impérios, sobra só a cronologia,
 Mais os pós-óbitos da teologia.¹³⁹

¹³⁸ Há aqui um trocadilho de difícil compreensão e, daí, de difícil tradução. Pichot, o tradutor francês, faz uma nota de que esta expressão é como se dizer proverbialmente: “foi como uma lebre de março”. A questão é que aqui no hemisfério sul o março é começo de outono, quando no hemisfério norte é a primavera, daí ser esta estação mais alegre. Paulin Paris, outro tradutor das *Obras Completas* de Byron em prosa para o francês, faz também sua nota, na qual afirma que há um jogo de palavra com *hare*, “lebre”, que se pronuncia *hère*, algo próximo de *héroïne*. A parte isto, supõe-se que o narrador pode ter quisto dizer também que Júlia foi uma espécie de salvadora do dia, ao menos para Don Juan.

CIV.

'T was on the sixth of June, about the hour
 Of half-past six — perhaps still nearer seven —
 When Julia sate within as pretty a bower
 As e'er held houri in that heathenish heaven
 Described by Mahomet, and Anacreon Moore,
 To whom the lyre and laurels have been given,
 With all the trophies of triumphant song —
 He won them well, and may he wear them long!

CIV.

No dia seis de junho, e a hora entrava
 Pelas seis e meia, próxima das sete,
 E a linda Júlia num abrigo estava
 Como uma huri num céu de Mahomet,
 Ou como Anacreonte Moore cantava,¹⁴⁰
 A quem a lira e os louros já compete,
 Com todos os troféus de som triunfante.
 Venceu-os bem, e os deve usar bastante!¹⁴¹

CV.

She sate, but not alone; I know not well
 How this same interview had taken place,
 And even if I knew, I should not tell —
 People should hold their tongues in any case;
 No matter how or why the thing befell,
 But there were she and Juan, face to face —
 When two such faces are so, 't would be wise,
 But very difficult, to shut their eyes.

CV.

Sentada estava, e não só. Não sei bem
 Como este dito encontro se passara,
 E se eu soubesse, não diria também.
 Às vezes as pessoas devem calar a
 Língua; e de nada importa como nem
 Por que; era ela e Juan, cara a cara.
 Quando faces estão assim, é esperto,
 Mas difícil, não deixar o olho aberto.¹⁴²

¹³⁹ Pichot faz uma nota em que afirma que os óbitos eram os cultos e as orações que a Igreja dava a seus mortos, provavelmente aí se registravam os mortos. A sugestão é de que após os Fados mudarem de cavalo, resta o ano dos acontecimentos e alguns registros, nada mais. Este tema da futilidade e da vaidade de todas as coisas é recorrente na obra byroniana. (V. estrofe IX, Canto XVII).

¹⁴⁰ Thomas Moore, poeta irlandês católico que se tornou famoso no período da Regência. Traduziu as *Odes* de Anacreonte. Byron e Moore foram grandes amigos; foi a ele que Byron entregou as suas memórias, isto é, seus diários, desejando que fossem publicados após sua morte, o que seria sem dúvida uma das maiores obras da humanidade no gênero. Entretanto, juntamente com Murray, editor do lorde, Hobhouse e poucos outros, como apresentado no capítulo 2 desta tese, eles incineraram os escritos de Byron.

¹⁴¹ De todas as três oitavas precedentes, João Vieira traduziu apenas:

Numa tarde de junho, quando o sol já se avizinhava do ocaso, e as aragens frescas suplantavam os ardores do dia, Júlia estava sentada num bosquezinho ameno, dos que Juan costumava freqüentar, e desta vez não estava só. (1942, p. 320).

¹⁴² Schramm traduziu esta estrofe por uma “oitava” de sete versos:

Júlia em cenário idílico — estava a sós?
 Olha, eu não testemunhei o enlace,
 Que interesse isso pode ter para nós?
 Ridículo quem por isso interessar-se,
 que importam os detalhes, quiprocós
 importa as faces irem-se aproximando;
 e os olhos bem abertos se mirando. (2016, p. 136).

CVI.

How beautiful she looked! her conscious heart
 Glowed in her cheek, and yet she felt no wrong:
 Oh Love! how perfect is thy mystic art,
 Strengthening the weak, and trampling on the strong!
 How self-deceitful is the sagest part
 Of mortals whom thy lure hath led along!—
 The precipice she stood on was immense,
 So was her creed in her own innocence.

CVII.

She thought of her own strength, and Juan's youth,
 And of the folly of all prudish fears,
 Victorious Virtue, and domestic Truth,
 And then of Don Alfonso's fifty years:
 I wish these last had not occurred, in sooth,
 Because that number rarely much endears,
 And through all climes, the snowy and the sunny,
 Sounds ill in love, whate'er it may in money.

CVIII.

When people say, "I've told you *fifty* times,"
 They mean to scold, and very often do;
 When poets say, "I've written *fifty* rhymes,"
 They make you dread that they 'll recite them too;
 In gangs of *fifty*, thieves commit their crimes;
 At *fifty* love for love is rare, 't is true,
 But then, no doubt, it equally as true is,
 A good deal may be bought for *fifty* Louis.

CVI.

Que bela ela! Seu ciente peito¹⁴³ a esbrasear-se
 A tímida face, e certa irá supor-se.
 Oh Amor, quão perfeita é tua mística arte,
 Que o fraco fortifica, e esmaga o forte.
 Quanto o autoengano é a mais sábia parte¹⁴⁴
 Dos mortais cujo engodo teu comporte.
 O precipício sob Júlia era ingente,
 Como a crença de si mesma inocente.

CVII.

Lembrou sua força, e a jovialidade
 De Juan, e os tolos medos puritanos,
 Vitoriosa virtude, da verdade
 Do lar, e então de Alfonso e os cinquenta anos.
 Não me agrada esta ideia, na verdade,
 Que em climas com neve ou sol soberano,
 Esse número soe deveras mal
 No amor, por mais que possa em capital.

CVIII.

Ao se ouvir, “já cinquenta vezes disse”,
 Querem ralhar-te, e muitas vezes fazem.
 Se um poeta diz “cinquenta versos fiz”,
 Ele apavora a gente, pois os traz.
 Em gangues de cinquenta há crimes vis.
 E aos cinquenta amor puro é raro; mas, em
 Todo caso, é cinquenta luíses bom pra
 Se obter boa quantidade numa compra.¹⁴⁵

¹⁴³ No original *conscious heart*, isto é, o “ciente peito”, como a dizer: Júlia sabia o que estava acontecendo, já D. Juan, que deveria mostrar-se predisposto a seduzir desde a adolescência, passa por ser realmente bastante ingênuo e “amansado”.

¹⁴⁴ Esta rima foi privilegiada no quesito da tradução.

¹⁴⁵ Repare-se que nessa oitava a variedade na tradução das rimas foi trabalhada, podendo, deste modo, dar ao menos alguma singela conta do tom, do conteúdo e da forma métrica fixa constantes do original, sem precisar dizer que tenha compensado a preciosidade da rima do dístico final da estrofe apenas.

CIX.

Julia had honour, virtue, truth, and love
 For Don Alfonso; and she inly swore,
 By all the vows below to Powers above,
 She never would disgrace the ring she wore,
 Nor leave a wish which wisdom might reprove;
 And while she pondered this, besides much more,
 One hand on Juan's carelessly was thrown,
 Quite by mistake — she thought it was her own;

CX.

Unconsciously she leaned upon the other,
 Which played within the tangles of her hair;
 And to contend with thoughts she could not smother
 She seemed by the distraction of her air.
 'T was surely very wrong in Juan's mother
 To leave together this imprudent pair,
 She who for many years had watched her son so —
 I'm very certain *mine* would not have done so.

CXI.

The hand which still held Juan's, by degrees
 Gently, but palpably confirmed its grasp,
 As if it said, "Detain me, if you please;"
 Yet there's no doubt she only meant to clasp
 His fingers with a pure Platonic squeeze;
 She would have shrunk as from a toad, or asp,
 Had she imagined such a thing could rouse
 A feeling dangerous to a prudent spouse.

CIX.

Júlia tinha honra, fé, virtude e amor
 Por Alfonso, e em seu íntimo fazia
 Tudo que é jura à força superior,
 Nunca a aliança da mão desgraçaria,
 Nem teria afã que é reprovado por
 Seu siso. E enquanto assim a si dizia,
 E muito mais, sua mão na de Juan pôs,
 Por puro engano – que era a sua supôs.¹⁴⁶

CX.

Na outra inconscientemente se apoiou,
 Em seus trançados cachos a brincar.
 Pelo ar distraído ela aparentou
 Pensamentos sem freios enfrentar.
 Estou certo que Inez bastante errou
 Ao deixar junto este imprudente par,
 Ela que ao filho teve tanto zelo.
 Minha mãe de outro modo iria fazê-lo.

CXI.

A mão presa ainda a dele, com brandura
 Pouco a pouco afirmou seu sutil toque,
 Como a dizer, “Se queres, me segura”.
 Sem dúvidas que os dedos juntar só que-
 ria numa pressão platônica e pura.
 Como se visse um sapo ou cobra, um choque
 Teria ao suspeitar que perigosa
 Coisa havia ali a uma prudente esposa.

¹⁴⁶ João Vieira começou a tradução desta *stanza* como:
 Mas isso não quer dizer nada. Julia guardava honra, virtude, fidelidade a D. Afonso (...). (1942, p. 320).

CXII.

I cannot know what Juan thought of this,
 But what he did, is much what you would do;
 His young lip thanked it with a grateful kiss,
 And then, abashed at its own joy, withdrew
 In deep despair, lest he had done amiss,—
 Love is so very timid when 't is new:
 She blushed, and frowned not, but she strove to speak,
 And held her tongue, her voice was grown so weak.

CXIII.

The sun set, and up rose the yellow moon:
 The Devil's in the moon for mischief; they
 Who called her CHASTE, methinks, began too soon
 Their nomenclature; there is not a day,
 The longest, not the twenty-first of June,
 Sees half the business in a wicked way,
 On which three single hours of moonshine smile—
 And then she looks so modest all the while!

CXIV.

There is a dangerous silence in that hour,
 A stillness, which leaves room for the full soul
 To open all itself, without the power
 Of calling wholly back its self-control;
 The silver light which, hallowing tree and tower,
 Sheds beauty and deep softness o'er the whole,
 Breathes also to the heart, and o'er it throws
 A loving languor, which is not repose.

CXII.

Não sei dizer o que ele achou do ensejo,
 Mas como agiu, igual fariam vocês.
 Seu jovem lábio agradeceu com um beijo,
 E então, desesperado do que fez,
 Crendo imprópria a alegria, recuou com pejo.
 No amor novição há muita timidez.
 Ela corou, sem censurá-lo, a língua
 Prendeu, ia falar, sua voz fez mímica.¹⁴⁷

CXIII.

O sol cai, sobe a lua amarela. Há algum
 Diabo na lua pro mal. E acho que quem
 Chama-a de casta, um tal nome deu-lhe um
 Pouco cedo. Não sei de um só dia, nem
 O mais longo, de junho o vinte e um¹⁴⁸,
 Que viu metade em malvadeza que em
 Meras três horas de luar se passa —
 E então sempre ela tão modesta esvoaça.

CXIV.

Nesta hora há uma calma, um perigo pelo
 Silêncio, que a alma inteira deixa aberta
 A si própria, sem controle, sem podê-lo
 Chamar de volta a si e estar alerta.
 Luz de prata enche árvore e torre, dela o
 Belo e a quietação emana, desperta
 Também o peito, e esparge um amoroso
 Langor, que em nada iguala-se ao repouso.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Nesta oitava se explicita certa inocência em Juan, que fez como faria todo mundo. A análise psicológica de Júlia é sutil, a narração é graciosa e a construção capciosa. Haver tão pouca ironia assim neste episódio escabroso da narrativa, no qual se narra docemente um adultério no dia 6 do 6 às seis da tarde, é genial modo de despertar o humor e a sátira inclusive acerca da própria sátira.

¹⁴⁸ No hemisfério norte, o solstício de verão é dia vinte e um de junho, equivale ao dia 21 de dezembro no hemisfério sul. Como em nenhum momento se pensou em, com esta tradução, tornar Juan, por exemplo, brasileiro, portanto não há problema em manter a mesma data traduzida.

CXV.

And Julia sate with Juan, half embraced
 And half retiring from the glowing arm,
 Which trembled like the bosom where 't was placed;
 Yet still she must have thought there was no harm,
 Or else 't were easy to withdraw her waist;
 But then the situation had its charm,
 And then—God knows what next—I can't go on;
 I'm almost sorry that I e'er begun.

CXVI.

Oh Plato! Plato! you have paved the way,
 With your confounded fantasies, to more
 Immoral conduct by the fancied sway
 Your system feigns o'er the controlless core
 Of human hearts, than all the long array
 Of poets and romancers:—You're a bore,
 A charlatan, a coxcomb—and have been,
 At best, no better than a go-between.

CXVII.

And Julia's voice was lost, except in sighs,
 Until too late for useful conversation;
 The tears were gushing from her gentle eyes,
 I wish, indeed, they had not had occasion;
 But who, alas! can love, and then be wise?
 Not that Remorse did not oppose Temptation;
 A little still she strove, and much repented,
 And whispering "I will ne'er consent"—consented.

CXV.

Júlia sentou com Juan, meio abraçava,
 Meio a afastar-se da mão anelante,
 Que tremia como o seio em que estava.
 Ou que não era ainda algo alarmante,
 Ou teria jogo de cintura, achava.
 A situação teve seu charme, adiante –
 Deus sabe o que virá – eu não irei;
 Já não sei nem bem por que comecei.

CXVI.

Oh Platão, Platão, tu abriste a via,
 Com tua confusa ideia, aos tipos de ato
 Mais imorais só pela fantasia
 Tua ciência afeta o descontrole nato
 Do peito humano, mais que a poesia,
 Mais que os romances todos. És um chato,
 Um charlatão, um dândi, e só tem sido,
 No mais, a alcoviteiro parecido.^{150 151 152}

CXVII.

Júlia a voz perdeu, só o arfar sobrou,
 Era tarde a qualquer conversação;
 A lágrima em seu meigo olho rolou,
 Nunca eu quis que lhe houvesse ocasião;
 Mas, ai, quando foi sábio quem amou?
 O remorso se opôs à tentação;
 Pouco mais lutou, mais se arrependera,
 Murmurando “eu não cederei” – cederia.¹⁵³

¹⁴⁹ Esta estrofe romântica foi traduzida com capricho por João Vieira, praticamente palavra por palavra.

¹⁵⁰ Em compensação, essa *stanza* bastante satírica, digressiva e engraçada não foi contemplada nem com uma vírgula sequer na tradução de João Vieira. Na presente tradução, vale notar os esforços para traduzir os silêncios, as paradas, os adjetivos, bem como as tiradas irônicas e zombeteiras.

¹⁵¹ Paulin Paris julgou necessário fazer uma nota para dizer que não foi a vida de Platão, mas seus escritos, que legaram essa sugestiva influência perniciosa.

¹⁵² No manuscrito esses três últimos versos estão escritos com a letra bem maior, como em destaque.

CXVIII.

'T is said that Xerxes offered a reward
 To those who could invent him a new pleasure:
 Methinks the requisition's rather hard,
 And must have cost his Majesty a treasure:
 For my part, I'm a moderate-minded bard,
 Fond of a little love (which I call leisure);
 I care not for new pleasures, as the old
 Are quite enough for me, so they but hold.

CXVIII.

Xerxes oferecia, diz-se, um presente¹⁵⁴
 Àquele que inventar novo prazer.
 Julgo a requisição muito exigente,
 E muito ouro custado deve ter.
 Por mim, sou bardo que tranquilamente
 Se apraz com que de amor (que é meu lazer);
 Novos prazeres já não mais me picam,
 Os velhos bastam, tanto que eles ficam.¹⁵⁵

CXIX.

Oh Pleasure! you're indeed a pleasant thing,
 Although one must be damned for you, no doubt:
 I make a resolution every spring
 Of reformation, ere the year run out,
 But somehow, this my vestal vow takes wing,
 Yet still, I trust, it may be kept throughout:
 I'm very sorry, very much ashamed,
 And mean, next winter, to be quite reclaimed.

CXIX.

Oh prazer! prazeroso você é,¹⁵⁶
 Porém alguém já se danou por si.
 Toda primavera eu resolvo, até
 Que o ano termine, reformar-me, aí
 Do nada, os votos vestais dão no pé;
 Mas podia-se mantê-los, inda cri.
 Desculpe, eu me envergonho por completo,
 No inverno a vir, estar melhor prometo.

¹⁵³ Décio Pignatari e João Vieira traduziram esta estrofe, bem como mais recentemente Roberto Schramm. A de Décio, publicada com numeração errada, diz ser a CCXVII do Canto I, é em versos rimados, mas possui apenas sete versos. Veja-se:

Perdeu-se a voz de Júlia nos suspiros,
 Tempo não houve para uma conversa;
 Golfavam lágrimas como reis Círos
 E eu lamentei este lamento persa.
 Motivos houve para tantos tiros?
 Lutou um pouco, resistiu bastante,
 Disse “Não dou!” – e deu (desconcertante). (Pignatari, 2007, p. 196).

A de João Vieira foi:

Julia perdeu a voz e não se ouviram senão suspiros. Uma torrente de lágrimas inundou seus olhos formosos, oxalá não tivera motivo para as derramar, mas aí! quem pode amar e ser prudente?
 Já se vê que o sistema de Platão sobre os movimentos do coração humano tem destas falibilidades. (Byron, 1942, p. 321).

A tradução de Décio viajou e chegou na Pérsia, e a de João Vieira, que deveria prezar pelo viés mais romântico da cena, acaba perdendo o senso e volta as ideias para fazer uma piada depois sobre Platão, talvez para compensar a falta da oitava anterior, acabando sem traduzir, assim, a própria ironia de Byron acerca do “dizer ‘não dou’ dando”.

¹⁵⁴ Esta informação é provavelmente oriunda de Cícero, porém Montaigne, que Byron lia muito enquanto escrevia *Don Juan*, também faz citações acerca desse prêmio de Xerxes, que buscava descobrir novos prazeres, cansado dos prazeres todos que já existem.

¹⁵⁵ Esta oitava nenhum outro tradutor contemplou em seu trabalho. Vale dizer que João Vieira para de traduzir agora e voltará com sua prosa apenas muitas oitavas posteriormente.

¹⁵⁶ Hobhouse, grande amigo de Byron, escreve na revisão do manuscrito do poema: “você certamente será danado por toda essa cena”.

CXX.

Here my chaste Muse a liberty must take—
 Start not! still chaster reader—she'll be nice hence-
 Forward, and there is no great cause to quake;
 This liberty is a poetic licence,
 Which some irregularity may make
 In the design, and as I have a high sense
 Of Aristotle and the Rules, 't is fit
 To beg his pardon when I err a bit.

CXXI.

This licence is to hope the reader will
 Suppose from June the sixth (the fatal day,
 Without whose epoch my poetic skill
 For want of facts would all be thrown away),
 But keeping Julia and Don Juan still
 In sight, that several months have passed; we'll say
 'T was in November, but I'm not so sure
 About the day—the era's more obscure.

CXXII.

We'll talk of that anon.—'T is sweet to hear
 At midnight on the blue and moonlit deep
 The song and oar of Adria's gondolier,
 By distance mellowed, o'er the waters sweep;
 'T is sweet to see the evening star appear;
 'T is sweet to listen as the night-winds creep
 From leaf to leaf; 't is sweet to view on high
 The rainbow, based on ocean, span the sky.

CXX.

A Musa casta pede a liberdade.
 Não te espantes, leitor casto, ela é boa –
 Anda, razão pra ter medo não há-de.
 É uma licença poética à toa,
 Que faz alguma irregularidade
 Na trama, e como muito atento sou à
 Lei de Aristóteles, é bem pudico
 Pedir perdão quando eu errar um tico.

CXXI.

Nesta licença espero contar com
 O leitor pra do seis de junho (o dia
 Fatal, pois se a época faltar meu dom
 De poesia sem nenhum fato seria
 Em vão), mas mantendo o olho em Júlia e Don
 Juan, passar alguns meses. Dir-se-ia
 Que era em novembro, não estou seguro
 Sobre o dia; o ano ainda é mais obscuro.

CXXII.

Falemos disto outra hora. É doce ouvir
 Num fundo azul de meia-noite ao luar,
 Frouxo, à distância, um remo a água ferir,
 E o gondoleiro adriático cantar¹⁵⁷.
 É doce ver a estrela Vésper vir;
 É doce ouvir à noite o vento errar
 De folha em folha. É doce ver sentando
 O arco-íris no mar, o alto céu riscando.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Em *Childe Harold* o narrador lamenta que os gondoleiros de Veneza já não cantam mais. Desnecessário dizer que B. estava em Veneza quando escreveu este Canto.

¹⁵⁸ Este é um trecho de tom mais lírico e sentimental no *Don Juan*; almejou-se traduzir também o tom, bem como a mudança brusca que o introduz.

CXXIII.

'T is sweet to hear the watch-dog's honest bark
 Bay deep-mouthed welcome as we draw near home;
 'T is sweet to know there is an eye will mark
 Our coming, and look brighter when we come;
 'T is sweet to be awakened by the lark,
 Or lulled by falling waters; sweet the hum
 Of bees, the voice of girls, the song of birds,
 The lisp of children, and their earliest words.

CXXIV.

Sweet is the vintage, when the showering grapes
 In Bacchanal profusion reel to earth,
 Purple and gushing: sweet are our escapes
 From civic revelry to rural mirth;
 Sweet to the miser are his glittering heaps,
 Sweet to the father is his first-born's birth,
 Sweet is revenge—especially to women—
 Pillage to soldiers, prize-money to seamen.

CXXV.

Sweet is a legacy, and passing sweet
 The unexpected death of some old lady,
 Or gentleman of seventy years complete,
 Who've made "us youth" wait too—too long already,
 For an estate, or cash, or country seat,
 Still breaking, but with stamina so steady,
 That all the Israelites are fit to mob its
 Next owner for their double-damned post-obits.

CXXIII.

É doce ouvir o honesto cão de guarda
 Na volta a casa as boas-vindas latindo;
 É doce ver que um olho nos aguarda
 E que luzirá quando nos vir vindo.
 Doce o acordar da cotovia, e o embalar da
 Queda d'água; doce é a abelha zumbindo,
 Da moça a voz, do pássaro o gorjeio,
 A fala da criança e o seu ceceio.

CXXIV.

Doce é a vindima, quando a úmida grapa
 Rola à terra em profuso bacanal,
 Rubra e fluida. Doce é quando se escapa
 Da farra urbana ao júbilo rural;
 Doce é o primeiro filho pro seu papai,¹⁵⁹
 Doce é a vingança, à dama em especial,
 Doce ao avaro os montes brilharem, e o
 Saque, aos soldados; aos marujos, prêmio.

CXXV.

Doce é uma herança, e extremamente doce
 A senhora que morre de repente,
 Ou senhor de setenta anos que fosse,
 Que exigiu de "nós jovens"¹⁶⁰ tão ingente
 Espera por dinheiro, ou casa, ou posse,
 Indo mal, mas tão firme e persistente,
 Que os judeus já aos herdeiros dão cobro
 Do seu pós-óbito danado em dobro.

¹⁵⁹ Para cumprir essa rima valiosa foi necessária a troca na ordem dos dois versos.

¹⁶⁰ Referência a Shakespeare, *Henrique IV*, ato II, cena 2, v. 93; quem fala é Sir. Falstaff.

CXXVI.

'T is sweet to win, no matter how, one's laurels,
 By blood or ink; 't is sweet to put an end
 To strife; 't is sometimes sweet to have our quarrels,
 Particularly with a tiresome friend:
 Sweet is old wine in bottles, ale in barrels;
 Dear is the helpless creature we defend
 Against the world; and dear the schoolboy spot
 We ne'er forget, though there we are forgot.

CXXVII.

But sweeter still than this, than these, than all,
 Is first and passionate Love—it stands alone,
 Like Adam's recollection of his fall;
 The Tree of Knowledge has been plucked —all 's known—
 And Life yields nothing further to recall
 Worthy of this ambrosial sin, so shown,
 No doubt in fable, as the unforgiven
 Fire which Prometheus filched for us from Heaven.

CXXVIII.

Man's a strange animal, and makes strange use
 Of his own nature, and the various arts,
 And likes particularly to produce
 Some new experiment to show his parts;
 This is the age of oddities let loose,
 Where different talents find their different marts;
 You'd best begin with truth, and when you've lost your
 Labour, there's a sure market for imposture.

CXXVI.

Doce obter louros, seja como seja,
 Por sangue ou tinta. É doce terminar
 Uma disputa; é doce ter peleja,
 Com amigo chato em particular.
 Vinho antigo é doce em tonéis, cerveja
 Em barris. Caro é um ser fraco amparar
 Do mundo; e caro o aluno marca¹⁶¹ ter
 Que não se esquece, e lá esquecido ser.

CXXVII.

Mais doce que isto, e aquilo, e tudo, então,
 É o primeiro amor. Uno permanece,
 Como a memória da queda a Adão;
 Pilhou-se a árvore da ciência; conhece-
 -se tudo, e a vida nada cede tão
 Digno deste pecado ambrosial, e se
 Vê bem na pira sem perdão que ao céu,
 Na fábula, roubou-nos Prometeu.

CXXVIII.

O homem é animal que usa estranhamente
 Sua própria natureza e artes, e é bem da
 Sua feição fazer particularmente
 Mais novas provas pra exibir suas prendas.
 Essa era é bizarra, onde diferentes
 Talentos têm suas diferentes vendas.
 Vero se inicia, perde-se o labor,¹⁶²
 E acha-se bom mercado pra impostor.

¹⁶¹ Byron deixou sua marca em Harrow, onde estudou na adolescência. Era comum, como ainda é, escrever o nome nas paredes. Muitos ingleses, como Byron, deixaram seus nomes em monumentos gregos, por exemplo.

¹⁶² Esta oitava é relativamente árdua de traduzir; apenas este verso tem pelo menos dez termos significativos no pentâmetro iâmbico. A rima também possui determinada relação com a rima do original, ademais.

CXXIX.

What opposite discoveries we have seen!
 (Signs of true genius, and of empty pockets.)
 One makes new noses, one a guillotine,
 One breaks your bones, one sets them in their sockets;
 But Vaccination certainly has been
 A kind antithesis to Congreve's rockets,
 With which the Doctor paid off an old pox,
 By borrowing a new one from an ox.

CXXX.

Bread has been made (indifferent) from potatoes:
 And Galvanism has set some corpses grinning,
 But has not answered like the apparatus
 Of the Humane Society's beginning,
 By which men are unsuffocated gratis:
 What wondrous new machines have late been spinning!
 I said the small-pox has gone out of late;
 Perhaps it may be followed by the great.

CXXIX.

Quão díspares têm sido as descobertas,
 Que gênio franco e bolso vazio apontam!
 Um quebra os ossos seus, outro os conserta,
 Outro faz guilhotina, um nova ponta¹⁶³.
 Mas a vacina é a antítese mais certa
 Aos foguetes Congreve¹⁶⁴, como a conta
 De uma varíola que o doutor pagasse,
 Com a nova que de um boi emprestasse.¹⁶⁵

CXXX.

Faz-se (igual) pão, mas de batata a massa;
 E o galvanismo um corpo que sorria,¹⁶⁶
 Porém em nada o aparato isso ultrapassa
 Da Sociedade Humana que surgia,¹⁶⁷
 Pela qual homens são salvos de graça.
 Que máquinas magníficas se criam!
 A varíola, eu digo, vai tarde já;
 Possa segui-la a sífilis quiçá.^{168 169 170 171}

¹⁶³ Esta “ponta” é *nose* no original. As notas apontam para o curandeiro americano Benjamin Charles Perkins, que inventou uma espécie de extratores de venenos do corpo. Foram considerados cura para diversas doenças na época, inclusive herpes, *red nose*, e também perna quebrada e outras. O próprio Byron precisou fazer diversas sangrias na tentativa de se curar, o que arruinou mais seu estado de saúde, poucos dias antes de morrer, reclamando, em seus delírios, que isso o estava matando.

¹⁶⁴ Sir William Congreve (1772 – 1828) inventou um tipo de foguete guiado usado na Batalha de Leipzig em 1813.

¹⁶⁵ Edward Jenner (1749 – 1823) inventou a primeira vacina do mundo, o vírus era análogo ao humano, mas foi retirado de um boi.

¹⁶⁶ Galvanismo é chamado os experimentos que Luigi Galvani (1737 – 1799) fez sobre que dizia chamar eletricidade animal. À época iniciavam-se os estudos acerca de eletricidade, e as apresentações eram um misto de ciência e mágica. Em sua experiência com eletricidade, Galvani utilizava sapos e outros animais, um primo seu, porém, resolveu utilizar um corpo, que fez horríveis caretas. De uma conversa sobre isso, um pouco antes, na Suíça, com os Shelley, surgiria a ideia que daria vida ao *Frankenstein*, de Mary.

¹⁶⁷ A Royal Humane Society foi fundada em 1774.

¹⁶⁸ Byron estava nessa época lendo Malthus. Há um jogo de palavras intraduzível, já que “varíola” é *small-pox* e “sífilis”, *great-pox*.

¹⁶⁹ Hobhouse diz desses versos: “joga fora, põe outros”.

¹⁷⁰ O dístico que encerra a tradução de Schramm ficou como:

mais: dizem que tem cura a gonorréia,

(ainda vamos ter saudades dela!) (sic) (2016, p. 143).

¹⁷¹ Cochran ressalta que B. contraiu gonorréia em Veneza, em 1817; Hobhouse em Cádiz, em 1809.

CXXXI.

'T is said the great came from America;
 Perhaps it may set out on its return,—
 The population there so spreads, they say
 'T is grown high time to thin it in its turn,
 With war, or plague, or famine — any way,
 So that civilisation they may learn;
 And which in ravage the more loathsome evil is —
 Their real *lues*, or our pseudo-syphilis?

CXXXII.

This is the patent age of new inventions
 For killing bodies, and for saving souls,
 All propagated with the best intentions:
 Sir Humphry Davy's lantern, by which coals
 Are safely mined for in the mode he mentions,
 Tombuctoo travels, voyages to the Poles
 Are ways to benefit mankind, as true,
 Perhaps, as shooting them at Waterloo.

CXXXI.

Diz-se que esta da América nos veio;
 Que sobre o seu retorno ela se entenda.
 Ali, com tanta gente, está tão cheio,
 Que se há-de diminuir, mais não se estenda,
 Com guerra, ou praga, ou fome, qualquer meio,
 Pra que civilização se compreenda.
 E na ruína o mais vil mal é qual —
 Nossa pseudo-sífilis, ou sua *lues* real? ¹⁷² ¹⁷³

CXXXII.

Esta é a era das novas invenções,
 Pra salvar a alma, e ao corpo sacrifício,
 E tudo na melhor das intenções.
 Lanterna de Humphry Davy¹⁷⁴, quem disse o
 Modo seguro em minas, e excursões
 Aos polos, modos são de benefício
 Aos homens, qual viagens a Tombuctoo,¹⁷⁵
 Tanto quanto os matar em Waterloo.

¹⁷² Na edição *Penguin Books* diz-se que há três possíveis interpretações para este trecho. Também aqui há um trocadilho intraduzível, pois *lues* é o nome da sífilis, inclusive em língua portuguesa, mas em inglês ainda dá a ideia de praga. Assim, pseudo-sífilis é a varíola, e a *lues* real é a praga e outros matadores civilizacionais, como a fome e a guerra, seguindo as ideias de Malthus. O pedido de Hobhouse para que Byron tirasse essas oitavas parece ter sido aceito por algumas edições, Paulin Paris mesmo não chega a traduzir essa oitava.

¹⁷³ O dístico final desta estrofe na tradução de Schramm ficou como:

Pois se, feliz ou não, civilizada,
 é civilização e sífilizada. (2016, p. 143).

¹⁷⁴ Sir Humphry Davy (1778 – 1829) inventou a lâmpada de segurança usada pelos mineiros nas minas, em 1815, praticamente dando início ao tipo de iluminação moderna no mundo.

¹⁷⁵ Esteve em voga, naqueles tempos, livros como estes, de narrativas de viagens, como Byron também escreveu. O nome correto da cidade africana é Timbuctoo, porém Byron usa, ironicamente, outrossim, o termo que usa James Grey, que em sua obra procurou “corrigir” os topônimos das cidades africanas.

CXXXIII.

Man's a phenomenon, one knows not what,
 And wonderful beyond all wondrous measure;
 'T is pity though, in this sublime world, that
 Pleasure's a sin, and sometimes Sin's a pleasure;
 Few mortals know what end they would be at,
 But whether Glory, Power, or Love, or Treasure,
 The path is through perplexing ways, and when
 The goal is gained, we die, you know—and then—

CXXXIV.

What then?—I do not know, no more do you—
 And so good night.—Return we to our story:
 'T was in November, when fine days are few,
 And the far mountains wax a little hoary,
 And clap a white cape on their mantles blue;
 And the sea dashes round the promontory,
 And the loud breaker boils against the rock,
 And sober suns must set at five o'clock.

CXXXV.

'T was, as the watchmen say, a cloudy night;
 No moon, no stars, the wind was low or loud
 By gusts, and many a sparkling hearth was bright
 With the piled wood, round which the family crowd;
 There's something cheerful in that sort of light,
 Even as a summer sky's without a cloud:
 I'm fond of fire, and crickets, and all that,
 A lobster salad, and champagne, and chat.

CXXXIII.

Fenômeno é o homem, não sei qual, sobeja
 Da maravilha a maravilha ser.
 Pena que no orbe incrível, prazer seja
 Pecado, e às vezes pecado é um prazer.
 Raro é o mortal que sabe o que deseja,
 Mas seja glória, amor, ouro, ou poder,
 O caminho é perplexo, e quando vão
 Tocar à meta, morrem, vê-se – e então?

CXXXIV.

E então quê? Sei lá, não mais que você,
 Pois boa-noite. Volto à história de antes.
 Era em novembro, com dias feios, e
 Parco cinza sobre montes distantes,
 E alva capa em azuis mantos se vê;
 E o mar do promontório circundante,
 E a onda sonora que o penedo cobre, e o
 Sol das dezessete horas põe-se sóbrio.

CXXXV.

Noite escura era, igual um guarda aduz;
 Sem lua e estrelas, baixo ou alto o vento,
 A gosto. E o brilho da lareira luz
 Na lenha em pilha, onde à família é o assento.
 Tem algo alegre em tal tipo de luz,
 Como um céu de estio de nuvens isento.
 Tudo isto, o grilo, a flama, é-me benquista,
 Champagne, e papo, e uma salada mista¹⁷⁶.

¹⁷⁶ No original, “lobster salad”, literalmente, “salada de lagosta”. Hobhouse, entanto, na revisão dá a entender tratar-se de uma expressão de duplo sentido, dizendo “Lobster-sallad, *not* a lobster-salad. Have you been at a London *ball*, and not known a Lobster-sallad?”. Assim, buscando-se traduzir a obscura ambiguidade, usou-se uma expressão corriqueira, e pernicioso, do português brasileiro. O significado exato da piada interna, porém, segue incerto.

CXXXVI.

'T was midnight—Donna Julia was in bed,
 Sleeping, most probably,—when at her door
 Arose a clatter might awake the dead,
 If they had never been awoke before,
 And that they have been so we all have read,
 And are to be so, at the least, once more;—
 The door was fastened, but with voice and fist
 First knocks were heard, then "Madam—Madam—hist!

CXXXVII.

"For God's sake, Madam—Madam—here's my master,
 With more than half the city at his back—
 Was ever heard of such a curst disaster!
 'T is not my fault—I kept good watch—Alack!
 Do pray undo the bolt a little faster—
 They're on the stair just now, and in a crack
 Will all be here; perhaps he yet may fly—
 Surely the window's not so *very* high!"

CXXXVIII.

By this time Don Alfonso was arrived,
 With torches, friends, and servants in great number;
 The major part of them had long been wived,
 And therefore paused not to disturb the slumber
 Of any wicked woman, who contrived
 By stealth her husband's temples to encumber:
 Examples of this kind are so contagious,
 Were *one* not punished, *all* would be outrageous.

CXXXVI.

Meia-noite, Júlia em sua cama dormia,
 Provavelmente, quando à porta um ruído
 Irrompeu que até morto acordaria,
 Como se nunca houvesse acontecido,
 E que isso tenha sido já se lia,
 E uma vez mais, enfim, foi sucedido.
 Porta trancada, punho e voz, se ouviu
 Uma batida, e então "Madame! – psiu!

CXXXVII.

"Vixi – Madame – aí vem meu senhor,¹⁷⁷
 Cidade e meia às costas dele está.
 Jamais se ouviu catástrofe pior!
 Não tenho culpa – estive atenta – ah!
 Descerra a tranca logo, por favor.
 Estão todos na escada agora, e já
 Virão pra cá. Por que ele não salta?
 De fato a janela não é *tão* alta!"

CXXXVIII.

Don Alfonso a esta hora chegou,
 De amigos, tochas, criados escoltado.
 A maior parte há muito se casou,
 Não liga em ver o sono perturbado
 De uma mulher má, que à surdina armou
 Ao esposo uma testa carregada. Os
 Exemplos destes tendem a espalhar,
 Uma sem punir, *todas* a ultrajar.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Byron conta a anedota de que a Condessa Guiccioli, lendo este trecho, perguntou-lhe o que significava, e ele respondeu: "Nada, seu marido está vindo", no que a Condessa, pensando que fosse o dela, e não o de Júlia, levantou-se desesperadamente.

¹⁷⁸ Neste verso buscou-se traduzir inclusive o itálico que há presente no original, em algumas edições (EC), (PC).

CXXXIX.

I can't tell how, or why, or what suspicion
 Could enter into Don Alfonso's head;
 But for a cavalier of his condition
 It surely was exceedingly ill-bred,
 Without a word of previous admonition,
 To hold a levee round his lady's bed,
 And summon lackeys, armed with fire and sword,
 To prove himself the thing he most abhorred.

CXL.

Poor Donna Julia! starting as from sleep,
 (Mind—that I do not say—she had not slept),
 Began at once to scream, and yawn, and weep;
 Her maid, Antonia, who was an adept,
 Contrived to fling the bed-clothes in a heap,
 As if she had just now from out them crept:
 I can't tell why she should take all this trouble
 To prove her mistress had been sleeping double.

CXLI.

But Julia mistress, and Antonia maid,
 Appeared like two poor harmless women, who
 Of goblins, but still more of men afraid,
 Had thought one man might be deterred by two,
 And therefore side by side were gently laid,
 Until the hours of absence should run through,
 And truant husband should return, and say,
 "My dear,—I was the first who came away."

CXXXIX.

Não sei como, ou por que, a suposição
 Pôde adentrar de Don Alfonso a mente,
 Mas pra um cavalheiro em sua condição
 Foi malcomportado excessivamente,
 Sem palavra de prévia admoestação,
 Pôs no quarto da dama tanta gente,
 Só homens, lacaios, com fogo e ferro frio,
 Pra provar-se o que mais lhe dá arrepio.

CXL.

Pobre Júlia! qual de um sono vindo (nota –
 Que ela não dormia – isto não se fala),
 Grita, boceja, e a lágrima borbota.
 Sua criada, Antônia, que é prática, abala
 E a roupa de cama reunida bota,
 Qual se houvesse acabado de deixá-la.
 Não sei dizer por que tamanho nó
 Pra provar que não dorme a dama só.¹⁷⁹

CXLI.

Porém Júlia patroa, e Antônia criada,
 Duas pobres frágeis moças se mostrassem,
 Mais por homens que duendes assustadas,
 Creram que um homem duas intimidassem,
 E lado a lado estavam lá deitadas,
 Até que as horas de ausência acabassem,
 E o esposo tardio viesse, a proferir,
 “Minha querida, fui o primeiro a vir”.

¹⁷⁹ Estas estrofes são bom exemplo de, no geral, quantos termos cabem num pentâmetro iâmbico inglês e quantos cabem num decassílabo heroico português, conquanto os esforços gerais sejam de certa forma para estrangeirizar a morfossintaxe, como demonstrado no capítulo 5 desta tese.

CXLII.

Now Julia found at length a voice, and cried,
 "In Heaven's name, Don Alfonso, what d' ye mean?
 Has madness seized you? would that I had died
 Ere such a monster's victim I had been!
 What may this midnight violence betide,
 A sudden fit of drunkenness or spleen?
 Dare you suspect me, whom the thought would kill?
 Search, then, the room!"—Alfonso said, "I will."

CXLIII.

He searched, *they* searched, and rummaged everywhere,
 Closet and clothes' press, chest and window-seat,
 And found much linen, lace, and several pair
 Of stockings, slippers, brushes, combs, complete,
 With other articles of ladies fair,
 To keep them beautiful, or leave them neat:
 Arras they pricked and curtains with their swords,
 And wounded several shutters, and some boards.

CXLIV.

Under the bed they searched, and there they found—
 No matter what—it was not that they sought;
 They opened windows, gazing if the ground
 Had signs or footmarks, but the earth said nought;
 And then they stared each others' faces round:
 'T is odd, not one of all these seekers thought,
 And seems to me almost a sort of blunder,
 Of looking *in* the bed as well as under.

CXLII.

E então Júlia achou a voz, e a gemer,
 “Pelos céus, Don Alfonso, o que há enfim?
 Que insânia vos tomou? queria morrer
 Mas não ser vítima de um monstro assim!
 Que fez esta violência à noite haver,
 Embriaguez repentina, ou foi spleen?
 Desconfia em mim o que pensar me mata?
 Vasculha o quarto!” “Ok”, Alfonso acata.

CXLIII.

Vasculhou, vasculharam, cômoda e armário,
 No guarda-roupa, em tudo que é lugar,
 Acharam linho, renda, pente, e vários
 Pares de meia, escovas, completo o ar-
 tefato à bela dama necessário,
 Pra ficar linda, ou para limpa estar.
 Picou cortina e carpetes a espada,
 E janela e umas tábuas reviradas.

CXLIV.

Mirou-se sob a cama, e achou-se – não
 Importa o que; não foi o que se quis¹⁸⁰.
 Se abriu janela, e se buscou no chão
 Rastro ou pegada, e a terra nada disse;
 Entreolharam-se uns aos outros então.
 Estranho que em tantos um não refletisse,
 E quase um tipo de tolice eu acho,
 De olhar *na* cama tão bem quanto embaixo.

¹⁸⁰ Cochran observa um eco de *The Merry Wives*, III, iii, de Shakespeare.

CXLV.

During this inquisition Julia's tongue

Was not asleep—"Yes, search and search," she cried,
"Insult on insult heap, and wrong on wrong!"

It was for this that I became a bride!
For this in silence I have suffered long
A husband like Alfonso at my side;
But now I'll bear no more, nor here remain,
If there be law or lawyers in all Spain.

CXLVI.

"Yes, Don Alfonso! husband now no more,

If ever you indeed deserved the name,
Is 't worthy of your years?—you have threescore—
Fifty, or sixty, it is all the same—
Is 't wise or fitting, causeless to explore
For facts against a virtuous woman's fame?
Ungrateful, perjured, barbarous Don Alfonso,
How dare you think your lady would go on so?

CXLVII.

"Is it for this I have disdained to hold

The common privileges of my sex?
That I have chosen a confessor so old
And deaf, that any other it would vex,
And never once he has had cause to scold,
But found my very innocence perplex
So much, he always doubted I was married—
How sorry you will be when I've miscarried!

CXLV.

Nesta inquisição a língua dela entanto

Não dormiu. "Vai, vasculha, vai", gemeu,
"Insulto e insulto, e erro em erro tanto!"

E foi para isto que casei-me eu!
Para em silêncio só sofrer, enquanto
For como Alfonso o esposo ao lado meu,
Mas daqui vou, nem mais suportarei,
Se houver na Espanha advogado ou lei.

CXLVI.

"Sim, Don Alfonso! esposo não mais é,

Se se dar um tal nome você ousa,
É digno dos seus anos? Sessenta e
Cinquenta, ou sessenta – é a mesma cousa.
Foi sábio ou justo explorar algo que
Vai contra a fama de virtuosa esposa?
Bárbaro Alfonso, Don perjuro e ingrato,
Como ousa crer que a esposa daria este ato?

CXLVII.

"Eu desdenhei manter para isto aqui

Os comuns privilégios do meu sexo?
E um confessor surdo e velho escolhi,
Porque de outro qualquer sei que me vexo,
Dele repreensão nunca recebi,
E via a inocência minha tão perplexo
Que até que eu fosse noiva duvidasse.
Você seria tão triste se eu falhasse¹⁸¹!

¹⁸¹ "miscarried", no original, possui também a acepção de "abortar"; Paulin Paris traduziu por: "—Oh! combien il sera désolé de voir comme je suis traitée!". Buscou-se nesta tradução tender mais ao sentido de "falhar na fidelidade", o qual se encontra em discussão no contexto, que "falhar na gravidez", da qual nada foi ou será dito de Júlia, ao contrário de Haidée, o caso futuro de Don Juan, que morrerá grávida.

CXLVIII.

"Was it for this that no Cortejo e'er
 I yet have chosen from out the youth of Seville?
 Is it for this I scarce went anywhere,
 Except to bull-fights, mass, play, rout, and revel?
 Is it for this, whate'er my suitors were,
 I favoured none—nay, was almost uncivil?
 Is it for this that General Count O'Reilly,
 Who took Algiers, declares I used him vilely?

CXLVIII.

"Por isto não tomei como cortejo¹⁸²
 Desta Sevilha inteira um só rapaz? e
 Pra isto não saio, exceto a algum festejo,
 Missa, peça, folguedo ou touradas? e
 Pra isto qualquer um pretendente e ensejo,
 Não favoreci – não, fui rude quase?
 E por isto o Conde O'Reilly, general
 Que tomou Argel¹⁸³, diz que o tratei mal?

CXLIX.

"Did not the Italian *Musico* Cazzani
 Sing at my heart six months at least in vain?
 Did not his countryman, Count Corniani,
 Call me the only virtuous wife in Spain?
 Were there not also Russians, English, many?
 The Count Strongstroganoff I put in pain,
 And Lord Mount Coffeehouse, the Irish peer,
 Who killed himself for love (with wine) last year.

CXLIX.

"E o italiano *musico* Cazzani
 Que seis meses cantou meu peito, o ganha?
 E seu conterrâneo, o Conde Corniani,
 Não me acha a única esposa fiel de Espanha?
 Russos, ingleses, não foi o esforço inane?
 Pus Conde Strongstroganoff em dor tamanha,
 E o par irlandês, Lord Mount Coffeehouse,
 Que há um ano de amor (com vinho) matou-se.¹⁸⁴¹⁸⁵

¹⁸² Byron nota que o "cortejo" espanhol é igual ao "cavalier servente" italiano, isto é, moço de companhia de quarto para senhoritas casadas com nobres velhos demais. O que não esperava é que em breve se tornaria o *servente* da Condessa Guiccioli.

¹⁸³ Donna Júlia comete um erro, é o que Byron aponta. Alexander O'Reilly (?1722 – 1794), general espanhol, nascido irlandês, liderou uma expedição que falhou vergonhosamente numa investida contra Argel.

¹⁸⁴ Os nomes são todos zombarias byronianas, como é evidente. O esforço tradutório foi manter os mesmos nomes, fazendo rimar e também caber na métrica. "Strongstroganoff" é uma espécie de *portmanteaux*, ou palavra-valise, mistura de *strong*, "forte", e *stroganoff*, que remete ao famoso prato. Gracejos com nomes da gastronomia serão recorrentes no último Canto completo de *Don Juan*.

¹⁸⁵ A tradução satírica de Schramm para esta estrofe ficou como segue:

"Não ficara o cantor italiano
 Cazzani, me cantando, literalmente,
 em vão, e um outro carcamano,
 Corniani, admitindo: "É uma vestal"
 com o que concordam gregos e troianos;
 Ao conde Estrogonofe fui fatal –
 por eu não querer dar pro pobrezinho
 matou-se, por amor, com muito vinho!" (2016, p. 147).

CL.

"Have I not had two bishops at my feet?

The Duke of Ichar, and Don Fernan Nunez;
And is it thus a faithful wife you treat?

I wonder in what quarter now the moon is:
I praise your vast forbearance not to beat
Me also, since the time so opportune is—
Oh, valiant man! with sword drawn and cocked trigger,
Now, tell me, don't you cut a pretty figure?

CLI.

"Was it for this you took your sudden journey,
Under pretence of business indispensable
With that sublime of rascals your attorney,
Whom I see standing there, and looking sensible
Of having played the fool? though both I spurn, he
Deserves the worst, his conduct's less defensible,
Because, no doubt, 't was for his dirty fee,
And not from any love to you nor me.

CLII.

"If he comes here to take a deposition,
By all means let the gentleman proceed;
You've made the apartment in a fit condition:—
There's pen and ink for you, sir, when you need—
Let everything be noted with precision,
I would not you for nothing should be fee'd—
But, as my maid's undressed, pray turn your spies out."
"Oh!" sobbed Antonia, "I could tear their eyes out."

CL.

"E bispos já não tive aos pés, uns dois?
Don Fernan Nunez, e o duque de Ichar;
E a esposa leal tratar-se assim depois?
Nem sei que quarto a lua deve estar¹⁸⁶.
Louvo o controle em não me bater, pois
O tempo é oportuno. Oh, homem valente! armado o gatilho e a espada já de fora,
Que belo papel, vê, faz você agora?

CLI.

"Pra isto fora esta viagem de negócio,
Sob pretexto de assunto indispensável
Com aquele patife mor seu sócio,
Que ali está, cômico de bancar notável
Basbaque? embora excre a ambos, que fosse o
Pior a ele, de ação menos desculpável,
Dinheiro sujo, é óbvio o seu porquê,
Em nada lhe interessa eu ou você.

CLII.

"Se ele vem cá tomar um depoimento,
Deixe-o como advogado proceder.
Você fez apropriado o apartamento.
Pena e tinta há aqui, se o senhor quiser.
Anote tudo com detalhamento;
Não se paga se nada se fizer.
Mas está nua Antônio, ponha-os fora já."
"Rancar seus olhos fora", arfou a aia, "ah!"

¹⁸⁶ Acreditou-se piamente por muito tempo, e ainda hoje se acredita em determinados nichos sociais, que, a depender das fases da lua, o humor dos seres humanos – e mesmo de outros animais – torna-se mais irascível e até irracional.

CLIII.

"There is the closet, there the toilet, there
 The antechamber—search them under, over;
 There is the sofa, there the great arm-chair,
 The chimney—which would really hold a lover.
 I wish to sleep, and beg you will take care
 And make no further noise, till you discover
 The secret cavern of this lurking treasure—
 And when 't is found, let me, too, have that pleasure.

CLIV.

"And now, Hidalgo! now that you have thrown
 Doubt upon me, confusion over all,
 Pray have the courtesy to make it known
Who is the man you search for? how d' ye call
 Him? what's his lineage? let him but be shown—
 I hope he's young and handsome—is he tall?
 Tell me—and be assured, that since you stain
 My honour thus, it shall not be in vain.

CLV.

"At least, perhaps, he has not sixty years,
 At that age he would be too old for slaughter,
 Or for so young a husband's jealous fears—
 (Antonia! let me have a glass of water.)
 I am ashamed of having shed these tears,
 They are unworthy of my father's daughter;
 My mother dreamed not in my natal hour,
 That I should fall into a monster's power.

CLIII.

"O toaleta está ali, o armário ali está,
 E a antessala, o olho acima abaixo ponde.
 Lá está a poltrona, ali está o sofá,
 Lá a lareira, um amante ali se esconderia mesmo. Eu quero dormir, cuide pra
 Que não haja barulho, até achar-se onde
 É desta oculta joia o ignoto asilo,
 E apresentem-no a mim, ao descobri-lo.

CLIV.

"E então, Fidalgo! agora que jogou
 Dúvida em mim, e confusão geral,
 Peço que diga *quem* você buscou,
 Por cortesia? como se chama? qual
 É sua estirpe? inda não o apresentou.
 Espero um belo e jovem. É alto o tal?¹⁸⁷
 Diga, e se certifique, porque mal de
 Minha honra quis, que não seja debalde.

CLV.

"Ele, ao menos, não tem sessenta, creio;
 Nesta idade é mui velho pra abater,
 E a esposo novo dar ciúme e receio –
 (Antônia! um copo d'água aceito ter.)
 Indecoroso choro, envergonhei o
 Ter a filha do meu pai que o verter;
 Minha mãe não sonhou quando eu nascia,
 Que logo em poder de um monstro cairia.

¹⁸⁷ Diz-se que novamente houve uma espécie de jogo e de esforço na questão da tradução dos recursos rítmicos do poema.

CLVI.

"Perhaps 't is of Antonia you are jealous,
 You saw that she was sleeping by my side,
 When you broke in upon us with your fellows:
 Look where you please—we've nothing, sir, to hide;
 Only another time, I trust, you'll tell us,
 Or for the sake of decency abide
 A moment at the door, that we may be
 Dressed to receive so much good company.

CLVII.

"And now, sir, I have done, and say no more;
 The little I have said may serve to show
 The guileless heart in silence may grieve o'er
 The wrongs to whose exposure it is slow:—
 I leave you to your conscience as before,
 'T will one day ask you *why* you used me so?
 God grant you feel not then the bitterest grief!—
 Antonia! where's my pocket-handkerchief?"

CLVIII.

She ceased, and turned upon her pillow; pale
 She lay, her dark eyes flashing through their tears,
 Like skies that rain and lighten; as a veil,
 Waved and o'ershading her wan cheek, appears
 Her streaming hair; the black curls strive, but fail
 To hide the glossy shoulder, which uprears
 Its snow through all;—her soft lips lie apart,
 And louder than her breathing beats her heart.

CLVI.

“É de Antônia o ciúme seu talvez;
 Você que a viu dormindo aqui ao meu lado,
 Quando irromperam sobre nós vocês.
 Olhe onde quiser – nada há ocultado.
 Contar-nos-á, confio, numa outra vez,
 Senão, pela decência, peço vá do
 Quarto à porta, e aguardar, vestir-me vou a¹⁸⁸
 Receber uma companhia tão boa.

CLVII.

“Pronto, senhor, nada mais digo agora.
 O pouco dito mostra enfim que para
 Peito honesto, em silêncio, duro fora
 Sofrer¹⁸⁹ a exposição que suportara.
 Deixo-o à sua consciência como outrora;
 Um dia há-de inquirir *por que* assim me usara?
 Deus não te dê então tanta e amarga dor!
 Antônia, o meu lencinho, faz favor!”¹⁹⁰

CLVIII.

Cessou, voltou-se ao travesseiro. Jaz
 Lânguida, o olho atro em água arde, igual céu
 Que chove e relampeja. Ocultam as
 Maças lívidas, como ondeante véu,
 Seus cachos negros, que pretendem, mas
 Falham, esconder o ombro alvo, que ergueu
 Neve em tudo. Os macios lábios distantes,
 Mais alto que o arfar é o peito pulsante.

¹⁸⁸ Neste verso um recurso muito importante é o *enjambement* que faz o ritmo e a rima do dístico final. Buscou-se traduzir nas mesmas características de fluidez e de rima incomum, e para isso uma rima leonina (*split-rhyme*) foi proporcionada.

¹⁸⁹ No original há uma leitura alternativa para *grieve*, que é *deplore*.

¹⁹⁰ Note-se como até esta oitava o tom usual de censura de Júlia é algo bem fluido, coloquial e prosaico. Em seguida, o narrador entra com um tom lírico, que na sequência cairá na zombaria, e assim segue.

CLIX.

The Senhor Don Alfonso stood confused;
 Antonia bustled round the ransacked room,
 And, turning up her nose, with looks abused
 Her master, and his myrmidons, of whom
 Not one, except the attorney, was amused;
 He, like Achates, faithful to the tomb,
 So there were quarrels, cared not for the cause,
 Knowing they must be settled by the laws.

CLX.

With prying snub-nose, and small eyes, he stood,
 Following Antonia's motions here and there,
 With much suspicion in his attitude;
 For reputations he had little care;
 So that a suit or action were made good,
 Small pity had he for the young and fair,
 And ne'er believed in negatives, till these
 Were proved by competent false witnesses.

CLXI.

But Don Alfonso stood with downcast looks,
 And, truth to say, he made a foolish figure;
 When, after searching in five hundred nooks,
 And treating a young wife with so much rigour,
 He gained no point, except some self-rebukes,
 Added to those his lady with such vigour
 Had poured upon him for the last half-hour,
 Quick, thick, and heavy—as a thunder-shower.

CLIX.

Señor Don Alfonso ficou confuso.
 A aia alvoroçou a esquadrinhada alcova
 E ergueu o nariz, olhando com abuso
 Mestre e mirmidões, dos quais nenhum nova
 Ocupação tomou, o advogado exclusivo.
 Ele, igual a Achates¹⁹¹, fiel até a cova,
 Pra causa não liga, em se havendo briga,
 Tem certeza que a lei tudo apazigua.

CLX.

Nariz curioso em pé¹⁹², olhinho amiúde,
 Cá e lá os gestos de Antônia ele sondava,
 Com muita desconfiança em sua atitude.
 Para reputações pouco ligava;
 Piedade escassa à graça e juventude,
 O processo ou a ação bem terminava.
 Não cria em negativa, até que inconteste
 Testemunho inidôneo a prova ateste.¹⁹³

CLXI.

Don Alfonso ficou de olhar no chão,
 E, de fato, bancou o bobão, por
 Quinhentos cantos vasculhar em vão,
 Tratando a noiva com tanto rigor,
 Não ganhou senão autorrepreensão,
 Mais o que sua senhora com vigor
 Verteu-lhe em cima meia-hora a fio,
 Qual temporal – veloz, denso, bravo.

¹⁹¹ O servilismo de Achates a Enéias, na *Eneida*, tornou-se proverbial.

¹⁹² No original “snub-nose”, nariz *pequeno e arrebitado*.

¹⁹³ As rimas em “ude” foram usadas para traduzir as em “ood”, como em *stood* e *good*. Já a rima em “este” foi usada para traduzir as rimas originais de *till these* com *witnesses*.

CLXII.

At first he tried to hammer an excuse,
 To which the sole reply was tears, and sobs,
 And indications of hysterics, whose
 Prologue is always certain throes, and throbs,
 Gasps, and whatever else the owners choose:
 Alfonso saw his wife, and thought of Job's;
 He saw too, in perspective, her relations,
 And then he tried to muster all his patience.

CLXIII.

He stood in act to speak, or rather stammer,
 But sage Antonia cut him short before
 The anvil of his speech received the hammer,
 With "Pray, sir, leave the room, and say no more,
 Or madam dies."—Alfonso muttered, "D—n her,"
 But nothing else, the time of words was o'er;
 He cast a rueful look or two, and did,
 He knew not wherefore, that which he was bid.

CLXIV.

With him retired his "*posse comitatus*,"
 The attorney last, who lingered near the door
 Reluctantly, still tarrying there as late as
 Antonia let him—not a little sore
 At this most strange and unexplained "*hiatus*"
 In Don Alfonso's facts, which just now wore
 An awkward look; as he revolved the case,
 The door was fastened in his legal face.

CLXII.

Alfonso quis forjar alguma escusa,
 Mas só choro e soluços encontrou,
 E indícios de histeria, sempre de cuja
 Vinda antecipa o espasmo e espantos ou
 Suspiros, junto ao que de praxe se usa.
 Ele fitou a esposa, e em Jó¹⁹⁴ pensou.
 Também, na perspectiva, viu os parentes
 Dela, e então tentou ficar mais paciente.

CLXIII.

Ia falar, isto é, gaguejar, e pela
 Sábia Antônia a bigorna se isentara
 De receber a fala que martela,
 Com "peço, sir, vá, nada diga, para
 Que madame não morra." – "Dane-se ela"¹⁹⁵,
 Resmungou ele, e só, o tempo acabara.
 Mais um ou dois olhares de desgosto,
 E fez, sem ver por que, o que lhe foi imposto.

CLXIV.

Com ele sai seu *posse comitatus*¹⁹⁶,
 Por último o advogado, perto à porta
 Para, esperando relutante e estático
 Um tanto até que Antônia então o enxota –
 Estranha nos fatos de Alfonso o *hiatus*,
 E olhar de inapto na sequência porta.
 Como quis reabrir o caso afinal,
 Fechou-se a porta em sua face legal.

¹⁹⁴ No capítulo II, v. 10, do *Livro de Jó*, após a fala de sua mulher, Jó diz: "Falas, respondeu-lhe ele, como uma insensata."

¹⁹⁵ Na revisão, Hobhouse a esta expressão acrescentou: "Não seja lida em voz alta".

¹⁹⁶ *Posse comitatus* eram as forças armadas formadas pelas pessoas da terra ou da região, vale lembrar que à época ainda não existia a instituição "polícia", nascida com a função de contenção de manifestações populares pouco depois.

CLXV.

No sooner was it bolted, than—Oh Shame!
 Oh Sin! Oh Sorrow! and Oh Womankind!
 How can you do such things and keep your fame,
 Unless this world, and t' other too, be blind?
 Nothing so dear as an unfilched good name!
 But to proceed—for there is more behind:
 With much heartfelt reluctance be it said,
 Young Juan slipped, half-smothered, from the bed.

CLXVI.

He had been hid—I don't pretend to say
 How, nor can I indeed describe the where—
 Young, slender, and packed easily, he lay,
 No doubt, in little compass, round or square;
 But pity him I neither must nor may
 His suffocation by that pretty pair;
 'T were better, sure, to die so, than be shut
 With maudlin Clarence in his Malmsey butt.

CLXVII.

And, secondly, I pity not, because
 He had no business to commit a sin,
 Forbid by heavenly, fined by human laws;—
 At least 't was rather early to begin,
 But at sixteen the conscience rarely gnaws
 So much as when we call our old debts in
 At sixty years, and draw the accompts of evil,
 And find a deuced balance with the Devil.

CLXV.

Tão logo foi trancada, que – oh desgraça,
 Oh pecado, oh mulheres e oh ais!
 Como a fama guardar, se isto se passa,
 Se não for cego este orbe, e o outro inda mais?
 Nada é melhor que um nome bom na praça.
 Mas, pra prosseguir, já que há mais por trás.
 Com franca relutância se proclama,
 Que Juan resvalou, sem ar, da cama.

CLXVI.

Ele foi escondido – não direi
 Como, e nem explicar posso o lugar.
 Moço, magro, em bem pouco espaço, eu sei,
 Curvo ou reto, dá bem pra acomodar.
 Porém pena não devo e nem terei
 Da sua asfixia por este belo par;¹⁹⁷
 Melhor tal morte, é óbvio, que sozinho
 Com Clarence¹⁹⁸ ébrio em seu barril de vinho.

CLXVII.

E em segundo lugar, não tenho pena
 Pois nada tinha que ir fazer pecado,
 Que a lei dos homens multa e os céus condenam.
 No mais foi muito cedo iniciado,
 E é a consciência aos dezesseis pequena,
 Mas quando o velho débito é chamado
 Aos sessenta, e contam-se as ações más,
 A balança cai mais pra Satanás.

¹⁹⁷ Novamente, a proximidade sonora entre as rimas do original e da tradução é bastante explorada nestes versos.

¹⁹⁸ Em *Ricardo III*, ato I, cena 4, de Shakespeare, diz-se que o irmão de Ricardo III, Jorge, duque de Clarence, foi condenado à morte em 1478 por seu irmão, Henrique IV. Uma tradição diz que ele, por favor, recebera a honraria de ser afogado num tonel de doce e aromática Malvasia. Hume afirma que esta opção sugere uma violenta paixão pelo licor. Pichot, um dos tradutores para o francês, diz que isto está em *Ricardo II*.

CLXVIII.

Of his position I can give no notion:

'T is written in the Hebrew Chronicle,
How the physicians, leaving pill and potion,
Prescribed, by way of blister, a young belle,
When old King David's blood grew dull in motion,
And that the medicine answered very well;
Perhaps 't was in a different way applied,
For David lived, but Juan nearly died.

CLXIX.

What's to be done? Alfonso will be back

The moment he has sent his fools away.
Antonia's skill was put upon the rack,
But no device could be brought into play—
And how to parry the renewed attack?
Besides, it wanted but few hours of day:
Antonia puzzled; Julia did not speak,
But pressed her bloodless lip to Juan's cheek.

CLXX.

He turned his lip to hers, and with his hand

Called back the tangles of her wandering hair;
Even then their love they could not all command,
And half forgot their danger and despair:
Antonia's patience now was at a stand—
"Come, come, 't is no time now for fooling there,"
She whispered, in great wrath—"I must deposit
This pretty gentleman within the closet:

CLXVIII.

Da sua posição não tenho noção.

Cita a crônica hebraica, que prescrita
Por médicos, não pílula e poção,
Mas, qual cataplasma, uma jovem bonita,
Foi ao rei David e ao seu sangue sem moção¹⁹⁹,
Tal medicina obteve êxito e dita.
Talvez não se aplicou de modo certo,
David viveu, Juan da morte está perto.

CLXIX.

E o que fazer? não viria Alfonso até que

Em breve mandasse os seus tolos embora.
Está a astúcia de Antônia posta em xeque,
Truque nenhum funcionaria agora.
E como a um novo ataque pôr um breque?
Além do mais, requer algumas horas.
Confusa Antônia; Júlia quieta e langue,
Unia à face de Juan seu lábio exangue.

CLXX.

Juan foi de lábio ao dela, e a mão atraíu

Caracóis de cabelo esvoaçante.
Reter tanto amor fora um desafio,
Meio esqueceram o risco alarmante.
A paciência de Antônia ia por um fio;
"Sem tempo pra gracejo, avante, avante,"
Murmurava ela, irada. "Eu devo pôr
Dentro do armário este gentil senhor."²⁰⁰

¹⁹⁹ Livro I dos *Reis*, capítulo I e primeiros versículos.

²⁰⁰ É relevante a tradução das pausas e do *enjambement* neste dístico final da oitava.

CLXXI.

"Pray, keep your nonsense for some luckier night—

Who can have put my master in this mood?

What will become on 't—I'm in such a fright,

The Devil's in the urchin, and no good—

Is this a time for giggling? this a plight?

Why, don't you know that it may end in blood?

You'll lose your life, and I shall lose my place,

My mistress all, for that half-girlish face.

CLXXII.

"Had it but been for a stout cavalier

Of twenty-five or thirty—(come, make haste)

But for a child, what piece of work is here!

I really, madam, wonder at your taste—

(Come, sir, get in)—my master must be near:

There, for the present, at the least, he's fast,

And if we can but till the morning keep

Our counsel—(Juan, mind, you must not sleep.)"

CLXXI.

"Deixe, imploro, este absurdo à hora melhor.

Quem pode haver posto meu mestre assim?

O que há-de ser? estou em tal pavor,

E o garoto tá com o coisa-ruim.

É hora de rir? é modo pra se expor?

Não vê que sangue pode ter no fim?

Você perde a vida, eu perco meu emprego,

Júlia tudo, por essa cara de efebo.²⁰¹

CLXXII.

"Se fosse homem robusto ainda por cima

De vinte e cinco ou trinta (vem, se apresse),

Mas pra um infante, isto é uma obra-prima²⁰²!

Madame, é de espantar-se um gosto desse,

(Vem, sir, entre). Meu mestre se aproxima.

Ali, ao menos, por ora, está preso, e se

Guardarmos nosso plano até a manhã

(Atenção, nem pense em dormir, Juan)".²⁰³

²⁰¹ Oitava com muitas palavras em todos os pentâmetros; por conseguinte, a carga semântica torna-se mais carregada e densa, e a capacidade de transposição do conteúdo limitada. O principal transmite-se, sim, bem como a forma, e as pausas também, todavia, sem maiores requintes. Neste ponto, a escolha de traduzir pentâmetros por alexandrinos, como faz Péricles Eugênio da Silva Ramos, pode parecer acertada. Noutros momentos, porém, imensa parte pode-se transmitir usando o decassílabo e outros recursos formais e acabar-se-ia tendo que acrescentar termos para completar o alexandrino, caso se optasse por essa métrica; — daí decorre a ineficácia de qualquer método prescritivo e pré-estabelecido para se traduzir algo tão imenso e múltiplo como o *Don Juan* de Lord Byron. Um estudo mais detalhado a este respeito encontra-se no capítulo 5 desta tese.

²⁰² *What a piece of work is here*, referência a Hamlet, ato II, cena 2, vv. 309-310.

²⁰³ São as pausas que ditam o tom e o ritmo desta estrofe. A oitava-rima outrora possuía geralmente oito ideias, uma ideia contida em cada verso, ou três ideias: uma para cada terceto e uma para o dístico final. Com o uso e abuso desta virtude prosaica, isto é, do *enjambement* tornando-se cada vez mais frequente na poesia, a ponto de, às vezes, não se poder separar poesia de prosa e prosa de poesia atualmente e há pelo menos cento e cinquenta anos, com esse recurso literário, enfim, do encavalamento dos versos, aliado à possibilidade de se inserir pontos sem conta de parada e quebra no fluxo do verso, sem dizer da liberdade de escolha dos nichos de inserção, destarte, decorrente disto tudo, o ritmo e o fraseado abriram-se a possibilidades infinitas. Algo assim ocorreu pouco depois na música, com o dodecafonismo e o atonalismo culminando na famosa peça de John Cage em que se valoriza o silêncio, o acaso e quiçá o caos. Esta análise poderia ir ainda mais longe, reconhecendo esse movimento na própria música eletrônica, na qual hoje predomina os ritmos de paradas, como dubstep, trip-hop e o mais importante para a questão, o breakcore, no qual as pausas são mais trabalhadas e compõem mais a música que os próprios sons.

CLXXIII.

Now, Don Alfonso entering, but alone,
 Closed the oration of the trusty maid:
 She loitered, and he told her to be gone,
 An order somewhat sullenly obeyed;
 However, present remedy was none,
 And no great good seemed answered if she staid:
 Regarding both with slow and sidelong view,
 She snuffed the candle, curtsied, and withdrew.

CLXXIV.

Alfonso paused a minute—then begun
 Some strange excuses for his late proceeding;
 He would not justify what he had done,
 To say the best, it was extreme ill-breeding;
 But there were ample reasons for it, none
 Of which he specified in this his pleading:
 His speech was a fine sample, on the whole,
 Of rhetoric, which the learned call "*rigmarole*."

CLXXV.

Julia said nought; though all the while there rose
 A ready answer, which at once enables
 A matron, who her husband's foible knows,
 By a few timely words to turn the tables,
 Which, if it does not silence, still must pose,—
 Even if it should comprise a pack of fables;
 'T is to retort with firmness, and when he
 Suspects with *one*, do you reproach with *three*.

CLXXIII.

Agora, entrou, só, Don Alfonso, e a frase
 Interrompeu da sua criada leal.
 E a dispensou, por demorar-se quase,
 Ordem obedecida um tanto mal.
 De momento nenhum remédio traz e
 Sua estada ali mostrava-se banal.
 Com olhar lento e de través os viu,
 Soprou a vela, fez a vênica, e saiu.

CLXXIV.

Alfonso esperou um pouco, então deu uma
 Estranha escusa a sua ação recente.
 Nada explicava o que fizera em suma,
 Mais bem, mal comportou-se extremamente.
 Mas teve amplas razões, das quais nenhuma
 No rogo ouviu-se especificamente.
 Sua fala em tudo só confirma o rol, é,
 Da retórica dita "*rigmarole*" ²⁰⁴. ²⁰⁵

CLXXV.

Júlia nada disse; inda que tivesse
 Sempre a resposta pronta, assim se inspira
 A matrona, que a fraqueza reconhece
 No esposo, e curta e grossa o jogo vira,
 E, se não silencia, ao menos parece,
 Mesmo que encerre um pouco de mentira:
 É replicar bem firme e se ele cobra
 Você com um, com três você o exprobra.

²⁰⁴ Para este termo complexo, que nenhuma edição inglesa traz nota, os franceses trazem. A de Paris é: "Não descobrimos o emprego desta palavra. Se não for falta da nossa ignorância, Byron inventou esta palavra para mistificar seus leitores". Pichot diz: "significa em inglês repetição de palavras inúteis".

²⁰⁵ Neste verso, Byron deixa em manuscrito que *rhetoric* deve ser lido como *rhet'ric*, são poucos os casos de elisões abruptas em Byron, mas também há.

CLXXVI.

Julia, in fact, had tolerable grounds,—
 Alfonso's loves with Inez were well known;
 But whether 't was that one's own guilt confounds—
 But that can't be, as has been often shown,
 A lady with apologies abounds;—
 It might be that her silence sprang alone
 From delicacy to Don Juan's ear,
 To whom she knew his mother's fame was dear.

CLXXVII.

There might be one more motive, which makes two;
 Alfonso ne'er to Juan had alluded,—
 Mentioned his jealousy, but never who
 Had been the happy lover, he concluded,
 Concealed amongst his premises; 't is true,
 His mind the more o'er this its mystery brooded;
 To speak of Inez now were, one may say,
 Like throwing Juan in Alfonso's way.

CLXXVIII.

A hint, in tender cases, is enough;
 Silence is best: besides, there is a *tact*^l—
 (That modern phrase appears to me sad stuff,
 But it will serve to keep my verse compact)—
 Which keeps, when pushed by questions rather rough,
 A lady always distant from the fact:
 The charming creatures lie with such a grace,
 There's nothing so becoming to the face.

CLXXVI.

Júlia, sim, teve tolerância funda;
 Todos sabiam do amor de Alfonso e Inez.
 Quiçá sua própria falta lhe confunda,
 Isto não deve ser, já muita vez
 Se viu, uma dama com desculpa abunda.
 Pode ser que o silêncio só se fez
 Por gentileza ao tímpano de Juan,
 A quem era cara a fama da mamã.

CLXXVII.

Haveria outro motivo, que faz dois;
 Alfonso a Don Juan nunca aludiu,
 Citou seu ciúme, mas jamais expôs
 Quem foi o amante alegre, e ao fim se viu
 Perdido entre as premissas; e depois,
 Em mais este mistério refletiu;
 Falar de Inez agora, é de supor,
 Era à frente de Alfonso Juan pôr.

CLXXVIII.

Basta, em casos difíceis, uma dica.
 Silêncio é melhor; há, no mais, um *tato*²⁰⁶ —
 (Esta expressão atual ruim coisa indica,
 Mas serve ao manter meu verso compacto)
 Que mantém, sempre quando a questão fica
 Rude, uma dama dissociada ao fato.
 Criaturas belas mentem com tal jeito,
 Nada existe tão justo para o aspeito.²⁰⁷

²⁰⁶ “Tato” em português também indica tanto a sensação corporal quanto certa delicadeza e urbanidade nos atos e no discurso, embora aqui utilizado, claro, de modo irônico.

²⁰⁷ Além do uso do termo arcaico camoniano “aspeito”, que busca denotar o arcaico *rigmarole* da estrofe acima, há neste dístico final uma tradução bônus:

Com tal graça a mentira em belos faz-se,
 Nada existe tão apropriado à face.

CLXXIX.

They blush, and we believe them; at least I
 Have always done so; 't is of no great use,
 In any case, attempting a reply,
 For then their eloquence grows quite profuse;
 And when at length they're out of breath, they sigh,
 And cast their languid eyes down, and let loose
 A tear or two, and then we make it up;
 And then—and then—and then—sit down and sup.

CLXXX.

Alfonso closed his speech, and begged her pardon,
 Which Julia half withheld, and then half granted,
 And laid conditions he thought very hard on,
 Denying several little things he wanted:
 He stood like Adam lingering near his garden,
 With useless penitence perplexed and haunted;
 Beseeching she no further would refuse,
 When, lo! he stumbled o'er a pair of shoes.

CLXXXI.

A pair of shoes!—what then? not much, if they
 Are such as fit with ladies' feet, but these
 (No one can tell how much I grieve to say)
 Were masculine; to see them, and to seize,
 Was but a moment's act.—Ah! well-a-day!
 My teeth begin to chatter, my veins freeze!
 Alfonso first examined well their fashion,
 And then flew out into another passion.

CLXXIX.

Elas coram, e nós cremos; sempre é
 Como ajo ao menos. Não é de boa usança,
 Em nenhum caso, replicar, porque
 Sua eloquência cresce com pujança,
 E ao enfim faltar fôlego, ofegam, e
 O olho lânguido baixam, que aí lança
 Lágrima ou duas, que faz que levantemos,
 E então – e então – e então – senta e jantemos.

CLXXX.

Calou-se Alfonso, e suplicou perdões,
 Que Júlia meio deu, meio negou,
 E a teve impondo-lhe árduas condições,
 E umas coisinhas que ele quis vetou.
 Era o Adão do Éden às imediações,
 Com que perplexo assombro em vão penou;
 Pedindo a ela não lhe negue, quando, opa!
 Tropeça e com um par de botas topa.

CLXXXI.

Par de botas!²⁰⁸ E então? nada demais,
 Se próprias para os pés de uma donzela,
 Mas (ninguém diz como falar dói mais)
 Eram de homem. Em ver, e compreendê-la,
 Foi apenas um lance. Ah, dias de ais!
 Meus dentes batem, minha veia gela.
 Alfonso a forma examinou primeiro,
 E então outro furor lhe toma inteiro.²⁰⁹

²⁰⁸ Na edição de Coleridge sugere-se que Byron tenha tirado este tema das botas de uma balada escocesa. Cochran sugere ainda *The Golden Ass* e ainda obras de Casti.

²⁰⁹ O dístico que encerra a tradução de Schramm ficou:
 O maridão julgou-os masculinos,
 e saiu dali com instintos assassinos. (2016, p. 155).

CLXXXII.

He left the room for his relinquished sword,
 And Julia instant to the closet flew.
 "Fly, Juan, fly! for Heaven's sake—not a word—
 The door is open—you may yet slip through
 The passage you so often have explored—
 Here is the garden-key—Fly—fly—Adieu!
 Haste—haste! I hear Alfonso's hurrying feet—
 Day has not broke—there's no one in the street."

CLXXXIII.

None can say that this was not good advice,
 The only mischief was, it came too late;
 Of all experience 't is the usual price,
 A sort of income-tax laid on by fate:
 Juan had reached the room-door in a trice,
 And might have done so by the garden-gate,
 But met Alfonso in his dressing-gown,
 Who threatened death—so Juan knocked him down.

CLXXXIV.

Dire was the scuffle, and out went the light;
 Antonia cried out "Rape!" and Julia "Fire!"
 But not a servant stirred to aid the fight.
 Alfonso, pommelled to his heart's desire,
 Swore lustily he'd be revenged this night;
 And Juan, too, blasphemed an octave higher;
 His blood was up: though young, he was a Tartar,
 And not at all disposed to prove a martyr.

CLXXXII.

E sai atrás da abandonada espada,
 Júlia voou ao armário sem demora.
 "Vai, Juan, vai! pelos Céus, não diga nada!
 A porta está aberta. Há-de se ir pra fora
 Pela passagem tão por ti usada.
 A chave do jardim. Vai – vai embora –
 Já – adieu! É o pé de Alfonso que ágil vem.
 Não raiou o dia, na rua não tem ninguém."

CLXXXIII.

Ninguém diz que não foi boa advertência;
 O único mal foi ter tarde chegado.
 É o preço usual de toda experiência,
 Tipo de imposto imposto pelo fado.
 Juan alcançou a porta na sequência,
 Poderia o jardim ter alcançado,
 Mas encontrou Alfonso em seu roupão,
 Que o ameaçou matar – Juan golpeou-o então.

CLXXXIV.

Apagou-se a luz, e ia horrenda a briga;
 Antônia gritou "Estupro!" e Júlia "Fogo!"
 Mas servo algum chega e a luta mitiga.
 Don Alfonso, esmurrado pelo rogo
 Da alma, esta noite a se vingar se obriga;
 Juan blasfemou oitava acima logo²¹⁰.
 Seu sangue ardia: inda que moço, era um Tár-
 taro, e não queria mártir se tornar.²¹¹

²¹⁰ A expressão é de *Vathek* (PC).

²¹¹ A tradução do dístico final desta estrofe, mais divertida que o original, por Schramm, foi: enquanto Juan blasfemava com a voz mais fina de volta, em oitava rima, uma oitava acima! (2016, p. 156).

CLXXXV.

Alfonso's sword had dropped ere he could draw it,
 And they continued battling hand to hand,
 For Juan very luckily ne'er saw it;
 His temper not being under great command,
 If at that moment he had chanced to claw it,
 Alfonso's days had not been in the land
 Much longer.—Think of husbands', lovers' lives!
 And how ye may be doubly widows—wives!

CLXXXVI.

Alfonso grappled to detain the foe,
 And Juan throttled him to get away,
 And blood ('t was from the nose) began to flow;
 At last, as they more faintly wrestling lay,
 Juan contrived to give an awkward blow,
 And then his only garment quite gave way;
 He fled, like Joseph, leaving it; but there,
 I doubt, all likeness ends between the pair.

CLXXXVII.

Lights came at length, and men, and maids, who found
 An awkward spectacle their eyes before;
 Antonia in hysterics, Julia swooned,
 Alfonso leaning, breathless, by the door;
 Some half-torn drapery scattered on the ground,
 Some blood, and several footsteps, but no more:
 Juan the gate gained, turned the key about,
 And liking not the inside, locked the out.

CLXXXV.

Perdeu a espada Alfonso antes de sacá-la,
 E continuaram corpo a corpo a luta,
 Pois felizmente Juan não pôde achá-la.
 Nenhum comando tinha em sua conduta,
 Se aquele instante ele pudesse usá-la,
 A existência de Alfonso era mais curta.
 Amante e esposo, pensem nesses seres!
 E como viúva em dobro ser – mulheres!

CLXXXVI.

Alfonso pra detê-lo o agarrou,
 E Juan estrangulou-o pra ir embora,
 E sangue (que era do nariz) jorrou.²¹²
 Como lutassem mais fracos por ora,
 Juan desajeitado um golpe armou,
 E sem sua única veste deu o fora.
 Fugiu, como José²¹³, deixando-a ainda;
 Mas já aí a semelhança entre ambos finda.

CLXXXVII.

Veio luz, homens, aias, cena colérica
 E confusa havia de seus olhos diante.
 Júlia desacordada, Antônia histérica,
 Alfonso se escorando à porta, arfante;
 Panos rasgados em lugar qualquer, e cá
 Algum sangue, lá pegadas, é o bastante.
 Juan chega ao portão, vira a chave agora,
 Não lhe atraindo o interior, tranca-se fora.

²¹² A tradução de Schramm, mais incisiva e subversiva, para estes três primeiros versos foi:

Alfonso tenta um golpe de *Jiu-Jitsu*

Juan lhe *Carateca* para escanteio

e quebra-lhe o nariz. Dos orifícios (2016, p. 157).

²¹³ O caso é a respeito de José do Egito, que foi seduzido pela mulher de Potifar e, tendo se recusado a deitar com ela, fugiu, deixando ali seu manto que ela usaria como prova de assédio para acusá-lo injustamente (*Gênese XXXIX*, vv. 7-18).

CLXXXVIII.

Here ends this canto.—Need I sing, or say,
 How Juan, naked, favoured by the night,
 Who favours what she should not, found his way,
 And reached his home in an unseemly plight?
 The pleasant scandal which arose next day,
 The nine days' wonder which was brought to light,
 And how Alfonso sued for a divorce,
 Were in the English newspapers, of course.

CLXXXIX.

If you would like to see the whole proceedings,
 The depositions, and the Cause at full,
 The names of all the witnesses, the pleadings
 Of Counsel to nonsuit, or to annul,
 There's more than one edition, and the readings
 Are various, but they none of them are dull:
 The best is that in short-hand ta'en by Gurney,
 Who to Madrid on purpose made a journey.

CLXXXVIII.

O canto acaba aqui. Cantar teria,
 Ou dizer, como Juan, nu, se valeu
 Da noite, a valer quem não deve, a via
 Acha, e alcança em estado impróprio o lar seu?
 O escândalo agradável do outro dia,
 O burburinho que ao lume se deu,
 Como o divórcio Alfonso apela e move-o,
 Estavam nos jornais ingleses, óbvio.

CLXXXIX.

Se quiser ver o processo completo,
 Os depoimentos, a íntegra da ata,
 Nome um a um das testemunhas, pleito
 Do conselho buscando uma distrata,
 Existe mais do que um só texto feito,
 E das várias versões nenhuma é chata.
 De Gurney²¹⁴, abreviada, é a melhor tomada,
 E ele a isto foi pra Madrid em jornada.²¹⁵

²¹⁴ William Brodie Gurney (1777 – 1855) foi o mais famoso escritor taquígrafo das Câmaras do Parlamento e da Inglaterra no período.

²¹⁵ João Vieira volta a traduzir aqui. Veja-se um trecho:

Diz-se que a mesma peça se tinha representado milhares de vezes em casa de D. Afonso, porem (sic) foi a primeira vez que ele, inesperadamente, entrou em cena.
 O nosso herói, D. Juan, que tantas esperanças tinha dado nas lides do amor, teve ensejo para mostrar de quanto também valia nas armas. (1942, p. 322).

1.

"'Twas a fine cause for those in law delighting—
'Tis pity that they had no Brougham in Spain
Famous for always talking, and ne'er fighting,
For calling names, and taking them again;
For blustering, bungling, trimming, wrangling, writing,
Groping all paths to power, and all in vain—
Losing elections, character, and temper,
A foolish, clever, fellow—*Idem semper!*

2.

"Bully in Senates, skulker in the Field,
The Adulterer's advocate when duly feed,
The libeller's gratis Counsel, dirty shield
Which Law affords to many a dirty deed;
A wondrous Warrior against those who yield—
A rod to Weakness, to the brave a reed—
The People's sycophant, the Prince's foe,
And serving him the more by being so.

1.²¹⁶

Era boa causa a um diletante em lei –
Pena é não haver um Brougham²¹⁷ na Espanha,
Famoso por ladrar e não morder,
Por xingar e vestir a carapuça;
Faz rixa, intriga, é rude, tosco, e escreve,
À toa tateia as rotas ao poder –
Perde eleições, caráter e decoro,
Frívolo, hábil, comparsa – *Idem Semper!*

2.

No Senado brigão, covarde em Campo,
Advoga adúltero se bem papado,
Difamante aconselha grátis, sujo
Amparo à lei de tanta suja ação;
Grande guerreiro contra os que se rendem.
Vara à Fraqueza, aos corajosos junco,
Sicofanta ao Povo, inimigo ao Príncipe,
E servindo-lhe mais por ser qual é.

²¹⁶ Estas próximas sete estrofes foram proibidas por Byron de ser publicadas. Byron não quis atacar Brougham, de quem fala muito mal, desde os tempos do divórcio, supondo-o “a raiz de toda a afetada opinião pública acerca de Byron”, à distância. Não publicou estes versos, mas fez questão que Brougham soubesse da existência deles. Como Byron não os queria ver publicados, e como nenhuma edição traduzida de Byron traz estes versos, então foi resolvido que, por serem desnecessários, não seriam rimados. Todavia, foram traduzidos aqui apenas para se ter noção do conteúdo semântico bastante ofensivo dos mesmos. O melhor lugar destes versos seria nas notas, porém não é possível usar caixas de texto nas mesmas, portanto, preferiu-se deixá-los no corpo do texto, com numeração diferente, como aparece no original, possibilitando, destarte, apresentar mesmo este texto de forma bilíngue. Ademais, nenhum outro tradutor aventurou-se por estas estrofes. (PC) faz nota a respeito desses versos, também em apêndice à sua edição.

²¹⁷ Acerca deste homem, Byron muito ofendeu. Algumas palavras suas que o atestam são:

Um homem desiludido de mau humor.

Tentou bastante coisa e não obteve êxito em nada;

O personagem acima não está descrito imparcialmente, mas por alguém que teve a oportunidade de conhecer algumas das suas peças mais básicas, e considerá-lo, portanto, com aversão arrepiante, e só com o temor do qual é digno. Nele é para ser temido o rastejar da centopeia, não o salto do tigre – o veneno do réptil, e não a força do animal – o rancor do canalha, não a coragem do Homem.

No caso da prosa e verso do mencionado poder ser contestável, dou meu nome, que o homem pode preferivelmente proceder contra mim antes do editor – não sem alguma débil esperança de que a desonra com a qual eu lhe devasto possa induzi-lo, embora relutantemente, a uma vingança mais varonil.

Com respeito ao Canalha Brougham, entretanto, era já muito tarde, eu já travei contato com o jargão que ele empregava sobre mim quando da minha saída da Inglaterra (com respeito a casa da Duquesa de D.), e sua carta para Madame de Stael, e várias formas, a despeito de que, a primeira vez que ele e eu nos encontrarmos – seja na Inglaterra, seja na Terra – ele deverá contar, e um dos dois ser carregado para casa.

3.

"Tory by nurture, Whig by Circumstance,
A Democrat some once or twice a year,
Whene'er it suits his purpose to advance
His vain ambition in its vague career:
A sort of Orator by sufferance,
Less for the comprehension than the ear;
With all the arrogance of endless power,
Without the sense to keep it for an hour.

4.

"The House-of-Commons Damocles of words—
Above him, hanging by a single hair,
On each harangue depend some hostile Swords;
And deems he that we *always* will forbear?
Although Defiance oft declined affords
A blotted shield no Shire's true knight would wear:
Thersites of the House. Parolles of Law,
The double Bobadill takes Scorn for Awe.

5.

"How noble is his language—never pert—
How grand his sentiments which ne'er run riot!
As when he swore 'by God he'd sell his shirt
To head the poll!' I wonder who would buy it
The skin has passed through such a deal of dirt
In grovelling on to power—such stains now dye it—
So black the long-worn Lion's hide in hue,
You'd swear his very heart had sweated through.

3.

Tory de criação, Whig de circunstância,
Democrata vez ou outra por ano,
Sempre que é útil ao avanço no propósito
Da ambição vã de sua carreira incerta:
Um típico orador por tolerância,
Menos por compreensão que pelo ouvido;
Todo arrogante de um poder sem fim,
Sem senso pra mantê-lo por uma hora.

4.

O Dâmocles da Câmara dos Comuns –
Sobre ele, preso a um só fio de cabelo,
Em cada arenga pende espada hostil;
E julga que nós *sempre* o pouparemos?
Inda que a oposição a cair lhe arranje
Escudo escuro que real nobre não usa:
Térsites da Câmara. Parolles da lei,
Desdenha o medo o falso Bobadill.

5.

Quão fina é sua linguagem – nunca ousada –
Quão dignas emoções que não se excedem!
Mesmo ao jurar “por Deus que venderia
A roupa pra encabeçar as eleições!”
Quero saber quem compra um couro imundo
De andar aos rastos por poder. Tais manchas
Tingem em tal preto o leão de pele gasta,
Que acham que o coração seu sua seu tom.

6.

"Panting for power—as harts for cooling streams—
Yet half afraid to venture for the draught;
A go-between, yet blundering in extremes,
And tossed along the vessel fore and aft;
Now shrinking back, now midst the first he seems,
Patriot by force, and courtesan by craft;
Quick without wit, and violent without strength—
A disappointed Lawyer, at full length.

7.

"A strange example of the force of Law,
And hasty temper on a kindling mind—
Are these the dreams his young Ambition saw?
Poor fellow! he had better far been blind!
I'm sorry thus to probe a wound so raw—
But, then, as Bard my duty to Mankind,
For warning to the rest, compels these raps—
As Geographers lay down a Shoal in Maps."

CXC.

But Donna Inez, to divert the train
Of one of the most circulating scandals
That had for centuries been known in Spain,
At least since the retirement of the Vandals,
First vowed (and never had she vowed in vain)
To Virgin Mary several pounds of candles;
And then, by the advice of some old ladies,
She sent her son to be shipped off from Cadiz.

6.

Anseia o poder – qual veados por rios frescos;
Meio a temer o risco pelo gole.
Meia-boca, desajeitado inteiro,
Barco ao longo agitando popa e proa.
Ora acuado, agora ao que vir primeiro,
Patriota à força, adulator de ofício.
Lesto sem estro, e violento sem força,
Advogado frustrado, sobretudo.

7.

Estranho exemplo do vigor da lei,
Mente inflamada em índole impaciente.
Sua ambição jovem esses sonhos via?
Pobre diabo! era bem melhor ser cego!
Perdão sondar ferida em carne viva –
Mas o dever de um bardo à humanidade,
Pra advertir aos demais, impele os golpes.
Qual geógrafo a traçar baixio em mapas.

CXC.

Mas Donna Inez, para desviar o trem
De um dos mais circulantes escândalos
Que há séculos na Espanha não se tem,
Ao menos desde o debandar dos Vândalos,
Primeiro jura (e jamais jura ela em
Vão) à Virgem quilos de vela, e manda-os.
Daí, de umas senhoras segue a dica,
E de embarcar o filho em Cádiz fica.

CXCI.

She had resolved that he should travel through
 All European climes, by land or sea,
 To mend his former morals, and get new,
 Especially in France and Italy—
 (At least this is the thing most people do.)
 Julia was sent into a convent—she
 Grieved—but, perhaps, her feelings may be better
 Shown in the following copy of her Letter:—

CXCII.

"They tell me 't is decided you depart:
 'T is wise—'t is well, but not the less a pain;
 I have no further claim on your young heart,
 Mine is the victim, and would be again:
 To love too much has been the only art
 I used;—I write in haste, and if a stain
 Be on this sheet, 't is not what it appears;
 My eyeballs burn and throb, but have no tears.

CXCIII.

"I loved, I love you, for this love have lost
 State, station, Heaven, Mankind's, my own esteem,
 And yet can not regret what it hath cost,
 So dear is still the memory of that dream;
 Yet, if I name my guilt, 't is not to boast,
 None can deem harshlier of me than I deem:
 I trace this scrawl because I cannot rest—
 I've nothing to reproach, or to request.

CXCI.

E dispôs que ele fosse viajar todos
 Os climas europeus, por terra ou mar,
 E tomar novos e emendar seus modos,
 Na Itália e na França em particular
 (Ao menos isto o povo faz a rodos).
 Júlia foi pra um convento, a seu pesar,
 Mas julgo ver melhor seus sentimentos
 Na cópia da sua carta em seguimento:

CXCII.

“Que tua partida está certa é o que ouço.
 É esperto, é bom, mas menos dor não fez;
 Nada peço mais ao teu peito moço;
 O meu é vítima, e seria outra vez.
 Muito amar tem sido o único ardil que ousou
 Usar. Com pressa escrevo, se um borrão vês
 No papel, não é o que aparentará;
 Meu olho arde, mas lágrimas não há.

CXCIII.

“Amei-te, amo, em seu amor perco o posto,
 O brio, o céu, a estima do mundo e de mim,
 E não lastimo o preço que foi imposto,
 Lembrar do sonho me agrada ainda assim.
 Se menciono este erro não é por gosto;
 Mais que eu mesma, ninguém me diz tão ruim.
 Por não ter tido paz rabisco isto.
 Mas não tenho pedido ou queixa, insisto.²¹⁸

²¹⁸ No aspecto da busca por sonoridades próximas entre as rimas do original à tradução, pode-se dizer que esta oitava foi relativamente bem sucedida.

CXCIV.

"Man's love is of man's life a thing apart,
 'T is a Woman's whole existence; Man may range
 The Court, Camp, Church, the Vessel, and the Mart;
 Sword, Gown, Gain, Glory, offer in exchange
 Pride, Fame, Ambition, to fill up his heart,
 And few there are whom these can not estrange;
 Men have all these resources, We but one,
 To love again, and be again undone."

CXCIV.

"You will proceed in pleasure, and in pride,
 Beloved and loving many; all is o'er
 For me on earth, except some years to hide
 My shame and sorrow deep in my heart's core:
 These I could bear, but cannot cast aside
 The passion which still rages as before,—
 And so farewell—forgive me, love me—No,
 That word is idle now—but let it go."

CXCIV.

"My breast has been all weakness, is so yet;
 But still I think I can collect my mind;
 My blood still rushes where my spirit's set,
 As roll the waves before the settled wind;
 My heart is feminine, nor can forget—
 To all, except one image, madly blind;
 So shakes the needle, and so stands the pole,
 As vibrates my fond heart to my fixed soul."

CXCIV.

"À parte é o amor na vida do homem que ama,
 Mas à mulher é tudo. Corte, igreja,
 Campo, comércio, mares, o homem chamam;
 Dão por ganho, glória, toga ou peleja
 Coração cheio de orgulho, ambição, fama,
 E raro é aquele que isto não deseje.
 Homens têm muitos meios, só um a gente,
 De novo amar, perder-se novamente.²¹⁹

CXCIV.

"Tu seguirás com brio, e no prazer,
 Amado e amando muito. A mim na Terra
 Tudo acaba, há só uns anos pra esconder
 Mácula e a mágoa que meu peito encerra.
 Suporto isso, porém não esquecer
 A paixão que ainda assim em mim se aferra.
 E então adeus – perdoa-me, ama-me – ai,
 Inútil termo agora, mas aí vai."

CXCIV.

"Meu fôlego era fraco, ainda é; mas
 Talvez possa salvar meu pensamento.
 Meu sangue flui aonde minha alma jaz,
 Como a onda rola ante um propício vento.
 Meu coração é feminino, lembrar-te-ás;
 Salvo a uma ideia, total cego sem tento.
 Qual treme a agulha, e ao polo se equilibra,
 Meu terno afã a minha ideia fixa vibra."

²¹⁹ Esta ideia recorrente de Byron é tomada de Madame de Staël, de seu *Corinne*.

CXC VII.

"I have no more to say, but linger still,
 And dare not set my seal upon this sheet,
 And yet I may as well the task fulfil,
 My misery can scarce be more complete;
 I had not lived till now, could sorrow kill;
 Death shuns the wretch who fain the blow would meet,
 And I must even survive this last adieu,
 And bear with life, to love and pray for you!"

CXC VIII.

This note was written upon gilt-edged paper
 With a neat little crow-quill, slight and new;
 Her small white hand could hardly reach the taper,
 It trembled as magnetic needles do,
 And yet she did not let one tear escape her;
 The seal a sun-flower; "*Elle vous suit partout*,"
 The motto cut upon a white cornelian;
 The wax was superfine, its hue vermilion.

CXC IX.

This was Don Juan's earliest scrape; but whether
 I shall proceed with his adventures is
 Dependent on the public altogether;
 We'll see, however, what they say to this:
 Their favour in an author's cap's a feather,
 And no great mischief's done by their caprice;
 And if their approbation we experience,
 Perhaps they'll have some more about a year hence.

CXC VII.

"Nada há mais pra dizer, mas ainda hesi-
 to, e não ousa pôr meu selo na carta,
 E tão já tenha a obrigação cumpri-
 da, a miséria não pode ser mais farta.
 Se a dor matasse eu não estava aqui;
 Do que persegue a morte ela se aparta,
 Vou suportar até este último *adieu*, e
 Sobreviver para orar e amar-te".

CXC VIII.

Foi escrita em folha de dourada borda,
 Com pena de corvo nova e asséptica.
 Mal a vela apanhou, com mor tremor da
 Sua mãozinha, igual agulha magnética,
 E lágrima alguma o olho seu transborda.
 Um girassol sela-a; "*Elle vous suit partout*"²²⁰, poética
 Frase lavrada em alva cornalina;
 Matiz vermelho a cera, superfina.²²¹

CXC IX.

É este o apuro inicial de Juan; se eu for
 Dar continuidade em sua aventura, isto
 Depende só de o público dispor;
 Porém o que diz disto será visto;
 Seu favor é pena em chapéu de autor,
 E ir ao seu capricho em nada é ilícito,
 E se acharmos que a nossa história aprova,
 No outro ano terá alguma coisa nova.²²²

²²⁰ "Ela te segue a todo lugar", em francês, no original; era o mote que Byron usava no selo das suas cartas. Este verso, mais longo que os demais da estrofe, que arruinou inclusive a formatação, curiosamente traduziu o efeito de verso mais longo no mesmo sexto verso da estrofe anterior, no que concerne à imagem da estrofe no papel.

²²¹ Esta é uma oitava filológica, na qual Byron descreve minuciosamente até os mais ínfimos detalhes da carta. Além do humor que isto causa inserida no meio de um épico, tal fato pode ser um prenúncio do Realismo que viria, com sua precisão de detalhes e descrição bastante pormenorizada. Daí muitas vezes *Don Juan* ser chamado de orientação Realista, quando grande parte da obra de Byron é totalmente pertencente à Escola Romântica, se se quiser, claro, delinear uma obra que busca, de fato, problematizar os parâmetros.

CC.

My poem's epic, and is meant to be
Divided in twelve books; each book containing,
With Love, and War, a heavy gale at sea,
A list of ships, and captains, and kings reigning,
New characters; the episodes are three:
A panoramic view of Hell's in training,
After the style of Virgil and of Homer,
So that my name of Epic's no misnomer.

CC.

Meu poema é épico²²³, e se dividirá
Em doze livros, cada qual contendo
Guerra, amor, tempestade em mar, mais a
Lista de capitães, naus, reis regendo,
E alguns novos papéis; três partes há.
Uma imagem do Inferno estou fazendo,
O estilo à moda de Virgílio e Homero,
Pro meu nome Épico não ser só mero.²²⁴

CCI.

All these things will be specified in time,
With strict regard to Aristotle's rules,
The *Vade Mecum* of the true sublime,
Which makes so many poets, and some fools:
Prose poets like blank-verse, I'm fond of rhyme,
Good workmen never quarrel with their tools;
I've got new mythological machinery,
And very handsome supernatural scenery.

CCI.

Depois se especifica isso aí acima,
Usando as leis de Aristóteles com zelo,
O *Vade Mecum* do franco sublime, a
Que poetas, e alguns tolos sói fazer. O
Prosaico é afeito ao verso-branco, eu, à rima.
Obreiro bom não briga com martelo.
Tenho uma nova máquina de mito,
E um cenário surreal muito bonito.²²⁵

²²² João Vieira para de traduzir aqui o Canto I, acrescenta ainda algumas outras coisas por sua conta, como:
Quanto a Julia, deixemô-la (sic) para sempre encerrada no seu convento, expiando amargamente as fraquezas de seu coração.

Se eu fora Hobbes, tinha considerações filosóficas importantes a fazer agora sobre estas vítimas das instituições e costumes sociais, cuja expansão (sic) de santos e naturais afetos se afoga no cálice da amargura que a sociedade lhe dá de beber. Porem eu já agora so (sic) lerei a Bíblia, como o único livro infalível, segundo as decisões do Sumo Pontífice, como este é infalível segundo as decisões dela; e aí vejo que logo a primeira mulher do mundo pecara, e sofrera o justo castigo da desobediência.

Julia também (sic) pecou; tocou no fruto sedutor da árvore proibida, por isso foi posta fora, para sempre, do paraíso do amor. (1942, p. 324).

Vale notar que essa carga moral acerca da prática de Julia é toda por conta do tradutor. Byron nada tem a dizer a este respeito. Mesmo quando, algumas estrofes adiante, Byron cita novamente a Bíblia, é mais uma vez para inserir uma das suas graças. João Vieira cita até Hobbes, quando Byron preferia mesmo Montaigne.

²²³ Para não levantar suspeitas, Byron vê-se obrigado a atestar o tipo de obra que escreve, “épica”. Pelo aspecto da sátira menipeia, que é a mistura de muitos gêneros, ou dos temas não muito elevados, Byron precisa deixar constado que seu poema é épico (adiante dirá “sátira épica”). O próprio Byron afirma:

Eu chamo isto um épico: é tanto um épico no espírito dos nossos dias como a *Ilíada* foi no de Homero. Amor, religião, e política foram o argumento, e são agora tanto as causas de disputas quanto eram então.

²²⁴ Augusto de Campos traduziu toda a oitava com rima e métrica corretas, um trecho saiu por:

E uma visão do inferno ainda pretendo

No estilo de Virgílio e Homero,

(O nome “épico” não é só mero). (Campos, 2009, p. 35).

²²⁵ Décio traduziu toda a oitava também, foi fiel à rima, à métrica e ao conteúdo. Veja-se seu dístico final:

Já tenho novas máquinas de mitos

E um mágico cenário para os ritos. (Pignatari, 2007, p. 195).

CCII.

There's only one slight difference between
 Me and my epic brethren gone before,
 And here the advantage is my own, I ween
 (Not that I have not several merits more,
 But this will more peculiarly be seen);
 They so embellish, that 't is quite a bore
 Their labyrinth of fables to thread through,
 Whereas this story's actually true.

CCII.

Entre épicos pretéritos pequena
 Diferença há com o meu, e conjecturo
 A vantagem aqui ser minha apenas
 (Não que mais méritos não tenha, juro
 Que os verá no futuro). O belo que nas
 Mais obras, se houver, é fábula, furos
 Num labirinto sem fio ou fim²²⁶; contudo
 A minha história é verdadeira em tudo.²²⁷

CCIII.

If any person doubt it, I appeal
 To History, Tradition, and to Facts,
 To newspapers, whose truth all know and feel,
 To plays in five, and operas in three acts;
 All these confirm my statement a good deal,
 But that which more completely faith exacts
 Is, that myself, and several now in Seville,
 Saw Juan's last elopement with the Devil.

CCIII.

Se alguém duvida, apelo à história, aos fatos,
 E quer à tradição, quer a quaisquer
 Peças em cinco, e ópera em três atos,
 Quer jornais, que a verdade nos dá a ver,
 Tudo confirma que o que eu digo é exato;
 Mas o que mais ainda fé requer
 É que em Sevilha, há pouco, vi o cabo
 Do último caso de Juan com o Diabo.^{228 229}

²²⁶ Cochran nota como os épicos orientais de Southey possuem notavelmente um enredo tortuoso.

²²⁷ Pode ser que por esta oitava ter sido bem traduzida por Augusto, tomou-se maior liberdade na presente tradução. Agora, na tradução de Augusto, vê-se:

Tanto embelezam que tornam maçantes
 Os labirintos do seu artifício,

Enquanto em meu cantar nada é fictício. (Campos, 2009, p. 37).

²²⁸ Augusto traduziu também esta oitava; deve-se ressaltar como ele optou realmente pelas digressões satíricas de Byron, que são de fato os símbolos apreciáveis da maturidade do autor.

²²⁹ Note-se que Byron esteve em Sevilha por três dias em julho de 1809, quando a cidade havia sido invadida pela França.

CCIV.

If ever I should condescend to prose,
 I'll write poetical commandments, which
 Shall supersede beyond all doubt all those
 That went before; in these I shall enrich
 My text with many things that no one knows,
 And carry precept to the highest pitch:
 I'll call the work "Longinus o'er a Bottle,
 Or, Every Poet his *own* Aristotle."

CCIV.

E mesmo se eu condescendesse à prosa,
 Poéticos mandamentos teria feito,
 De tudo escrito antes iria além, pois a
 Obra enriqueceria de tal jeito
 E com tantas desconhecidas coisas,
 Que ao grau mais alto levaria o preceito.
 Chamar-se-ia “Longino, vinho e torresmo”²³⁰,
 Ou, cada poeta é Aristóteles a si mesmo”.²³¹

CCV.

Thou shalt believe in Milton, Dryden, Pope;
 Thou shalt not set up Wordsworth, Coleridge, Southey;
 Because the first is crazed beyond all hope,
 The second drunk, the third so quaint and mouthy:
 With Crabbe it may be difficult to cope,
 And Campbell's Hippocrene is somewhat drouthy:
 Thou shalt not steal from Samuel Rogers, nor
 Commit — flirtation with the muse of Moore.

CCV.

Tu hás de crer em Milton, Dryden, Pope;²³²
 Não em Southey, Wordsworth, Coleridge tampouco;
 Pois o segundo está doido e é xarope,
 O primeiro é ímpar loquaz, o outro ébrio²³³ um pouco.
 Com Crabbe pode haver duro galope,²³⁴
 E o *Hippocrene* de Campbell é seco e oco.
 Furto algum a Samuel Rogers cometas,
 Nem em flerte com a musa de Moore te metas.²³⁵

²³⁰ O “torresmo” não há no original. Byron debatia a esse repeito com Shelley, vegetariano. Dizia que o homem é carnívoro, embora ele mesmo tenha passado diversos períodos sem comer carne. Nos Cantos posteriores a carne será, por vezes, o assunto principal. Por aqui, entretanto, fica a rima rica que a inserção do petisco possibilitou. Mais a respeito desta inserção paradigmática pode ser conferido no capítulo 5 da tese deste tradutor.

²³¹ Nesse verso, de pura zombaria byroniana, a métrica logrou ser bastante prejudicada no que concerne a decassílabos.

²³² O tom de blasfêmia dessa oitava chegou a preocupar inclusive Byron, que o confessou em carta a Murray, seu editor.

²³³ Isso é possivelmente uma alusão ao vício de ópio de Coleridge. Este recebia, entretanto, uma espécie de bolsa de Byron, que, enquanto o ajudava financeiramente, também o criticava. No mais, beber Byron também bebia, não pouco, e com láudano ainda por cima, o mesmo opiáceo que Coleridge.

²³⁴ Repare-se a sonoridade que a rima busca reproduzir do original.

²³⁵ Os nomes, fáceis de serem achados em rápida pesquisa na internet, são de poetas famosos para o público inglês da época.

CCVI.

Thou shalt not covet Mr. Sotheby's Muse,
 His Pegasus, nor anything that's his;
 Thou shalt not bear false witness like "the Blues"—
 (There's *one*, at least, is very fond of this);
 Thou shalt not write, in short, but what I choose:
 This is true criticism, and you may kiss—
 Exactly as you please, or not,—the rod;
 But if you don't, I'll lay it on, by G—d!

CCVII.

If any person should presume to assert
 This story is not moral, first, I pray,
 That they will not cry out before they're hurt,
 Then that they'll read it o'er again, and say
 (But, doubtless, nobody will be so pert)
 That this is not a moral tale, though gay:
 Besides, in Canto Twelfth, I mean to show
 The very place where wicked people go.

CCVIII.

If, after all, there should be some so blind
 To their own good this warning to despise,
 Led by some tortuosity of mind,
 Not to believe my verse and their own eyes,
 And cry that they "the moral cannot find,"
 I tell him, if a clergyman, he lies;
 Should captains the remark, or critics, make,
 They also lie too—under a mistake.

CCVI.

Tu não cobiçarás o Pegasus
 De Sotheby²³⁶, sua Musa, ou o que lhe seja.
 Nem falso testemunho como "as Azuis"²³⁷
 Darás (isto *uma* ali somente almeja).
 E escreverás não mais que o que eu propus.
 Eis a mais franca crítica, então veja,
 Querendo ou não, e aceita assim a vara;
 Ah não, é! então, vixi, te prepara!

CCVII.

Se alguém com presunção tem afirmado
 Que esta história é imoral²³⁸, primeiro, enxergue
 Que não se chora antes de machucado,
 Então leia tudo outra vez, e alegue
 (Mas ninguém, claro, será tão ousado)
 Que este é um conto imoral, embora alegre.
 No mais, no Canto doze, irei mostrar
 O lugar onde os maus vão acabar²³⁹.

CCVIII.

Se um cego, ainda assim, ao seu bem somente,
 Desprezasse, do que amigo é, o aviso,
 Por tal tortuosidade em sua mente,
 Não cresse no olho, no verso e em seu siso,
 Dir-lhe-ia que, se é clérigo, ele mente,
 Se "não achei moral nenhuma" diz. O
 Crítico e o capitão confirmam? bem,
 Sua mente somente mente também.

²³⁶ William Sotheby, poeta, crítico e tradutor. Byron recebeu anonimamente seu poema *Prisoner of Chillon* criticado e julgou a crítica ter sido escrita pelo poeta.

²³⁷ Como dito anteriormente, Byron frequentemente ironiza a "Sociedade das Meias Azuis", clube literário de predominância feminina e conservador.

²³⁸ Byron em diversas cartas insiste que sua história não é imoral, apenas "alegre" (*gay*, no original), e chamou quem lhe acusasse disso de hipócrita.

²³⁹ Nesse Canto Don Juan chega a Londres.

CCIX.

The public approbation I expect,
 And beg they'll take my word about the moral,
 Which I with their amusement will connect
 (So children cutting teeth receive a coral);
 Meantime they'll doubtless please to recollect
 My epical pretensions to the laurel:
 For fear some prudish readers should grow skittish,
 I've bribed my Grandmother's Review—the British.

CCX.

I sent it in a letter to the Editor,
 Who thanked me duly by return of post—
 I'm for a handsome article his creditor;
 Yet, if my gentle Muse he please to roast,
 And break a promise after having made it her,
 Denying the receipt of what it cost,
 And smear his page with gall instead of honey,
 All I can say is—that he had the money.

CCXI.

I think that with this holy *new* alliance
 I may ensure the public, and defy
 All other magazines of art or science,
 Daily, or monthly, or three monthly; I
 Have not essayed to multiply their clients,
 Because they tell me 't were in vain to try,
 And that the Edinburgh Review and Quarterly
 Treat a dissenting author very martyrly.

CCIX.

Do público eu espero a aprovação,
 Tomem, peço, o que falo de moral,
 Que a unirei à sua diversão
 (Criança em dentição ganha um coral).
 Lembrem-se enfim da minha pretensão,
 Pois é, ao laurel épico. E com tal
 Temor de um leitor bom perder pudor, só
 Subornei a *British Review* – da minha avó.²⁴⁰

CCX.

Enviei *um* numa carta ao editor,
 Que já na volta obrigado me escreve.
 Sou por um belo artigo seu credor;
 Mas, se for rir da minha Musa leve,
 Se se atreve a quebrar o nosso acor-
 do, negar-se a pagar-me o que me deve,
 E \$ujar-se com fel ao invés de mel,
 Digo só que – ele está com *money* meu.

CCXI.

Acho que nessa nova aliança santa
 Mantenho o público, e irei desafiar
 Toda revista de arte ou ciência, tanto a
 Diária, a mensal, ou a trimestral. A par
 Já estou, disseram-me que não adianta
 Planejar seus clientes aumentar,
 E que a *Edinburgh Review* e a *Quarterly*²⁴¹
 Fazem de autores dissidentes mártires.²⁴²

²⁴⁰ O editor da revista, William Roberts, tomou a ofensa a sério e publicou um artigo em resposta, dizendo que o autor de *Don Juan* só podia ser Byron, que, por sua vez, escreveu uma réplica, publicando-a em *The Liberal*, I.

²⁴¹ Pichot diz em nota que a primeira revista é favorável aos *Whigs* e a outra favorável ao lado *Tory*.

²⁴² O dístico final de Schramm para esta oitava ficou:
 Édenburras Revistas! Um martírio
 para todo dissidente no exílio. (2016, p. 163).

CCXII.

"*Non ego hoc ferrem calidus juventâ*
Consule Planco" Horace said, and so
 Say I; by which quotation there is meant a
 Hint that some six or seven good years ago
 (Long ere I dreamt of dating from the Brenta)
 I was most ready to return a blow,
 And would not brook at all this sort of thing
 In my hot youth—when George the Third was King.

CCXII.

"*Non ego hoc ferrem calidus juventâ*
Consule Planco"²⁴³, Horácio diz, repete-
 -o eu; nesta citação se intenta
 Aludir que há uns anos, seis ou sete
 (Bem antes de eu sonhar datar de Brenta)²⁴⁴,
 Fui mais pronto pra revidar bofete,
 E o ardor juvenil meu não tolerava
 Tais coisas – quando Jorge III reinava.²⁴⁵

CCXIII.

But now at thirty years my hair is grey—
 (I wonder what it will be like at forty?)
 I thought of a peruke the other day—
 My heart is not much greener; and, in short, I
 Have squandered my whole summer while 't was May,
 And feel no more the spirit to retort; I
 Have spent my life, both interest and principal,
 And deem not, what I deemed — my soul invincible.

CCXIII.

Meu cabelo aos trinta anos é grisalho
 (Com mais dez será como? outro dia numa
 Peruca pensei); meu coração vai o
 Mais sem viço e seco; e esbanjei, em suma,
 O verão todo enquanto foi só maio,
 Revidar meu afã não mais assume. A
 Vida gastei, o \$ & o juro²⁴⁶, não mais há uma
 Crença, que eu cria, de invencível minha alma.²⁴⁷

²⁴³ Numa tradução um pouco livre: "eu não suportaria quieto essas coisas na minha juventude quando Planco era cônsul". Byron reformula os próprios versos de Horácio para o seu tempo, traduzindo-os. Um estudo das traduções inseridas em *Don Juan* pode ser encontrado no capítulo 3 desta tese.

²⁴⁴ Byron, de fato, morou nesta cidade, que fica em Verese, na Itália, por dois anos.

²⁴⁵ Esta é uma espécie de estrofe tradutória. Uma tradução espelhada. A tradução de uma tradução de uma tradução. Byron cita Horácio e, ao passo que explica o que o vate latino quis dizer, também traduz para o seu tempo a poesia horaciana. Parece estar aí uma concepção da proposta estética tradutória de Byron, que foi também, não se pode esquecer, tradutor de, entre outros, Horácio, Dante e Pulci.

²⁴⁶ Cochran nota que há significado moral, emocional e financeiro nesses versos.

²⁴⁷ As liberdades tomadas nesta oitava são decorrentes de já ter sido muito bem traduzida por Décio e por Augusto. Veja-se um trecho dos últimos quatro versos de ambas, com a métrica e a rima bem corretas, como foi estudado no capítulo 4 desta tese:

Perdi todo o verão com desenganos
 E já coisa nenhuma me contenta
 Gastei a vida, o principal e o juro.
 Já não me sinto dono do futuro. (Campos, 2009, p. 39).

E Décio traduziu como:

Já não reage a alma que me fez
 E o meu espírito não é o que era.
 Joguei a vida, capital e juros,
 No dia de hoje, inúmeros futuros! (Pignatari, 2007, p. 196).

Diante disto, a liberdade para inovar na tradução tem o direito de apresentar novas propostas, principalmente no que concerne aos últimos dois versos, bastante parecidos na tradução dos poetas concretos, ainda que relativamente díspar da carga semântica tencionada por Byron.

CCXIV.

No more—no more—Oh! never more on me
 The freshness of the heart can fall like dew,
 Which out of all the lovely things we see
 Extracts emotions beautiful and new,
 Hived in our bosoms like the bag o' the bee.
 Think'st thou the honey with those objects grew?
 Alas! 't was not in them, but in thy power
 To double even the sweetness of a flower.

CCXIV.

Não mais – oh! nunca mais em mim, é finda
 A frescura de afã caindo igual rocio,
 Que de tudo que vemos, coisas lindas,
 Novas emoções belas extraiu,
 E no imo uniu igual abelha ao favo. Enfim, das
 Matérias tais crês que cresce o mel? Ai, o
 Poder estava em ti, não nos revezes,
 De uma só flor ser doce duas vezes.

CCXV.

No more—no more—Oh! never more, my heart,
 Canst thou be my sole world, my universe!
 Once all in all, but now a thing apart,
 Thou canst not be my blessing or my curse:
 The illusion's gone for ever, and thou art
 Insensible, I trust, but none the worse,
 And in thy stead I've got a deal of judgment,
 Though Heaven knows how it ever found a lodgment.

CCXV.

Não mais – oh! nunca mais só tu eu sinta
 Ser, coração, o mundo inteiro, e a galáxia!
 Tudo outrora, tão-só coisa distinta
 Agora, e não és mais bênção ou desgraça. E a
 Ilusão foi-se; embora eu te pressinta
 Insensível, não é este o pior que eu ache, há
 Em ti, agora, enfim, algo de tento,
 Só sabe o céu como chegou aí dentro.²⁴⁸

CCXVI.

My days of love are over; me no more
 The charms of maid, wife, and still less of widow,
 Can make the fool of which they made before,—
 In short, I must not lead the life I did do;
 The credulous hope of mutual minds is o'er,
 The copious use of claret is forbid too,
 So for a good old-gentlemanly vice,
 I think I must take up with avarice.

CCXVI.

Fim dos meus dias de amor; já não mais dei-me às²⁴⁹
 Graças das virgens, das esposas, ou
 Viúvas, ludíbrio uma vez não mais teme-as;
 É, a vida que levei terminou.
 O fim da crença cega em almas gêmeas,
 O farto vinho também se vetou,
 Então para um bom vício de velhice,
 Em ir ter com a avareza refletisse.

²⁴⁸ Augusto traduziu, bem lamparina de madrugada, não se sabe se rememorando seus dias de universitário, por:
 Em teu lugar só tenho julgamento,

Embora não encontre alojamento. (Campos, 2009, p. 41).

²⁴⁹ Nova referência a Horácio, *Odes* IV, I, v. 30, e a nota foi feita pelo próprio Byron.

CCXVII.

Ambition was my idol, which was broken
 Before the shrines of Sorrow, and of Pleasure;
 And the two last have left me many a token
 O'er which reflection may be made at leisure:
 Now, like Friar Bacon's Brazen Head, I've spoken,
 "Time is, Time was, Time's past:"—a chymic treasure—
 Is glittering Youth, which I have spent betimes—
 My heart in passion, and my head on rhymes.

CCXVIII.

What is the end of Fame? 't is but to fill
 A certain portion of uncertain paper:
 Some liken it to climbing up a hill,
 Whose summit, like all hills, is lost in vapour;
 For this men write, speak, preach, and heroes kill,
 And bards burn what they call their "midnight taper,"
 To have, when the original is dust,
 A name, a wretched picture and worse bust.

CCXIX.

What are the hopes of man? Old Egypt's King
 Cheops erected the first Pyramid
 And largest, thinking it was just the thing
 To keep his memory whole, and mummy hid;
 But somebody or other rummaging,
 Burglariously broke his coffin's lid:
 Let not a monument give you or me hopes,
 Since not a pinch of dust remains of Cheops.

CCXVII.

Venerava a ambição, mas se rompeu
 Seu altar ante a mágoa e o prazer, ora;
 E um sinal desses dois me esclareceu
 Que se pode pensar bem à toda hora.
 Qual cabeça brônzea de Bacon digo eu,
 "Tempo é, Tempo era, Tempo foi"²⁵⁰. Químico ouro a
 Faiscante mocidade, que gastei enfim nas
 Paixões meu peito, e minha mente em rimas.²⁵¹

CCXVIII.

Qual o fim da fama? só fazer volume
 Certo num pouco de papel incerto.
 Dizem que é um subir montes, cujo cume,
 Como todos, é só névoa, decerto.
 Uns compõem, falam, heróis matam, "lume
 Da zero hora" os poetas queimam, pra ter, to-
 davia, quando o original só pó for,
 Nome, um retrato ruim, e um busto pior.²⁵²

CCXIX.

Que é a esperança humana? O rei do Egito,
 Quéops, ergueu a pirâmide primeira
 E maior, crendo que teria êxito
 Em manter sua múmia oculta e a memória inteira;
 Mas algum bisbilhoteiro convicto
 Quebrou do esquite o lacre com ladroeira.
 Não nos dê esperança qualquer obra,
 Pois nem pinga de pó de Quéops sobra.

²⁵⁰ Cabeça de bronze era um instrumento para receber almas do além-túmulo. Reis, monges, feiticeiros, todos tinham uma desta, costumava-se dizer. Byron faz referência ao livro de Robert Greene, *Friar Bacon and Friar Bungay*. Este personagem, Bacon, fica muito tempo tentando fazer a cabeça falar e, quando ela fala, primeiro, está dormindo, depois, ela diz as palavras que o Byron diz na oitava.

²⁵¹ Deveras, a mente foi gasta em rimas, como se pode ver inclusive nesta, quer no original, quer na tradução que buscou manter a mesma questão.

²⁵² Hobhouse pediu para Thorwaldsen fazer um busto de Byron, quem, no entanto, não se sentiu muito agradado com o resultado.

CCXX.

But I, being fond of true philosophy,
 Say very often to myself, "Alas!
 All things that have been born were born to die,
 And flesh (which Death mows down to hay) is grass;
 You've passed your youth not so unpleasantly,
 And if you had it o'er again—'t would pass—
 So thank your stars that matters are no worse,
 And read your Bible, sir, and mind your purse."

CCXXI.

But for the present, gentle reader! and
 Still gentler purchaser! the Bard—that's I—
 Must, with permission, shake you by the hand,
 And so—"your humble servant, and Good-bye!"
 We meet again, if we should understand
 Each other; and if not, I shall not try
 Your patience further than by this short sample—
 'T were well if others followed my example.

CCXXII.

"Go, little Book, from this my solitude!
 I cast thee on the waters—go thy ways!
 And if, as I believe, thy vein be good,
 The World will find thee after many days."
 When Southey's read, and Wordsworth understood,
 I can't help putting in my claim to praise—
 The four first rhymes are Southey's every line:
 For God's sake, reader! take them not for mine.

CCXX.

Mas me agrada a real filosofia,
 E digo-me assim, "ah! tudo isto, observa,
 Nasceu apenas pra morrer um dia,
 (A Morte ceifa) a carne (em feno,) é erva.
 Passou bem e de novo passaria
 Sua mocidade se a pudesse ter, vá,
 Pois, grato à sua estrela por não ir
 Pior, leia a Bíblia, e olho em seu bolso, sir."

CCXXI.

Portanto, bom leitor! e ainda mais bom
 Comprador, com licença, o bardo – isto é, eu –
 Fala, dando um aperto em sua mão,
 Seu mais humilde servo, e então adeus.
 Logo nos vemos, se um concordar com
 O outro²⁵³; caso não, não gastarei seu
 Tempo a não ser nesta pequena parte.
 Seria bom que outros agissem destarte.

CCXXII.

"Sai, livrinho, da minha solitude!
 Segue teu rumo, sobre ondas te tacho!
 Se teu estilo é bom, como crer pude,
 Depois de um tempo o Mundo te achará."²⁵⁴ Co'
 Southey lido, e entendido Wordsworth, atitude
 Outra tenho que não de puxa-saco.
 De Southey são essas primeiras linhas;
 Credo, leitor, não pense que são minhas.²⁵⁵

²⁵³ Aqui Byron imita o modo de terminar o Canto de muitos escritores, às vezes Ariosto, e também Pulci.

²⁵⁴ Os versos são de *Epilogue to the Lay of the Laureate*, de Southey.

²⁵⁵ Esta estrofe foi traduzida inteiramente por Augusto de Campos, e apenas o primeiro verso por Décio Pignatari (além da recente tradução de Schramm do primeiro Canto e metade do segundo). O verso é de Southey, e Décio faz uma espécie de sátira tradutória com Byron, inserindo o verso do seu desafio em meio aos seus, não obstante a própria súplica do lorde para que não se confundissem com os dele aqueles versos. Um estudo a este respeito pode ser encontrado no artigo "O pé que anda o Byron coxo no Brasil da tradução: com *Don Juan*", feito pelo autor desta tese.

CANTO THE SECOND

I.

OH ye! who teach the ingenuous youth of nations,
Holland, France, England, Germany, or Spain,
I pray ye flog them upon all occasions—
It mends their morals, never mind the pain:
The best of mothers and of educations
In Juan's case were but employed in vain,
Since, in a way that's rather of the oddest, he
Became divested of his native modesty.

II.

Had he but been placed at a public school,
In the third form, or even in the fourth,
His daily task had kept his fancy cool,
At least, had he been nurtured in the North;
Spain may prove an exception to the rule,
But then exceptions always prove its worth—
A lad of sixteen causing a divorce
Puzzled his tutors very much, of course.

III.

I can't say that it puzzles me at all,
If all things be considered: first, there was
His lady-mother, mathematical,
A——never mind;—his tutor, an old ass;
A pretty woman—(that's quite natural,
Or else the thing had hardly come to pass)
A husband rather old, not much in unity
With his young wife—a time, and opportunity.

CANTO II¹

I.

OH vós! que instruis os jovens das nações,
França, Inglaterra, Holanda, Espanha, boa
Coisa é o açoite em todas as ocasiões;
Faz bem à moral, tanto faz que doa.
A melhor das mães, das educações,
No caso de Juan foi usada à toa,
Uma vez que, do modo mais esdrúxulo,
De sua modéstia inata² se viu nu (chulo).

II.

Nalgum internato que o fossem pôr, na
Terceira série, ou quarta, seu dever
De casa esfriaria sua fantasia morna –
Se ao menos fosse ao Norte pra crescer.
Espanha exceção à regra se torna,
E exceções sempre provam valor ter.
Aos dezesseis causar divórcio é
De intrigar bastante os tutores, né?

III.

Não digo que intrigou-me a ponto tal,
Se tudo se pesar: primeiro, havia
Sua dama-mãe, matemática,
Uma – esquece; um tutor, asno velho; e a
Mulher linda (isto é muito natural,
Senão a coisa não se passaria);
O velho esposo, nem tanto em romance
Com sua esposa moça; um tempo e a chance.

¹ Começado em 13 de dezembro de 1818 e terminado em 19 de janeiro de 1819. Foi publicado por John Murray conjuntamente com o Canto I, no dia 15 de julho 1819, sem nome de autor ou editor.

² Cochran nota que *native modesty*, no original, refere-se à virgindade.

IV.

Well—well; the World must turn upon its axis,
 And all Mankind turn with it, heads or tails,
 And live and die, make love and pay our taxes,
 And as the veering wind shifts, shift our sails;
 The King commands us, and the Doctor quacks us,
 The Priest instructs, and so our life exhales,
 A little breath, love, wine, ambition, fame,
 Fighting, devotion, dust,—perhaps a name.

V.

I said that Juan had been sent to Cadiz—
 A pretty town, I recollect it well—
 'T is there the mart of the colonial trade is,
 (Or was, before Peru learned to rebel),
 And such sweet girls!—I mean, such graceful ladies,
 Their very walk would make your bosom swell;
 I can't describe it, though so much it strike,
 Nor liken it—I never saw the like:

VI.

An Arab horse, a stately stag, a barb
 New broke, a camelopard, a gazelle,
 No—none of these will do;—and then their garb,
 Their veil and petticoat—Alas! to dwell
 Upon such things would very near absorb
 A canto—then their feet and ankles,—well,
 Thank Heaven I've got no metaphor quite ready,
 (And so, my sober Muse—come, let's be steady—

IV.

Sim – sim, o mundo gira no eixo e encaixa
 Toda a gente em seu giro, cara ou coroa,
 Viver, morrer, amar e pagar taxas,
 Se o vento muda, muda nossa proa.
 O rei nos manda, o médico faz a char-³
 latanice, o padre instrui, e a vida esvoa-
 ça, pouco sopro, amor, vinho, honra, renome,
 Briga, devoção, pó – talvez um nome.

V.

Pra Cádiz deixei Juan de mala pronta,
 Bela cidade, bem posso lembrar.
 Lá a feira da área colonial se encontra
 (Ou não, o Peru está a se rebelar),
 E doces moças⁴ – tão lindas, se conta,
 Que só o andar já faz seu peito inchar;
 Não posso descrevê-lo, embora marque,
 Muito menos como – eu nunca vi tal quê.

VI.

Cavalo árabe, cervo airoso, (farpa)⁵,
 Berbere égua, camelopárdale, nem
 Gazela, nada disso. Aí o garbo, a capa,
 Véu e anágua! Ai, me demoro muito em
 Tais coisas, todo um canto nesta etapa.
 Doravante os pés e ancas – então ben-
 za o céu não ter metáfora já feita,
 (Vai, Musa calma, vai, fica direita,

³ Como se vê, a busca pela similitude da rima, quer na busca de problematizações da ordem estabelecida, quer simplesmente no aspecto sonoro intrínseco a ela, é uma das coisas que restam se preocupar, bem como as assonâncias, aliterações e escolhas vocabulares, após se ter preocupado com todo o resto, que é, a saber, o conteúdo, imagens, teor das digressões, forma, estrutura estrófica e o mais. Portanto, após o Canto I inteiro de exemplificações dos aspectos formais tradutórios, diminuir-se-á os apontamentos a este respeito, citando-se doravante somente os casos excepcionais.

⁴ Byron compôs um poema chamado “The girl of Cadiz”.

⁵ No original, *a barb*, que possui o duplo sentido tanto de “farpa” quanto de “cavalo da Berbéria”. Buscou-se traduzir a ambiguidade usando-se ambos os termos de modo distintos.

VII.

Chaste Muse!—well,—if you must, you must) —the veil
 Thrown back a moment with the glancing hand,
 While the o'erpowering eye, that turns you pale,
 Flashes into the heart:—All sunny land
 Of Love! when I forget you, may I fail
 To—say my prayers—but never was there planned
 A dress through which the eyes give such a volley,
 Excepting the Venetian Fazzioli.

VIII.

But to our tale: the Donna Inez sent
 Her son to Cadiz only to embark;
 To stay there had not answered her intent,
 But why?—we leave the reader in the dark—
 'T was for a voyage the young man was meant,
 As if a Spanish ship were Noah's ark,
 To wean him from the wickedness of earth,
 And send him like a Dove of Promise forth.

IX.

Don Juan bade his valet pack his things
 According to direction, then received
 A lecture and some money: for four springs
 He was to travel; and though Inez grieved
 (As every kind of parting has its stings),
 She hoped he would improve—perhaps believed:
 A letter, too, she gave (he never read it)
 Of good advice—and two or three of credit.

VII.

Musa casta – é, se tem que, tem que) – o véu
 Que insinuante mão pra trás lançou,
 Quando o olho amável te empalideceu,
 E ao peito te piscou. Terra de sol
 De amor, se te esquecer⁶, que então falhe eu
 No – orar; mas pra um voleio de olho tal, rou-
 pa alguma nunca esteve inteira em plano,
 Se excetuando o *fazzioli*⁷ veneziano.

VIII.

Bom, a história. Donna Inez tinha enviado
 Seu filho para Cádiz só pra embarque;
 Tardar-se ali não era intencionado.
 Por que? O leitor no escuro vai ficar. Que
 Ia a uma viagem o jovem destinado,
 Qual se a nau espanhola fosse de Noé a arca, e
 Desmamar-lhe-ia desta terra de perdição
 E ia igual a pomba da promessa.⁸

IX.

Don Juan mandou o valete aprontar coi-
 sas sob sua instrução, e recebeu
Money e sermão. Por quatro verões foi
 Viajar; e sua mãe se entristeceu
 (Como toda partida sempre dói),
 Quis vê-lo Inez melhor – mesmo torceu.
 Deu-lhe uma carta (não lida uma vez)
 De conselhos – de crédito duas, três.

⁶ Cochran nota alusão irônica ao Salmo 137.

⁷ A nota pode ser de Byron, como o exemplar da *Penguin* quer: “literalmente, lencinhos – o véu mais disponível de São Marcos”.

⁸ João Vieira volta a traduzir a partir deste trecho, precisamente por Byron deixar de digressão e dar continuidade à narrativa sobre Don Juan.

X.

In the mean time, to pass her hours away,
 Brave Inez now set up a Sunday school
 For naughty children, who would rather play
 (Like truant rogues) the devil, or the fool;
 Infants of three years old were taught that day,
 Dunces were whipped, or set upon a stool:
 The great success of Juan's education
 Spurred her to teach another generation.

XI.

Juan embarked—the ship got under way,
 The wind was fair, the water passing rough;
 A devil of a sea rolls in that bay,
 As I, who've crossed it oft, know well enough;
 And, standing on the deck, the dashing spray
 Flies in one's face, and makes it weather-tough:
 And there he stood to take, and take again,
 His first—perhaps his last—farewell of Spain.

XII.

I can't but say it is an awkward sight
 To see one's native land receding through
 The growing waters; it unmans one quite,
 Especially when life is rather new:
 I recollect Great Britain's coast looks white,
 But almost every other country's blue,
 When gazing on them, mystified by distance,
 We enter on our nautical existence.

X.

Por passatempo, a audaz Inez abriria
 Uma escola onde os travessos maus iam só no
 Dominical, e (vadios vis) queriam
 Antes bancar o louco ou o demônio.
 Criança aos três anos aprendia este dia,
 Chicote no asno, ou vai sentar no “trono”.
 Juan e o sucesso em sua educação
 Motivou-a a instruir outra geração.⁹

XI.

Juan embarcou, o navio largou, lá ia
 A água áspera, e o vento em mansuetude.
 Um mar do demo rola esta baía,
 Como, indo lá mil vezes, ver eu pude.
 Em pé no convés, viva espuma subia
 À cara e dava à pele aspecto rude.
 E ali deu, deu de novo, seu primeiro
 Adeus à Espanha, talvez derradeiro.

XII.

É impar a vista, digo em fala franca,
 Do chão natal sumindo enquanto cresce
 A água; o emocional de todos desanca,
 Especialmente quando jovem é-se.
 Lembro que a costa da Bretanha é branca,¹⁰
 E de toda outra terra azul parece,
 Quando as fitamos, da distância vítima,
 E adentramos nossa vida marítima.

⁹ Há uma variação nos versos originais deste dístico entre as edições. B. pusera outros versos antes, que foram censurados por Hobhouse, então B. discutiu, no próprio manuscrito, a opinião do amigo e fez outros versos, estes os quais foram traduzidos aqui. Schramm, por sua vez, traduziu os versos definitivos e também a variação, que ficou:

Maneiras e morais moldavam-se ali

O Aprendizado era segurar o xixi. (2016, p. 169).

¹⁰ Este verso possui alusão à sua obra da mocidade, *Childe Harold's Pilgrimage*.

XIII.

So Juan stood, bewildered on the deck:

The wind sung, cordage strained, and sailors swore,
And the ship creaked, the town became a speck,
From which away so fair and fast they bore.
The best of remedies is a beef-steak
Against sea-sickness: try it, Sir, before
You sneer, and I assure you this is true,
For I have found it answer—so may you.

XIV.

Don Juan stood, and, gazing from the stern,
Beheld his native Spain receding far:
First partings form a lesson hard to learn,
Even nations feel this when they go to war;
There is a sort of unexpressed concern,
A kind of shock that sets one's heart ajar,
At leaving even the most unpleasant people
And places—one keeps looking at the steeple.

XV.

But Juan had got many things to leave,
His mother, and a mistress, and no wife,
So that he had much better cause to grieve
Than many persons more advanced in life:
And if we now and then a sigh must heave
At quitting even those we quit in strife,
No doubt we weep for those the heart endears—
That is, till deeper griefs congeal our tears.

XIII.

Juan no convés ficou feito patife. O

Vento zunia, cordame tenso, xingando
Os nautas, chia a barca, a cidade um ponto pífio,
Longe da qual velozes vão rumando.
Melhor remédio contra enjoo é um bife: o
Senhor, em vez de vir zombar-me, quando
Quiser vai lá ver que é verdade, se
Até eu descobri – assim pode você.

XIV.

Don Juan, em pé, olhava, ali da popa,
Via ao longe afastando-se sua terra.
Primeiras despedidas não são sopa;
As próprias nações sentem indo à guerra.
Estranha condição, que a ninguém poupa,
Choque que o nosso peito semicerra,
Que ao se ir pessoa ou de lugar que se deseja
Menos – para-se e olha a torre da igreja.

XV.

Só que Juan tinha pra deixar mais coisa,
E deste modo a dor melhor perscruta,
Deixar mãe, a amante, e não esposa,
Melhor que em muita gente mais adulta.
Se mesmo em nosso arfar suspiro poupa
Àqueles que abandonamos na luta,
Dos que amamos, a dor não há quem pague, mas
Mais fundas dores gelam nossas lágrimas.¹¹

¹¹ A metade final desta estrofe foi traduzida por Schramm como segue:
se sentimos, sim, saudades ressentidas
de quem nos despedimos em polvorosa,
Vertemos lágrimas de boa fé, a quem
Queremos bem, mas só até que sequem. (2016, p. 170).

XVI.

So Juan wept, as wept the captive Jews
 By Babel's waters, still remembering Sion:
 I'd weep,—but mine is not a weeping Muse,
 And such light griefs are not a thing to die on;
 Young men should travel, if but to amuse
 Themselves; and the next time their servants tie on
 Behind their carriages their new portmanteau,
 Perhaps it may be lined with this my canto.

XVII.

And Juan wept, and much he sighed and thought,
 While his salt tears dropped into the salt sea,
 "Sweets to the sweet;" (I like so much to quote;
 You must excuse this extract,—'t is where she,
 The Queen of Denmark, for Ophelia brought
 Flowers to the grave;) and, sobbing often, he
 Reflected on his present situation,
 And seriously resolved on reformation.

XVIII.

"Farewell, my Spain! a long farewell!" he cried,
 "Perhaps I may revisit thee no more,
 But die, as many an exiled heart hath died,
 Of its own thirst to see again thy shore:
 Farewell, where Guadalquivir's waters glide!
 Farewell, my mother! and, since all is o'er,
 Farewell, too, dearest Julia!—(here he drew
 Her letter out again, and read it through.)

XVI.¹²

Juan chorou, igual nos rios da Babilônia
 Os judeus presos, lembrando de Sião.¹³
 Eu choraria, mas sem Musa chorona,
 Tais leves dores de matar não são.
 Jovem deve viajar, pra alegrá-lo na
 Viagem; e os servos, da próxima vez, se hão
 De no carro botar novo *portmanteau*¹⁴,
 Tomara o embrulhem com este meu canto.

XVII.

Juan chorou, suspirou muito, a cismar,
 E ia o sal do choro ao sal da água marinha.
 "Doçuras sobre a doce" (amo citar,
 Perdoe-me este extrato; é quando a Rainha
 Da Dinamarca, à Ofélia, está a jogar
 Flores na tumba¹⁵). E soluçando, asinha,
 Juan pensou em seu estado atual, e na forma
 Que faria sèriamente uma reforma.

XVIII.

"Adeus, Espanha! um longo adeus!" gemeu,
 "Talvez não mais volte a te ver ainda,
 Só morrer, como exilado morreu,
 Da ânsia de outra vez ver tua praia linda.
 Onde o Guadalquivir desliza, adeus.
 Adeus, mamãe e, se toda coisa é finda,
 Adeus, querida Júlia! Aí sacou da
 Sua carta novamente e leu-a toda.

¹² É a partir deste trecho, até a *stanza* XX, que o presente tradutor publicou na *Revista Mallarmagens*, e de onde Soeli Zembruski retirou o *corpus* que analisou no seu doutoramento, na UFSC.

¹³ Alusão ao Salmo CXXXVII.

¹⁴ Os mercados de antigamente usavam livros de má poesia para embrulhar seus produtos, essa era uma graça costumeira nos poemas satíricos ingleses. Talvez Byron mal pudesse imaginar, entretanto, que este termo, *portmanteau*, tornar-se-ia um termo-chave para a compreensão de grande parte da poesia feita no séc. XX.

¹⁵ A paródia é de *Hamlet*, ato V, cena 1.

XIX.

"And oh! if e'er I should forget, I swear—
 But that's impossible, and cannot be—
 Sooner shall this blue Ocean melt to air,
 Sooner shall Earth resolve itself to sea,
 Than I resign thine image, oh, my fair!
 Or think of anything, excepting thee;
 A mind diseased no remedy can physic—
 (Here the ship gave a lurch, and he grew sea-sick.)

XX.

"Sooner shall Heaven kiss earth—(here he fell sicker)
 Oh, Julia! what is every other woe?—
 (For God's sake let me have a glass of liquor;
 Pedro, Battista, help me down below.)
 Julia, my love!—(you rascal, Pedro, quicker)—
 Oh, Julia!—(this curst vessel pitches so)—
 Belovéd Julia, hear me still beseeching!"
 (Here he grew inarticulate with retching.)

XXI.

He felt that chilling heaviness of heart,
 Or rather stomach, which, alas! attends,
 Beyond the best apothecary's art,
 The loss of Love, the treachery of friends,
 Or death of those we dote on, when a part
 Of us dies with them as each fond hope ends:
 No doubt he would have been much more pathetic,
 But the sea acted as a strong emetic.

XIX.

"E oh! se eu te esquecer, mesmo assim prometa –
 É impossível, não pode ser isto aí.
 Antes o Oceano azul no ar se derreta,
 Antes terra em mar, bela, vire-se e
 Eu à tua recordação não me submeta!
 Ou pense em algo que não seja em ti.
 Peito doente remédio algum curou-o".
 (Dá aqui a nau uma guinada, e lhe cresce o enjoo).

XX.

"Antes céu beije a terra (aí ficou pior)
 Oh, Júlia, o que das outras dores acho?
 (Por Deus deem-me um pouco de licor,
 Pedro, Battista, ajuda aqui embaixo).
 Júlia (rápido, Pedro, biltre), amor!
 Oh, Júlia (a nau chacoalha como o diacho),
 Júlia, amada, ouça meu rogo à distância!"
 (Aqui não pôde mais falar de ânsia).¹⁶

XXI.

Com peso frio no coração, mais bem,
 No estômago, que, aí de mim, inflama,
 Da boa arte boticária ainda além,
 Em traição de amigo, ou perda de quem se ama,
 Ou se alguém caro morre, e faz-nos sem
 Esperança, e a si parte em nós reclama.
 Claro que ele podia ser mais patético,
 Mas o mar atuou como um forte emético.

¹⁶ No que concerne às pausas, que personalizam uma oitava imensamente, a tradução empreendeu reproduzi-las, como nesta se pode averiguar.

XXII.

Love's a capricious power: I've known it hold
 Out through a fever caused by its own heat,
 But be much puzzled by a cough and cold,
 And find a quinsy very hard to treat;
 Against all noble maladies he's bold,
 But vulgar illnesses don't like to meet,
 Nor that a sneeze should interrupt his sigh,
 Nor inflammations redden his blind eye.

XXIII.

But worst of all is nausea, or a pain
 About the lower region of the bowels;
 Love, who heroically breathes a vein,
 Shrinks from the application of hot towels,
 And purgatives are dangerous to his reign,
 Sea-sickness death: his love was perfect, how else
 Could Juan's passion, while the billows roar,
 Resist his stomach, ne'er at sea before?

XXIV.

The ship, called the most holy "Trinidad,"
 Was steering duly for the port Leghorn;
 For there the Spanish family Moncada
 Were settled long ere Juan's sire was born:
 They were relations, and for them he had a
 Letter of introduction, which the morn
 Of his departure had been sent him by
 His Spanish friends for those in Italy.

XXII.

O amor é um deus caprichoso. Já soube
 Casos que o seu calor a febre irrite,
 E a muitos outros só frio e tosse coube,
 Que acham árduo curar amigdalite.
 Ele é audaz contra enfermidade nobre,
 Mas males comuns não vêm em seu limite,¹⁷
 Nem quer que espirro estorve o seu ofego,
 Nem inflamação avermelhe seu olho cego.

XXIII.

Pior de tudo é a náusea, uma dor que fere o
 Intestino na região do baixo ventre.
 Amor, que heroicamente faz a veia estéril¹⁸,
 Baixa com uso de uma toalha quente,
 E purgantes são perigo ao seu império,
 Enjoo fatal. Perfeito é o amor; mas entre
 Ondas troantes podia a paixão de Juan ter
 Detido o estômago, nunca ao mar antes?

XXIV.

A nau, de santo nome *Trinidad*¹⁹,
 Ia direita até o porto de Livorno,
 Pra lá a estirpe espanhola dos Moncada
 Foi, nem nascia de Juan o genitor. No
 Mais, tinham elos, e a Juan foi dada
 Uma carta de apresentação; no entorno
 Da manhã de partida foi-se enviar-lhe a
 De seus amigos da Espanha aos da Itália.

¹⁷ O aspecto desta rima merece ser salientado.

¹⁸ Cochran nota a referência aos suicidas que se matam por amor.

¹⁹ A partir daqui, Byron fará menções a diversos relatos de naufrágios, gênero de literatura muito apetecível à época. O lorde, como afirma em cartas, não tira o assunto de um só relato, mas pega o elemento mais chocante de cada um, fazendo uma espécie de bricolagem jornalística, numa montagem ao gosto da literatura do período, narrando o "naufrágio" de Juan, que foi retratado num belo quadro por Delacroix.

XXV.

His suite consisted of three servants and
 A tutor, the licentiate Pedrillo,
 Who several languages did understand,
 But now lay sick and speechless on his pillow
 And, rocking in his hammock, longed for land,
 His headache being increased by every billow;
 And the waves oozing through the port-hole made
 His berth a little damp, and him afraid.

XXVI.

'T was not without some reason, for the wind
 Increased at night, until it blew a gale;
 And though 't was not much to a naval mind,
 Some landsmen would have looked a little pale,
 For sailors are, in fact, a different kind:
 At sunset they began to take in sail,
 For the sky showed it would come on to blow,
 And carry away, perhaps, a mast or so.

XXVII.

At one o'clock the wind with sudden shift
 Threw the ship right into the trough of the sea,
 Which struck her aft, and made an awkward rift,
 Started the stern-post, also shattered the
 Whole of her stern-frame, and, ere she could lift
 Herself from out her present jeopardy,
 The rudder tore away: 't was time to sound
 The pumps, and there were four feet water found.

XXV.

Três serventes seu séquito compreende²⁰,
 E o tutor, licenciado Pedrillo²¹, que
 Algumas tantas línguas compreende,
 Mas jaz já mal e mudo na manta e
 Desejando terra, da rede pende,
 Sua dor crescendo a cada onda; se vê
 Vagas fluindo pela vigia, fazendo
 Um pouco úmida a cabine, e ele temendo.

XXVI.

Não sem motivo, pois cresceu bastante
 O vento à noite, e soprou um vendaval;
 Foi nada a alguém naval e, não obstante,
 Gente da terra iria sentir-se mal,
 Pois são, de fato, estranho os navegantes.
 Ao pôr do sol arriaram vela, e tal
 Deu indício o céu que pioraria, e em seu rastro
 Levaria talvez algo como um mastro.²²

XXVII.

À uma o vento mudou brusco e aí um tombo
 Lançou a nau numa vala em mar arisco,
 Batendo atrás, fazendo um duro rombo,
 Começando na quilha com um trisco,
 Indo até estraçalhar tudo a bombor-
 do e, antes de recobrar-se do atual risco,
 O timão rompeu. De usar a bomba era hora,
 Quatro pés d'água estavam dentro agora.

²⁰ Quando Byron saiu da Inglaterra em excursão, em 1809, também levava três acompanhantes.

²¹ Na edição *Penguin* diz-se na nota que Pedrillo ou podia ter auferido um grau na Universidade de Salamanca, maior que bacharel e menor que doutor; ou podia ter sido licenciado pela universidade para ensinar e demonstrar certos rituais religiosos.

²² Os detalhes dos relatos de naufragos desta e das oitavas seguintes foram retiradas de *Shipwrecks and Disasters at Sea*, editada por J. G. Dalyell e publicada em 1812, em Edinburgh. Quando na *Monthly Magazine* Byron foi acusado de plágio, disse que a obra de Dalyell apenas supriu-o com “fatos essenciais”.

XXVIII.

One gang of people instantly was put
 Upon the pumps, and the remainder set
 To get up part of the cargo, and what not;
 But they could not come at the leak as yet;
 At last they did get at it really, but
 Still their salvation was an even bet:
 The water rushed through in a way quite puzzling,
 While they thrust sheets, shirts, jackets, bales of muslin,

XXIX.

Into the opening; but all such ingredients
 Would have been vain, and they must have gone down,
 Despite of all their efforts and expedients,
 But for the pumps: I'm glad to make them known
 To all the brother tars who may have need hence,
 For fifty tons of water were upthrown
 By them per hour, and they had all been undone,
 But for the maker, Mr. Mann, of London.

XXX.

As day advanced the weather seemed to abate,
 And then the leak they reckoned to reduce,
 And keep the ship afloat, though three feet yet
 Kept two hand—and one chain-pump still in use.
 The wind blew fresh again: as it grew late
 A squall came on, and while some guns broke loose,
 A gust—which all descriptive power transcends—
 Laid with one blast the ship on her beam ends.

XXVIII.

Num átimo uma turma foi para as
 Bombas, e a gente que sobrou foi posta
 Pra erguer a carga, e não sei o que mais,
 Porém não alcançaram a proposta,
 Isto é, o rombo. Depois chegaram, mas
 Se iam ser salvos estava ainda em aposta.
 A água correu com espanto, enquanto finas
 Cambraias, lençóis, e muita musselina

XXIX.

Botavam fora; e todos os ingredientes
 Teriam sido em vão, teriam naufragado,
 Apesar dos esforços e expedientes,
 Sem as bombas. Sou grato em ter tornado
 Os marujos *brothers* que precisem cientes
 Que com as mesmas foram retirados
 50000 l/h d'água, e tudo era uma vez,
 Não fosse Mr. Mann, de Londres, que as fez²³.

XXX.

Pelo andar do dia alguém viu um tempo bom,
 E o vazamento achou que já reduz e
 Mantêm-se a nau boiando, três pés com
 Duas manuais, e uma bomba à correia se usa. E
 Veio outro vento fresco; aumentou o tom
 Da ventania, armas se soltaram, sus, e
 Uma rajada, que a descrição ultrapassa,
 Inclinou ao extremo num golpe a barçaça.

²³ Na obra de Dalyell, fonte de material para Byron, reitera-se, há a mesma espécie de agradecimento por “Mr. Mann” ter-lhes salvado a vida com a criação de suas bombas.

XXXI.

There she lay, motionless, and seemed upset;
 The water left the hold, and washed the decks,
 And made a scene men do not soon forget;
 For they remember battles, fires, and wrecks,
 Or any other thing that brings regret
 Or breaks their hopes, or hearts, or heads, or necks:
 Thus drownings are much talked of by the divers,
 And swimmers, who may chance to be survivors.

XXXII.

Immediately the masts were cut away,
 Both main and mizen; first the mizen went,
 The main-mast followed: but the ship still lay
 Like a mere log, and baffled our intent.
 Foremast and bowsprit were cut down, and they
 Eased her at last (although we never meant
 To part with all till every hope was blighted),
 And then with violence the old ship righted.

XXXIII.

It may be easily supposed, while this
 Was going on, some people were unquiet,
 That passengers would find it much amiss
 To lose their lives, as well as spoil their diet;
 That even the able seaman, deeming his
 Days nearly o'er, might be disposed to riot,
 As upon such occasions tars will ask
 For grog, and sometimes drink rum from the cask.

XXXI.

Ficou ali, imóvel, pareceu o soçobro.
 A água deixou o fundo e lavou o convés,
 Cena que não se esquece logo; escombros,
 Naufrágio, luta, fogo, de igual jaez
 Lembram-se, e o arrependido, e o que quebra ombro,
 Lombo, peito, cabeça e esp'rança. Vê-se
 Que ao falar de afogamento nunca é breve
 Quem de sobrevivê-lo a chance teve.

XXXII.

Bem prontamente se cortaram mastros,
 Mezena e principal. Mezena ao início,
 O principal depois, mas seguia seu rastro
 A barca igual tronco, e frustrou nosso²⁴ auspício.
 Botalos e gurupés ao chão, seu lastro
 Amainaram por fim (só não se deu indício
 Que ia cortar tudo enquanto esp'rança tem-se) e a
 Velha nau endireitou-se com violência.

XXXIII.

Facilmente imagina-se que, enquanto
 Sucedia-se isto, a gente estava inquieta,
 Viajantes viam perder sua vida um tanto
 Incômodo, bem como arruinar sua dieta;
 Mesmo um reles marujo olhando, entanto,
 O fim dos seus dias, podia incitar vendeta,
 Pois nestas horas mui se reivindica
 Um grogue e às vezes beber rum da barrica.

²⁴ O narrador byroniano diversas vezes altera o pronome; num momento, como aqui, ele está lá, naufragando com todos. Noutro ele apenas os descreve. Como apenas Juan sairá vivo do naufrágio, não é o caso de se imaginar que o narrador pudesse ter estado com eles a bordo, todavia, o narrador inserindo-se à situação, transmite maior vivacidade aos fatos e acresce o suspense do desenvolvimento da narrativa, cuja natureza esguia e árida Byron dominava. Cochran observa que a intenção de B. é desorientar quem lê pela conjunção dessas perspectivas irreconciliáveis.

XXXIV.

There's nought, no doubt, so much the spirit calms
 As rum and true religion: thus it was,
 Some plundered, some drank spirits, some sung psalms,
 The high wind made the treble, and as bass
 The hoarse harsh waves kept time; fright cured the qualms
 Of all the luckless landsmen's sea-sick maws:
 Strange sounds of wailing, blasphemy, devotion,
 Clamoured in chorus to the roaring Ocean.

XXXV.

Perhaps more mischief had been done, but for
 Our Juan, who, with sense beyond his years,
 Got to the spirit-room, and stood before
 It with a pair of pistols; and their fears,
 As if Death were more dreadful by his door
 Of fire than water, spite of oaths and tears,
 Kept still aloof the crew, who, ere they sunk,
 Thought it would be becoming to die drunk.

XXXVI.

"Give us more grog," they cried, "for it will be
 All one an hour hence." Juan answered, "No!
 'T is true that Death awaits both you and me,
 But let us die like men, not sink below
 Like brutes:"—and thus his dangerous post kept he,
 And none liked to anticipate the blow;
 And even Pedrillo, his most reverend tutor,
 Was for some rum a disappointed suitor.

XXXIV.

Nada há, sim, que deixe o ânimo tão calmo
 Como a real religião e rum: é tudo,
 Uns saqueiam, se embebedam, entoam salmos,
 O vento no alto faz a vez do agudo,
 E o baixo a áspera onda. O temor curou a palmos
 O mal-estar dos novatos, contudo.
 Sons tais de devoção, blasfêmia, choro,
 Berrados ao oceano urrante em coro.²⁵

XXXV.

Quicá errariam mais sem nosso precoce
 Juan que, em seu bom senso, correu logo
 Ao paiol de drinques e ali ficou em posse
 De um par de armas²⁶. Como se por fogo
 A Morte muito mais horrível fosse
 Que por água, apesar de choro e rogo,
 O medo os pôs dist/antes que a nau fosse a pique,
 Criam que, ao beber, mais digno morrer fique.

XXXVI.

"Dá mais grogue", gritaram, "tudo já era
 Em menos de hora". Juan lhes respondeu,
 "Não! sei que a vós e a mim a morte espera,
 Mas morra-se feito homem, não bruto"²⁷. E o
 Posto incerto guardou desta maneira,
 Ninguém quis adiantar o abate seu;
 Mesmo Pedrillo, o tutor prezado, foi um
 Pretendente frustrado atrás de rum.

²⁵ Neste caso, buscou-se manter a aliteração presente no original com a consoante *c* e a *r*. Note-se como se assemelham os contornos da imagem da estrofe no papel entre original e tradução.

²⁶ A sátira que Byron impinge aqui parece a mais cruel, por tratar-se de puro humor negro. O trecho da obra de Dalyell do qual Byron retirou este relato é a perda do navio *Earl of Abergavenny*, cujo capitão, John Wordsworth, era o irmão do poeta, sobre o qual já tanta sátira recaiu nesta obra de Byron.

²⁷ Cochran escuta claro eco do *Inferno*, XXVI, 118-120, de Dante.

XXXVII.

The good old gentleman was quite aghast,
 And made a loud and pious lamentation;
 Repented all his sins, and made a last
 Irrevocable vow of reformation;
 Nothing should tempt him more (this peril past)
 To quit his academic occupation,
 In cloisters of the classic Salamanca,
 To follow Juan's wake, like Sancho Panca.

XXXVIII.

But now there came a flash of hope once more;
 Day broke, and the wind lulled: the masts were gone
 The leak increased; shoals round her, but no shore,
 The vessel swam, yet still she held her own.
 They tried the pumps again, and though before
 Their desperate efforts seemed all useless grown,
 A glimpse of sunshine set some hands to bale—
 The stronger pumped, the weaker thrummed a sail.

XXXIX.

Under the vessel's keel the sail was passed,
 And for the moment it had some effect;
 But with a leak, and not a stick of mast,
 Nor rag of canvas, what could they expect?
 But still 't is best to struggle to the last,
 'T is never too late to be wholly wrecked:
 And though 't is true that man can only die once,
 'T is not so pleasant in the Gulf of Lyons.

XXXVII.

Estava em choque o velho venerável,
 Lamentou-se em voz alta e em tom amargo;
 De erros arrependeu-se, e irrevogável
 Voto de reforma fez; sem embargo,
 Nada o tentaria (se deste risco salvo) e o
 Faria deixar sua academia e cargo,
 Nos claustros clássicos da Salamanca,
 Para ir seguir Juan, como um Sancho Pança.²⁸

XXXVIII.

Mas veio um raio de esperança agora;
 Raia o dia, e o vento aquieta. Mastros idos,
 Rombo aumenta; uns cardumes, sem praia, fora
 Isto a nau vai, tem firme se mantido.
 De volta à bomba, e o esforço insano embora
 Antes tivesse inútil parecido,
 Pôs mãos à obra a luz só na gente vê-la;
 Fortes às bombas, fracos trançar vela.

XXXIX.

Passou-se a vela na quilha do barco,
 E a princípio surtiu algum efeito;
 Mas com rombo, sem pau pra mastro ou naco
 De lona, o que esperar-se pode ao certo?
 Melhor mesmo lutar até o último taco,
 Nunca é tarde a ser destruído por completo.
 E embora o homem somente uma vez morra,
 Nada bom que em Golfo dos Leões ocorra.

²⁸ João Vieira emendou o final da oitava XXV com o final desta XXXVII em sua tradução.

XL.

There winds and waves had hurled them, and from thence,
 Without their will, they carried them away;
 For they were forced with steering to dispense,
 And never had as yet a quiet day
 On which they might repose, or even commence
 A jurymast or rudder, or could say
 The ship would swim an hour, which, by good luck,
 Still swam—though not exactly like a duck.

XLI.

The wind, in fact, perhaps, was rather less,
 But the ship laboured so, they scarce could hope
 To weather out much longer; the distress
 Was also great with which they had to cope
 For want of water, and their solid mess
 Was scant enough: in vain the telescope
 Was used—nor sail nor shore appeared in sight,
 Nought but the heavy sea, and coming night.

XLII.

Again the weather threatened,—again blew
 A gale, and in the fore and after hold
 Water appeared; yet, though the people knew
 All this, the most were patient, and some bold,
 Until the chains and leathers were worn through
 Of all our pumps:—a wreck complete she rolled,
 At mercy of the waves, whose mercies are
 Like human beings during civil war.

XL.

Vento e onda lá os lançaram, dali, sem, é,
 Sem sua vontade os levarão de volta;
 Foram forçados a dispensar leme,
 Nenhuma só hora em repouso envolta,
 Nem iniciaram, já que só se teme,
 Mastro novo ou timão, sem dizer solta
 A nau nada uma hora, que, com sorte, é fato,
 Nada ainda a nau – só não bem quanto um pato.

XLI.

O vento, acho, ameniza, todavia
 O esforço à barca é grande, e espera-se, é próprio,
 Que não resista muito. Os angustia
 Do mesmo modo grandemente a copio-
 sa falta de água, e de alimento havia
 Bastante pouco. Em vão o telescópio
 Foi usado; nem vela ou costa veem,
 Nada a não ser mar árduo, e a noite vem.

XLII.

De novo ameaça a chuva, então de novo
 Um vendaval; no porão a água já lava
 Popa e proa e, conquanto a note o povo,
 Um ou outro ia calmo, e alguém seguro estava,
 Até que o couro da bomba se esgotou²⁹: – vo-
 gava um total naufrágio ali, vogava
 À mercê de ondas, mercê das quais se viu
 Estar como homens em guerra civil.

²⁹ Reitera-se que B. continua seguindo a obra de Dalyell, que lhe fornece material essencial para este episódio de sua sátira épica.

XLIII.

Then came the carpenter, at last, with tears
 In his rough eyes, and told the captain, he
 Could do no more: he was a man in years,
 And long had voyaged through many a stormy sea,
 And if he wept at length they were not fears
 That made his eyelids as a woman's be,
 But he, poor fellow, had a wife and children,—
 Two things for dying people quite bewildering.

XLIV.

The ship was evidently settling now
 Fast by the head; and, all distinction gone,
 Some went to prayers again, and made a vow
 Of candles to their saints—but there were none
 To pay them with; and some looked o'er the bow;
 Some hoisted out the boats; and there was one
 That begged Pedrillo for an absolution,
 Who told him to be damned—in his confusion.

XLV.

Some lashed them in their hammocks; some put on
 Their best clothes, as if going to a fair;
 Some cursed the day on which they saw the Sun,
 And gnashed their teeth, and, howling, tore their hair;
 And others went on as they had begun,
 Getting the boats out, being well aware
 That a tight boat will live in a rough sea,
 Unless with breakers close beneath her lee.

XLIII.

Chegou o carpinteiro, enfim, em prantos,
 De olhos duros, disse ao capitão que
 Nada havia a ser feito. Homem de anos tantos,
 Viajado em tantas tempestades, se
 Chorava não era temor, portanto,
 Que lhe punha olhos de mulher, mas é
 Que o pobre diabo tinha filhos e esposa,
 Ao que vai morrer desconcertante coisa.

XLIV.

A barca ia afundando bem depressa
 E de cabeça; e, passado o orgulho, algum
 Fazia orações, outro fazia promessa
 De velas aos seus santos, mas nenhum
 Podia pagá-la; um da proa se interessa;
 Outros içando botes; e ainda um
 Foi a Pedrillo absolvição rogar,
 Que – em meio ao caos – mandou-o ir se danar.³⁰

XLV.

Uns ataram-se às redes; uns puseram
 Trajos de gala, igual se indo à festa; entre
 Eles, uns amaldiçoam o dia em que nasceram,
 A arrancar a barba e a uivar, rangendo o dente³¹;
 E outros no que faziam se mantiveram,
 Içando botes, sendo bem conscientes
 Que bote estreito³² vive a um mar violento,
 Sem arrebentação a barlavento.

³⁰ Que João Vieira traduziu por:

Houve tais que pediam a sua absolvição a Pedrillo, e a quem este na sua perturbação indizível mandou com os diabos. (1942, p. 327).

³¹ Cochran nota lugares-comuns bíblicos nesta descrição.

³² Cochran ouve ecos de Shakespeare, *The Tempest*, V, I, 224, neste verso.

XLVI.

The worst of all was, that in their condition,
 Having been several days in great distress,
 'T was difficult to get out such provision
 As now might render their long suffering less:
 Men, even when dying, dislike inanition;
 Their stock was damaged by the weather's stress:
 Two casks of biscuit, and a keg of butter,
 Were all that could be thrown into the cutter.

XLVII.

But in the long-boat they contrived to stow
 Some pounds of bread, though injured by the wet;
 Water, a twenty-gallon cask or so;
 Six flasks of wine; and they contrived to get
 A portion of their beef up from below,
 And with a piece of pork, moreover, met,
 But scarce enough to serve them for a luncheon—
 Then there was rum, eight gallons in a puncheon.

XLVIII.

The other boats, the yawl and pinnace, had
 Been stove in the beginning of the gale;
 And the long-boat's condition was but bad,
 As there were but two blankets for a sail,
 And one oar for a mast, which a young lad
 Threw in by good luck over the ship's rail;
 And two boats could not hold, far less be stored,
 To save one half the people then on board.

XLVI.

Pior de tudo que, nessa condição,
 Tendo passado dias de aflição mor,
 Foi impossível manter tal provisão
 Como esta pra fazer sua dor menor.
 Mesmo na morte, odeia-se a inanição.
 O tempo ruim fez seu estoque pior;
 Dois tonéis de biscoito, e um de manteiga,
 É tudo que no cúter se carrega.

XLVII.

Mas daí que no escalor foi para embarque
 Alguns quilos de pão, mofados da umida-
 de; oitenta litros de água ou mais; e marque
 Uns seis frascos de vinho³³; e veio ao cume da
 Barca uma porção de carne de charque,
 E um pedaço de porco, no mais, comida
 Que pra um almoço quase não serviu;
 E então rum, trinta litros num barril.

XLVIII.

Os outros botes, a pinácia e a aiala,
 Ruíram no início já do temporal;
 E o estado do escalor é senão mal, há
 Duas colchas por vela, e uma vara tal
 De remo como mastro, que jogou-a lá
 Por sorte um piá da amurada da nau.
 E nem provê, nem pode, só dois barcos,
 Salvar de toda gente mais que uns parcos.

³³ A tradução de Schramm para estes quatro primeiros versos ficou como segue:
 e põe no cúter, (ou se ripa na chalupa);
 já haviam posto ali o pão ensopado,
 e alguns galões de água, na garupa
 do escalor. Também se tinha salvado: (2016, p. 178).

XLIX.

'T was twilight, and the sunless day went down
 Over the waste of waters; like a veil,
 Which, if withdrawn, would but disclose the frown
 Of one whose hate is masked but to assail.
 Thus to their hopeless eyes the night was shown,
 And grimly darkled o'er the faces pale,
 And the dim desolate deep: twelve days had Fear
 Been their familiar, and now Death was here.

L.

Some trial had been making at a raft,
 With little hope in such a rolling sea,
 A sort of thing at which one would have laughed,
 If any laughter at such times could be,
 Unless with people who too much have quaffed,
 And have a kind of wild and horrid glee,
 Half epileptical, and half hysterical:—
 Their preservation would have been a miracle.

LI.

At half-past eight o'clock, booms, hencoops, spars,
 And all things, for a chance, had been cast loose,
 That still could keep afloat the struggling tars,
 For yet they strove, although of no great use:
 There was no light in heaven but a few stars,
 The boats put off o'ercrowded with their crews;
 She gave a heel, and then a lurch to port,
 And, going down head foremost—sunk, in short.

XLIX.

É o arrebol, o dia sem sol desce em meio
 Ao ermo de ondas. Assim sai o véu
 Para que se revele o rosto feio
 Da que só pra atacar vela o ódio seu.
 Aos olhos com receio a noite veio,
 Faces sem cor que o horror obscureceu,
 E o baço abismo atroz³⁴. Doze dias na onda
 Só do Medo, e agora a Morte os ronda.

L.

Uma jangada pensam em construir,
 Neste mar rude um feito pouco crível,
 Típica coisa digna de alguém rir,
 Se se rir nessas horas for possível,
 A não ser com um que bebeu até cair,
 E tem uma alegria agreste e terrível,
 Meio epilética, e meio em frenesi.
 Só um milagre os salvaria dali.

LI.

Às oito e meia, estrondo, mastro, viga,
 De todos seus ardis lançaram mão,
 Para boiar qualquer marujo briga,
 E se esforçaram, mas foi tudo em vão.
 Luz no céu pouca estrela à sua fadiga,
 E os botes saem cheios de tripulação.
 Se aderna a nau, tomba a bombordo, e numa
 Guinada cai de proa – afunda, em suma.

³⁴ A assonância foi usada para compensar a aliteração aqui também.

LII.

Then rose from sea to sky the wild farewell—
 Then shrieked the timid, and stood still the brave,—
 Then some leaped overboard with dreadful yell,
 As eager to anticipate their grave;
 And the sea yawned around her like a hell,
 And down she sucked with her the whirling wave,
 Like one who grapples with his enemy,
 And strives to strangle him before he die.

LIII.

And first one universal shriek there rushed,
 Louder than the loud Ocean, like a crash
 Of echoing thunder; and then all was hushed,
 Save the wild wind and the remorseless dash
 Of billows; but at intervals there gushed,
 Accompanied by a convulsive splash,
 A solitary shriek, the bubbling cry
 Of some strong swimmer in his agony.

LIV.

The boats, as stated, had got off before,
 And in them crowded several of the crew;
 And yet their present hope was hardly more
 Than what it had been, for so strong it blew
 There was slight chance of reaching any shore;
 And then they were too many, though so few—
 Nine in the cutter, thirty in the boat,
 Were counted in them when they got afloat.

LII.

Aí sobe aos céus adeus que é de revolta,
 Grita aí o tímido, e estanca o corajoso,
 Aí alguém salta na água e urro horrível solta,
 Como buscando logo a tumba ansioso.
 E igual ao inferno o mar abre-se em volta,
 E um redemoinho traga a barca após, o
 Mar parecia quem no inimigo bate,
 E tenta estrangulá-lo antes que o mate.

LIII.

Grito geral primeiro despenhou-se,
 Mais alto que do oceano, era um rumor só
 Do trovão que ecoa; e então tudo calou-se,
 Salvo o atroz vento e o ruído sem remorso
 De ondas; mas em intervalos escutou-se,
 Junto do esguicho convulsivo, o esforço
 E o grito, solitário e borbulhante,
 De um forte nadador agonizante.³⁵

LIV.

Deram o fora os botes, disse atrás,
 E lotou-os alguns dos tripulantes.
 E não há esperança agora mais
 Que antes, e de qualquer costa distantes
 Seguem, pois que o vento soprou assaz.
 E assim são poucos, ainda que bastantes,
 Uns trinta no escaler, no cúter nove,
 Foram contados lá enquanto a água os move.

³⁵ Byron era um exímio nadador (como foi detalhado quando se descreveu sua vida no capítulo 2 desta tese).

LV.

All the rest perished; near two hundred souls
 Had left their bodies; and what's worse, alas!
 When over Catholics the Ocean rolls,
 They must wait several weeks before a mass
 Takes off one peck of purgatorial coals,
 Because, till people know what's come to pass,
 They won't lay out their money on the dead—
 It costs three francs for every mass that's said.

LVI.

Juan got into the long-boat, and there
 Contrived to help Pedrillo to a place;
 It seemed as if they had exchanged their care,
 For Juan wore the magisterial face
 Which courage gives, while poor Pedrillo's pair
 Of eyes were crying for their owner's case:
 Battista, though, (a name called shortly Tita),
 Was lost by getting at some aqua-vita.

LVII.

Pedro, his valet, too, he tried to save,
 But the same cause, conducive to his loss,
 Left him so drunk, he jumped into the wave,
 As o'er the cutter's edge he tried to cross,
 And so he found a wine-and-watery grave;
 They could not rescue him although so close,
 Because the sea ran higher every minute,
 And for the boat—the crew kept crowding in it.

LV.

O resto morreu; duzentos com sua
 Alma a sair do corpo; e oh! pior dos reveses
 É se sobre cristãos o oceano flutua,
 Aguardar semanas pra que missa reze-se
 E algum carvão do purgatório exclua,
 Porque até se informar alguém que preze-se,
 Ninguém a um morto *money*³⁶ desperdiça –
 São três francos pedir pra rezar missa.

LVI.

Juan entrou no escaler, ainda ajudando
 Pedrillo que também ali se senta.
 Pareceu de postura irem trocando,
 Juan de um ar magistral pôs vestimenta
 Que dá coragem, e os olhos chorando
 De Pedrillo que a sua sorte lamenta.
 Battista, então (cujo apelido é Tita³⁷),
 Perdeu-se por tomar sua *aqua vita*³⁸.

LVII.

Pedro, o valete, quis salvar também,
 E a mesma causa à sua perda o pôs,
 Bebeu demais, jogou-se na água, bem
 Quando cruzou o cúter, e depois
 Deu com tumba de vinho-e-água no além.
 Não o auxiliaram mesmo perto, pois
 O mar a cada instante era mais bravo,
 E quanto ao bote – o pessoal lotava-o.

³⁶ Por motivos óbvios, esta palavra está longe de necessitar tradução em qualquer lugar do mundo, isto é, faz parte do vocabulário da imensa maioria dos seres.

³⁷ Giovanni Battista Falcieri (1798 – 1874) foi o gondoleiro que Byron conheceu em Veneza, que o acompanhou até seu último dia de vida, em Missolonghi. Após a morte de Byron, “Tita” serviu na casa de Benjamin Disraeli, aparecendo também na obra *Contarini Fleming* deste autor.

³⁸ No original encontra-se *aqua-vita*, que é um termo mais poético, totalmente latinizante, como era chamado o álcool pelos alquimistas.

LVIII.

A small old spaniel,—which had been Don José's,
 His father's, whom he loved, as ye may think,
 For on such things the memory reposes
 With tenderness—stood howling on the brink,
 Knowing, (dogs have such intellectual noses!)
 No doubt, the vessel was about to sink;
 And Juan caught him up, and ere he stepped
 Off threw him in, then after him he leaped.

LIX.

He also stuffed his money where he could
 About his person, and Pedrillo's too,
 Who let him do, in fact, whate'er he would,
 Not knowing what himself to say, or do,
 As every rising wave his dread renewed;
 But Juan, trusting they might still get through,
 And deeming there were remedies for any ill,
 Thus re-embarked his tutor and his spaniel.

LX.

'T was a rough night, and blew so stiffly yet,
 That the sail was becalmed between the seas,
 Though on the wave's high top too much to set,
 They dared not take it in for all the breeze:
 Each sea curled o'er the stern, and kept them wet,
 And made them bale without a moment's ease,
 So that themselves as well as hopes were damped,
 And the poor little cutter quickly swamped.

LVIII.

Um velho cão, que fora de seu pai,
 Don José que, é óbvio, o amava, um spaniel,
 E nestas coisas a memória cai
 Mais doce – no convés ladrava ao léu,
 Vendo (com faros tão intelectuais)
 Não ter dúvida que ia a pique o batel.
 E Juan pegou-o, primeiro arremessou-
 -o de lá, e então depois saltou.

LIX.

Ainda enfiou seu dinheiro onde pôde em
 Si mesmo e em Pedrillo, que o deixou agir
 Como bem entendesse, na real, sem
 Saber o que dizer, fazer, a ouvir
 Com pavor maior cada onda que vem.
 Mas Juan, crente que desta iria sair,
 E que ali tinha a cura aos males todos,
 Reembarcou tutor e spaniel nestes modos.

LX.

Veio a ruim noite³⁹, e fortemente sopra,⁴⁰
 O bote parou entre ondas, debalde
 Buscar-se-ia a crista e não se lhe topa,
 Nem dão vela toda à brisa. Afinal, de
 Cada vaga que vem à popa ensopa-a,
 Sem descanso tirando água em um balde,
 Por água abaixo a esp'rança, e eles só sobram,
 O pobre cûterzinho já soçobra.

³⁹ Cochran observa alusão a *Macbeth*, II, iii, 59.

⁴⁰ João Vieira não se demorou na tradução destes versos, fez um resumo bastante geral, que ficou:

Não enlutemos esta história de amores com os lastimosos incidentes de todo o gênero de desgraças e privações, que advieram aos nossos viajantes. (1942, p. 327).

Curioso notar como ele diz “história de amores”, tanto que o título que ganhou sua tradução é *Os amores de D. Juan*. O caso é que o *Don Juan* de Byron não trata tanto de “amores”, e João Vieira vê-se obrigado a não traduzir boa parte da obra, todavia, como a obra é uma sátira, por vezes este tradutor também se vê obrigado a inserir piadas, trocadilhos etc.

LXI.

Nine souls more went in her: the long-boat still
 Kept above water, with an oar for mast,
 Two blankets stitched together, answering ill
 Instead of sail, were to the oar made fast;
 Though every wave rolled menacing to fill,
 And present peril all before surpassed,
 They grieved for those who perished with the cutter,
 And also for the biscuit-casks and butter.

LXII.

The sun rose red and fiery, a sure sign
 Of the continuance of the gale: to run
 Before the sea until it should grow fine,
 Was all that for the present could be done:
 A few tea-spoonfuls of their rum and wine
 Were served out to the people, who begun
 To faint, and damaged bread wet through the bags,
 And most of them had little clothes but rags.

LXIII.

They counted thirty, crowded in a space
 Which left scarce room for motion or exertion;
 They did their best to modify their case,
 One half sate up, though numbed with the immersion,
 While t' other half were laid down in their place,
 At watch and watch; thus, shivering like the tertian
 Ague in its cold fit, they filled their boat,
 With nothing but the sky for a great coat.

LXI.

Nove almas mais vão nele. O escaler faz-se
 Boiar, com um remo por mastro, e presto
 Coseram duas cobertas, que mal há-se
 Por vela, e que ao remo fizeram lesto.
 Embora cada onda que role ameace,
 E o perigo agora ultrapasse o resto,
 Choram-se os que o cúter não mais carrega,
 E os tonéis com biscoito e com manteiga.

LXII.

Sobe o sol rubro e ardente, e é certo signo
 Que o vendaval prossegue⁴¹. Correr pelo
 Mar à deriva até que amanse, enfim, o
 Máximo do que então podiam fazê-lo.
 Uma colher de chá de rum e vinho
 Foi dada ao pessoal a desfalecer, o
 Pão que a água adentra o saco dá uns migalhos.
 E da mor parte a roupa é só frangalhos.⁴²

LXIII.

Trinta contados, tudo a um canto escasso
 Onde não cabia esforço, nem se moviam.
 Deram seu melhor pra mudar de caso,
 Uns, bambos da imersão, logo se erguiam,
 Enquanto outros jogavam-se em seu espaço,
 E vice-versa. Igual febre terçã tremiam
 Em seu fato frio, a lotar seu barco,
 Com nada senão o céu como casaco.

⁴¹ Os três primeiros versos da tradução de Schramm para esta estrofe ficou como:

A aurora rubrodátila assinalava
 que a viração galerna deveria
 persistir, de modo que só lhes restava (2016, p. 181).

⁴² Desnecessário repetir que B. continua seguindo bem de perto a descrição das várias cenas de naufrágio da obra de Dalyell e ainda outras obras que possuem famosas cenas de naufrágio (PC).

LXIV.

'T is very certain the desire of life
 Prolongs it: this is obvious to physicians,
 When patients, neither plagued with friends nor wife,
 Survive through very desperate conditions,
 Because they still can hope, nor shines the knife
 Nor shears of Atropos before their visions:
 Despair of all recovery spoils longevity,
 And makes men's misery of alarming brevity.

LXV.

'T is said that persons living on annuities
 Are longer lived than others,—God knows why,
 Unless to plague the grantors,—yet so true it is,
 That some, I really think, *do* never die:
 Of any creditors the worst a Jew it is,
 And *that's* their mode of furnishing supply:
 In my young days they lent me cash that way,
 Which I found very troublesome to pay.

LXVI.

'T is thus with people in an open boat,
 They live upon the love of Life, and bear
 More than can be believed, or even thought,
 And stand like rocks the tempest's wear and tear;
 And hardship still has been the sailor's lot,
 Since Noah's ark went cruising here and there;
 She had a curious crew as well as cargo,
 Like the first old Greek privateer, the Argo.

LXIV.

Bem certo é que querer a vida a aumenta;
 Pra um médico é das mais óbvias noções,
 Se, sem mulher ou amigo que o atormenta,
 Um doente sobrevive a cruéis condições,
 É que há esperança, e nem se lhe apresenta
 A tesoura de Átropos⁴³ em suas visões.
 Não vive muito quem não crê na cura,
 E a dura angústia do homem aí não dura.

LXV.

E que viver de renda, dizem, presta-
 -se a ser longo, pra que só Deus sabe,
 Senão pra atormentar a quem emprestam;
 E acho que os dias de alguns nunca se acabem
 Mesmo. O pior dos credores é o judeu, e esta
 É a espécie da usual usura que lhe cabe.
 Em meus jovens dias tive de emprestar dum
 Modo que pagar foi deveras árduo⁴⁴.

LXVI.

É assim com nauta em bote aberto; ali na
 Vida por amor a ela, e aguentar pra lá de
 O que se pode crer ou se imagina,
 Como rocha ao sabor da tempestade.
 Dificuldade é do marujo a sina,
 Desde a arca de Noé sair por aí. Ela de
 Curiosa carga e gente esteve a cargo,
 Igual o primeiro corsário da Hélade, o Argos^{45 46}.

⁴³ Uma das três Parcas, senhoras dos Fados. Átropos é a última, com uma tesoura à mão, que corta o fio da vida.

⁴⁴ Como parece ser previsível, Byron devia dinheiro para os judeus, dívidas adquiridas quando dos seus dias em Oxford, as quais lhe levaram alguns anos para que pudessem ser quitadas.

⁴⁵ Jasão, a bordo da “Argo”, liderou a longa viagem conhecida como *Argonáuticas*.

⁴⁶ Procedimento deveras curioso o de Byron, de comparar a mitologia cristã com a mitologia grega a respeito de uma imagem próxima entre ambas.

LXVII.

But man is a carnivorous production,
 And must have meals, at least one meal a day;
 He cannot live, like woodcocks, upon suction,
 But, like the shark and tiger, must have prey;
 Although his anatomical construction
 Bears vegetables, in a grumbling way,
 Your labouring people think, beyond all question,
 Beef, veal, and mutton, better for digestion.

LXVIII.

And thus it was with this our hapless crew;
 For on the third day there came on a calm,
 And though at first their strength it might renew,
 And lying on their weariness like balm,
 Lulled them like turtles sleeping on the blue
 Of Ocean, when they woke they felt a qualm,
 And fell all ravenously on their provision,
 Instead of hoarding it with due precision.

LXIX.

The consequence was easily foreseen—
 They ate up all they had, and drank their wine,
 In spite of all remonstrances, and then
 On what, in fact, next day were they to dine?
 They hoped the wind would rise, these foolish men!
 And carry them to shore; these hopes were fine,
 But as they had but one oar, and that brittle,
 It would have been more wise to save their victual.

LXVII.

Mas é o homem ser carnívoro, e no mais
 Sem uma refeição por dia não passa.
 Nem vive de sucção igual frango, mas,
 Qual tigre ou tubarão, tem de haver caça.
 Se a sua anatomia vegetais
 Suporta, ainda os taxando de sem graça⁴⁷,
 Quem trabalha acha melhor, não há erro,
 Pra sua digestão, boi, porco e bezerro.⁴⁸

LXVIII.

Deste modo ia nosso azarado povo;
 Mais três dias e uma calmaria tomou-o,
 Que de início lhe deu ânimo novo,
 Um bálsamo ao cansaço, e embalou-o
 Igual tartaruga a dormir no covo
 Oceano azul, e acordam com enjoo,
 E avançam ávidos sobre a provisão,
 Ao invés de a conservar com precaução.

LXIX.

Bem simples consequência se prevê:
 Comeram tudo, e o vinho ainda, apesar
 Dos protestos, e então, de fato, o que
 Haveria no dia seguinte pra jantar?
 Tolo homem! Criam que o vento ia levar, e.
 Teriam praia. Esperanças tão sem par,
 Mas num remo só, e entretanto frágil,
 Salvar o mantimento era o mais ágil.

⁴⁷ Reitera-se que B. foi vegetariano a maior parte de sua vida, embora não por humanitarismo, mas pra manter o peso.

⁴⁸ Décio Pignatari traduziu apenas os últimos quatro versos, formando uma quadra e desfazendo o dístico final, que rima; traduziu por:

Pela anatômica constituição,
 Suporta vegetais sem muito agrado,
 O homem, que só pensa em digestão
 De carne... de carneiro, porco ou gado. (2007, p. 197).

LXX.

The fourth day came, but not a breath of air,
 And Ocean slumbered like an unweaned child:
 The fifth day, and their boat lay floating there,
 The sea and sky were blue, and clear, and mild—
 With their one oar (I wish they had had a pair)
 What could they do? and Hunger's rage grew wild:
 So Juan's spaniel, spite of his entreating,
 Was killed, and portioned out for present eating.

LXXI.

On the sixth day they fed upon his hide,
 And Juan, who had still refused, because
 The creature was his father's dog that died,
 Now feeling all the vulture in his jaws,
 With some remorse received (though first denied)
 As a great favour one of the fore-paws,
 Which he divided with Pedrillo, who
 Devoured it, longing for the other too.

LXXII.

The seventh day, and no wind—the burning sun
 Blistered and scorched, and, stagnant on the sea,
 They lay like carcasses; and hope was none,
 Save in the breeze that came not: savagely
 They glared upon each other—all was done,
 Water, and wine, and food,—and you might see
 The longings of the cannibal arise
 (Although they spoke not) in their wolfish eyes.

LXX.

Veio o quarto dia, e nenhum sopro de ar,
 Bebê mamado é oceano dormitando.
 O quinto dia, e o bote lá a boiar,
 O mar e o céu azul, e limpo, e brando.
 Com um só remo (eu quis que houvesse um par)
 Que fazer? E a ira louca vai ficando
 De fome; o spaniel de Juan, debalde o rogo,
 Foi morto e partido ao apetite logo.

LXXI.

No sexto dia comiam até a pele,
 E Juan, que a recusou, já que a criatura
 era o cachorro morto do pai dele,
 Vendo em suas presas tudo que é urubu,
 Com remorse aceita (de início a repele)
 Como grã prenda a pata da frente, cu-⁴⁹
 já compartilhou com Pedrillo, quem
 Devorou-a, na ânsia da outra parte também.

LXXII.

Dia sete, sem vento. Arde o sol, que empelota
 E torra, e jazem na estagnada aragem
 Qual carcaça; esperança não se nota,
 Salvo à brisa que não vem. Com selvagem
 Ar miram-se uns aos outros. Tudo esgota-
 do, água e vinho e comida, e vê-se a imagem
 Do anseio canibal que ali se erguera
 (Mas ninguém fala) em seus olhos de fera.⁵⁰

⁴⁹ Este acontecimento foi retirado da *The Narrative of the Honourable John Byron*, avô do poeta, como se verá na *stanza* CXXXVII deste Canto.

⁵⁰ O dístico final desta estrofe para Schramm ficou como:
 O vinho foi-se, os víveres não prestam, e
 tendências antropofágicas manifestam-se. (2016, p. 184).

LXXIII.

At length one whispered his companion, who
 Whispered another, and thus it went round,
 And then into a hoarser murmur grew,
 An ominous, and wild, and desperate sound;
 And when his comrade's thought each sufferer knew,
 'T was but his own, suppressed till now, he found:
 And out they spoke of lots for flesh and blood,
 And who should die to be his fellow's food.

LXXIV.

But ere they came to this, they that day shared
 Some leathern caps, and what remained of shoes;
 And then they looked around them, and despaired,
 And none to be the sacrifice would choose;
 At length the lots were torn up, and prepared,
 But of materials that must shock the Muse—
 Having no paper, for the want of better,
 They took by force from Juan Julia's letter.

LXXV.

The lots were made, and marked, and mixed, and handed,
 In silent horror, and their distribution
 Lulled even the savage hunger which demanded,
 Like the Promethean vulture, this pollution;
 None in particular had sought or planned it,
 'T was Nature gnawed them to this resolution,
 By which none were permitted to be neuter—
 And the lot fell on Juan's luckless tutor.

LXXIII.

Daí eis que se murmura ao outro, que se
 Murmura a um, e assim, rodando, surge
 Burburinho mais ríspido que cresce
 Num ruído atroz que em desespero ruge;
 E quando ao vir-se a ideia alheia vê-se
 A sua própria abafada, aí ela vem à luz. E
 Então falam de porções de carne e sangue e o
 Camarada que iria morrer pro rango.

LXXIV.

Mas antes, neste dia compartilharam
 Coifas de couro, e o que das botas fica;
 Olhando em volta, se desesperaram,
 Ninguém ao sacrifício se auto indica.
 Irão tirar na sorte, e preparam-
 -na de algo que em chocar a Musa implica.
 Sem papel, ou algo melhor, na bulha
 E à força, usam a carta pra Juan de Júlia.

LXXV.

Fez-se e marcou-se o jogo, e se entregou
 Em tácito horror, sua distribuição
 Amansou até a cruel fome que obrigou,
 Urubu de Prometeu⁵¹, a essa podridão.
 Ninguém particular que a planejou;
 E a natura os roeu a esta situação,
 Daí que ser neutro não se permitiu,
 E o azar no tutor sem sorte de Juan caiu.

⁵¹ Para punir o gigante Prometeu, por ter roubado e dado o fogo à raça humana, Zeus prendeu-lhe no Monte Cáucaso, onde durante o dia uma águia come-lhe o fígado, que torna a crescer durante a noite. O fígado, antigamente, ademais, era visto como o coração hoje em dia, a morada dos sentimentos.

LXXVI.

He but requested to be bled to death:

The surgeon had his instruments, and bled
Pedrillo, and so gently ebbd his breath,

You hardly could perceive when he was dead.
He died as born, a Catholic in faith,
Like most in the belief in which they're bred,
And first a little crucifix he kissed,
And then held out his jugular and wrist.

LXXVII.

The surgeon, as there was no other fee,

Had his first choice of morsels for his pains;
But being thirstiest at the moment, he
Preferred a draught from the fast-flowing veins:
Part was divided, part thrown in the sea,
And such things as the entrails and the brains
Regaled two sharks, who followed o'er the billow—
The sailors ate the rest of poor Pedrillo.

LXXVIII.

The sailors ate him, all save three or four,

Who were not quite so fond of animal food;
To these was added Juan, who, before
Refusing his own spaniel, hardly could
Feel now his appetite increased much more;
'T was not to be expected that he should,
Even in extremity of their disaster,
Dine with them on his pastor and his master.

LXXVI.

Só desejou sangrar até a morte.

Tinha instrumento o médico, e em conforto
Baixou a veia de Pedrillo, de sorte

Que não se viu quando ele esteve morto.
Morreu igual nasceu, na fé cristã forte,
Como muitos na crença nata absorto,
E primeiro beija a cruz, e num impulso
Então estende a jugular e o pulso.

LXXVII.

O cirurgião, sem outro pagamento,

Que iria escolher primeiro assim dispôs;
Mas estando sedento no momento,
Preferiu mais é gole da veia, pois⁵².
Repartiu-se algo, e algo foi mar adentro,
Cérebro e entranha deram festa a dois
Tubarões, que iam da esteira da onda ao trilho.
E a galera jantou o pobre Pedrillo.

LXXVIII.

Os marujos comeram-no, afora

Três ou quatro, não fã de comida animal.⁵³
Junto a estes, Juan, que, recusando outrora
O spaniel que seu fora, também mal
Aumentara o apetite seu agora.
Nem seria mesmo esperado afinal,
Que ainda na extremidade do horror,
Fizesse pasto do mestre e pastor.

⁵² Reitera-se que tudo isto foi narrado como realmente aconteceu no livro *Shipwrecks and Disasters at Sea*, de 1812.

⁵³ A tradução de Schramm para estes dois primeiros versos é notável:

Todos comeram, exceto uns dois ou três
que eram ovo-lácto-veganos!! (2016, p. 185).

LXXIX.

'T was better that he did not; for, in fact,
 The consequence was awful in the extreme;
 For they, who were most ravenous in the act,
 Went raging mad—Lord! how they did blaspheme!
 And foam, and roll, with strange convulsions racked,
 Drinking salt-water like a mountain-stream,
 Tearing, and grinning, howling, screeching, swearing,
 And, with hyæna-laughter, died despairing.

LXXX.

Their numbers were much thinned by this infliction,
 And all the rest were thin enough, Heaven knows;
 And some of them had lost their recollection,
 Happier than they who still perceived their woes;
 But others pondered on a new dissection,
 As if not warned sufficiently by those
 Who had already perished, suffering madly,
 For having used their appetites so sadly.

LXXXI.

And next they thought upon the master's mate,
 As fattest; but he saved himself, because,
 Besides being much averse from such a fate,
 There were some other reasons: the first was,
 He had been rather indisposed of late;
 And—that which chiefly proved his saving clause—
 Was a small present made to him at Cadiz,
 By general subscription of the ladies.

LXXIX.

Foi melhor não ter feito; pois, de fato,
 A consequência foi horrída ao extremo;
 Já que os que foram mais ávidos no ato,
 Caem em doido furor – Deus! quão blasfemos,
 Rolando em convulsões de estranho trato,
 Bebendo água do mar como fonte, e mor-⁵⁴
 dendo, irando-se, urrando, maldizendo e,
 Aos risos de hiena, morrendo em frenesi.

LXXX.

Seu número baixou com esta pena,
 E há uns magros de dar pena, pelos céus;
 Uns perdem a memória, e são até, na
 Real, mais felizes que o que os males vê; e os
 Outros pensam em mais dissecação apenas,
 Não ouvindo o aviso dado pelos seus
 Que morreram, na insana aflicção vista,
 Com o apetite à usança tão sinistra.

LXXXI.

E olham o contramestre, que é o mais gordo;
 Porém dessa se safa, porque, além
 De não estar a um fado assim de acordo,
 Há outras razões: primeiro, esteve bem
 Indisposto antes de subir a bordo;
 E – algo o qual não se salvaria sem –
 Foi a lembrancinha⁵⁵ ofertada a ele em Cádiz,
 Por uma subscrição geral das ladies.⁵⁶

⁵⁴ Na tradução, o aspecto da sonoridade das rimas em relação ao original foi trabalhado nestes versos.

⁵⁵ Uma infecção.

⁵⁶ A tradução de Schramm para parte desta estrofe ficou:
 e por causa de uma praga que ele trouxe,
 do porto, e que lhe deram de presente,
 As damas de Cadiz -- Fôsse o que fosse!
 somou-se a essa estranha infecção

LXXXII.

Of poor Pedrillo something still remained,
 But was used sparingly,—some were afraid,
 And others still their appetites constrained,
 Or but at times a little supper made;
 All except Juan, who throughout abstained,
 Chewing a piece of bamboo, and some lead:
 At length they caught two Boobies, and a Noddy,
 And then they left off eating the dead body.

LXXXIII.

And if Pedrillo's fate should shocking be,
 Remember Ugolino condescends
 To eat the head of his arch-enemy
 The moment after he politely ends
 His tale: if foes be food in Hell, at sea
 'T is surely fair to dine upon our friends,
 When Shipwreck's short allowance grows too scanty,
 Without being much more horrible than Dante.

LXXXIV.

And the same night there fell a shower of rain,
 For which their mouths gaped, like the cracks of earth
 When dried to summer dust; till taught by pain,
 Men really know not what good water's worth;
 If you had been in Turkey or in Spain,
 Or with a famished boat's-crew had your berth,
 Or in the desert heard the camel's bell,
 You'd wish yourself where Truth is—in a well.

LXXXII.

De Pedrillo qualquer coisa restou,
 Usada aos poucos. Há nalguns medo, um
 Ou outro seu apetite moderou,
 Mas às vezes fazia um lanchinho, o ú-
 nico que não, foi Juan, que a tudo privou-
 -se, a chupar chumbo, quando não bambu.
 Daí pegam dois petréis, e um mergulhão,
 E não mais comem corpo morto não.

LXXXIII.

E se o destino de Pedrillo assusta,
 Vale lembrar o que coube a Ugolino⁵⁷,
 Que o crânio do arch-inimigo degusta
 Quando em polidez sua história termina. O
 Inimigo é comida no inferno, justa
 Janta são amigos no mar, assim, no
 Naufrágio em que a escassez fica bastante,
 Sem ser muito mais horrído que Dante.⁵⁸

LXXXIV.

De noite leve chuva cairia:
 Há abertas bocas, rachas que o chão teve
 Se o verão tostou-o. À dor mostrar cabia
 Aos homens o valor que à água se deve.
 Se se passa Espanha ou Turquia,
 Se entre tripulação faminta esteve-
 -se, ou deserto onde sino de camelo ouço,
 Está a verdade – no fundo de um poço⁵⁹.

uma pouco apetitosa indisposição. (sic) (2016, p. 186).

⁵⁷ Referência ao caso do conde Ugolino, que foi preso com filhos e netos, e, conforme iam morrendo, iam oferecendo seu corpo para o pai e avô comer. Dante encontra com Ugolino no “Inferno”, quem lhe conta a história e, terminada esta, volta a comer o crânio daquele que lhe havia prendido. Isto se dá no Canto XXXIII do “Inferno” de *A Divina Comédia*.

⁵⁸ A tradução de Schramm para este dístico final ficou como segue:

No inferno a gente come o que não gosta.

Num naufrágio? A gente come qualquer bosta! (2016, p. 187).

LXXXV.

It poured down torrents, but they were no richer
 Until they found a ragged piece of sheet,
 Which served them as a sort of spongy pitcher,
 And when they deemed its moisture was complete,
 They wrung it out, and though a thirsty ditcher
 Might not have thought the scanty draught so sweet
 As a full pot of porter, to their thinking
 They ne'er till now had known the joys of drinking.

LXXXVI.

And their baked lips, with many a bloody crack,
 Sucked in the moisture, which like nectar streamed;
 Their throats were ovens, their swoln tongues were black,
 As the rich man's in Hell, who vainly screamed
 To beg the beggar, who could not rain back
 A drop of dew, when every drop had seemed
 To taste of Heaven—If this be true, indeed,
 Some Christians have a comfortable creed.

LXXXVII.

There were two fathers in this ghastly crew,
 And with them their two sons, of whom the one
 Was more robust and hardy to the view,
 But he died early; and when he was gone,
 His nearest messmate told his sire, who threw
 One glance at him, and said, "Heaven's will be done!
 I can do nothing," and he saw him thrown
 Into the deep without a tear or groan.

LXXXV.

Choveu mais, mas nenhuma maravilha
 Até que um trapo de pano velho achou-se,
 Que lhes serviu bem de esponjosa bilha,
 E assim quando embebida inteira fosse,
 Torcê-la-iam, e um poceiro não partilha
 A ideia desse escasso gole ser mais doce
 Que uma pinta de porter⁶⁰, mas a seu ver
 Só agora sabiam o prazer que há em beber.

LXXXVI.

E a boca assada, com sangrenta greta,⁶¹
 Sugou o licor, que igual néctar fluíu.
 Gargantas-fornos, língua inchada preta,
 Como o rico no inferno que pediu
 Ao lazarento, em vão, porque lhe veta,
 Gota de orvalho, gota onde sentiu-
 -se o gosto do Paraíso. Se isto é
 Real, pra uns cristãos há conforto em sua fé⁶².

LXXXVII.

E dois filhos com dois pais na sinistra
 Tripulação havia, dos quais um é o
 Mais robusto e mais resistente à vista,
 Mas morreu antes; e um colega seu
 Contou ao pai, que num relance o avista,
 E retorque, “é feita a vontade dos Céus!
 Nada há a fazer,” e vê o corpo que cai
 Na profunda, sem choro, vela ou ai.

⁵⁹ *Truth is in a well*, complexo trocadilho, no qual, em inglês, *well* serve tanto para “poço” quanto para “bem”. Nenhuma obra consultada explica detalhes acerca deste provérbio. Diógenes Laércio (IX, 72) atribui a Demócrito a expressão: *Veritas est in puteo*, em que *puteo* significa tanto “poço” como “pensamento”. Somente (PC) encontra ainda alusão ao livro IV de *Tristram Shandy*.

⁶⁰ Cerveja escura, muito amarga e forte.

⁶¹ Há referência ao verso de *Ancient Mariner*, III, IV, de Coleridge.

⁶² Alusão ao caso de Lázaro, do Livro de Lucas, capítulo XVI.

LXXXVIII.

The other father had a weaklier child,
 Of a soft cheek, and aspect delicate;
 But the boy bore up long, and with a mild
 And patient spirit held aloof his fate;
 Little he said, and now and then he smiled,
 As if to win a part from off the weight
 He saw increasing on his father's heart,
 With the deep deadly thought, that they must part.

LXXXIX.

And o'er him bent his sire, and never raised
 His eyes from off his face, but wiped the foam
 From his pale lips, and ever on him gazed,
 And when the wished-for shower at length was come,
 And the boy's eyes, which the dull film half glazed,
 Brightened, and for a moment seemed to roam,
 He squeezed from out a rag some drops of rain
 Into his dying child's mouth—but in vain.

XC.

The boy expired—the father held the clay,
 And looked upon it long, and when at last
 Death left no doubt, and the dead burthen lay
 Stiff on his heart, and pulse and hope were past,
 He watched it wistfully, until away
 'T was borne by the rude wave wherein't was cast;
 Then he himself sunk down all dumb and shivering,
 And gave no sign of life, save his limbs quivering.

LXXXVIII.

O outro filho era de mais fraco porte,
 De brando rosto, e aspeito delicado;
 Mas o rapaz durou mais, e seu forte,
 E calmo, e meigo ânimo afastou seu fado.
 Bem pouco disse, e até sorriu, de sorte
 A abafar em parte o peso levantado
 No peito absorto de seu pai, a par da
 Crua ideia fatal que o adeus não tarda.⁶³

LXXXIX.

Sobre ele pendia o pai, que não tirava
 O olho da sua face, ao lábio langue asseio
 Dava, tirando a espuma, sempre o olhava,
 E quando a chuva desejada veio,
 E o olho do boy, que vaga névoa embaciava,
 Brilhou, mostrando quase que ele vê, o
 Pai torceu o trapo e uma gota levou à
 Boca do filho morituro – à toa.

XC.

O moço expirou. O pai segura o lodo,
 E olha-o longa hora, e quando a morte, em suma,
 É clara, e o peso morto jaz num modo
 Rijo, e pulso e esperança há mais nenhuma,
 Fita-o calado, até tolher-lhe todo
 Lá onde foi lançado à rude escuma.
 Daí tomba o próprio pai tremendo, e vemo-lo
 Sem mostrar vida, salvo uns membros trêmulos.

⁶³ A tradução de Schramm para os cinco primeiros versos desta estrofe ficou como segue:

O filho do outro pai era um fracote
 mirrado, delicado e bochechudo,
 pois esse se aguentou no holofote
 sobrevivendo caras mais parrudos,
 calado, era mais fraco e era mais forte, (2016, p. 188).

XCI.

Now overhead a rainbow, bursting through
 The scattering clouds, shone, spanning the dark sea,
 Resting its bright base on the quivering blue;
 And all within its arch appeared to be
 Clearer than that without, and its wide hue
 Waxed broad and waving, like a banner free,
 Then changed like to a bow that's bent, and then
 Forsook the dim eyes of these shipwrecked men.

XCII.

It changed, of course; a heavenly Chameleon,
 The airy child of vapour and the sun,
 Brought forth in purple, cradled in vermilion,
 Baptized in molten gold, and swathed in dun,
 Glittering like crescents o'er a Turk's pavilion,
 And blending every colour into one,
 Just like a black eye in a recent scuffle
 (For sometimes we must box without the muffle).

XCIII.

Our shipwrecked seamen thought it a good omen—
 It is as well to think so, now and then;
 'T was an old custom of the Greek and Roman,
 And may become of great advantage when
 Folks are discouraged; and most surely no men
 Had greater need to nerve themselves again
 Than these, and so this rainbow looked like Hope—
 Quite a celestial Kaleidoscope.

XCI.

Um arco-íris⁶⁴, enfim, rompe, reluz,
 Nuvens que esvaecem sobre o mar amaro,
 Pondo sua base em trêmulos azuis;
 Tudo sob seu arco pareceu mais claro
 Que antes dele, e seu vasto matiz luz
 Claro e ondulante, igual livre lábaro,
 Daí vira arco dobrado, e daí some
 Dos olhos baços desses náufrago-homens.⁶⁵

XCII.

Isto é, mudou – celeste camaleão,
 Criança aérea de sol e de vapor,
 Da púrpura oriunda, enleada em vermelhão,
 Batizada a ouro, e castanho ao redor,
 Brilha igual lua crescente em pavilhão
 Turco, unindo tudo numa só cor,
 Como em briga recente um olho roxo e
 (Saímos às vezes sem luva⁶⁶ no boxe).

XCIII.

Por bom presságio o naufrágio o ia tomando;
 É o normal, a propósito. E não novo
 Costume entre um grego ou um romano,
 E bem útil pode ser se está o povo
 Desencorajado; e nenhum humano
 Precisou motivar-se mais de novo
 Que estes, aí, o arco-íris esperança era –
 Caleidoscópio⁶⁷ celestial deveras.

⁶⁴ Cochran nota, em resumo, como essa seria uma representação da divindade irônica nessa sátira épica.

⁶⁵ João Vieira voltou à tradução a partir desta oitava. Roberto Schramm, por sua vez, que vinha traduzindo todas as estrofes desde o início, parou de traduzir nesta estrofe. Espera-se que prossiga em sua empreitada, para que a língua portuguesa possa contar com duas traduções integrais desta obra-prima. E que venham outras.

⁶⁶ *Muffle*, que os dois franceses traduziram por *masque*, na edição *Penguin* aparece em nota como *glove*, isto é, “luva”, daí esta opção pela tradução. Cochran lembra que em Newstead Abbey encontra-se um par das que B. usara.

XCIV.

About this time a beautiful white bird,
 Webfooted, not unlike a dove in size
 And plumage (probably it might have erred
 Upon its course), passed oft before their eyes,
 And tried to perch, although it saw and heard
 The men within the boat, and in this guise
 It came and went, and fluttered round them till
 Night fell:—this seemed a better omen still.

XCV.

But in this case I also must remark,
 'T was well this bird of promise did not perch,
 Because the tackle of our shattered bark
 Was not so safe for roosting as a church;
 And had it been the dove from Noah's ark,
 Returning there from her successful search,
 Which in their way that moment chanced to fall,
 They would have eat her, olive-branch and all.

XCVI.

With twilight it again came on to blow,
 But not with violence; the stars shone out,
 The boat made way; yet now they were so low,
 They knew not where nor what they were about;
 Some fancied they saw land, and some said "No!"
 The frequent fog-banks gave them cause to doubt—
 Some swore that they heard breakers, others guns,
 And all mistook about the latter once.

XCIV.

Neste íterim uma ave branca linda,
 Palmípede, igual pomba na plumagem
 E tamanho (talvez distante, enfim, da
 Sua rota), passeou ante eles sua imagem,
 E tentou pouso, embora os do bote inda
 Visse e ouvisse, e veio e voou desta paragem,
 E rodeou-os esvoaçante até que a noi-
 te desceu. E este um melhor presságio foi.

XCV.

Aí, nisso, de menção também digno é,
 Bom que a ave da promessa não pousasse,
 Porque em barca quebrada, poleiro, né,
 Seguro igual de igreja não há; se
 Fosse esta pomba a da arca de Noé,
 Que da busca ditosa regressasse,
 E por acaso descesse ali, contudo,
 Comê-la-iam⁶⁸, ramo de oliveira e tudo.

XCVI.

E novamente venta no arrebol,
 Mas sem violência. Estrela ofusca, e o bote
 Segue curso; estão tão sem forças que, ou
 Não sabem onde estão, ou qual sua sorte.
 Juram ver solo, "Não!" outro falou,
 Embora a névoa em dúvida lhes bote.⁶⁹
 Diz-se ouvir tiro, onda que quebra em terra,
 E logo toda a gente em mais um erro erra.

⁶⁷ *Καλον ειδεος σκοπη*, o caleidoscópio havia sido inventado há apenas um ano, por Sir David Brewster, quando Byron começou a escrever este Canto.

⁶⁸ Byron usa *eat*, devendo ter usado *ate* ou *eaten*; este seu uso, como a nota da edição *Penguin* aponta, pode ser considerado um coloquialismo; portanto, pode-se deixar citado aqui novamente que a escolha vocabular do original passa frequentemente do mais erudito, poético, por vezes mesmo arcaico, chegando ao mais mezinho, ao dúbio, até mesmo ao coloquialismo explícito – efeito ao qual, por diversas vezes, a tradução busca se aproximar.

⁶⁹ Note-se a desenvoltura no aspecto rímico desta estrofe buscando assemelhar-se ao original.

XCVII.

As morning broke, the light wind died away,
 When he who had the watch sung out and swore,
 If 't was not land that rose with the Sun's ray,
 He wished that land he never might see more;
 And the rest rubbed their eyes and saw a bay,
 Or thought they saw, and shaped their course for shore;
 For shore it was, and gradually grew
 Distinct, and high, and palpable to view.

XCVIII.

And then of these some part burst into tears,
 And others, looking with a stupid stare,
 Could not yet separate their hopes from fears,
 And seemed as if they had no further care;
 While a few prayed—(the first time for some years)—
 And at the bottom of the boat three were
 Asleep: they shook them by the hand and head,
 And tried to awaken them, but found them dead.

XCIX.

The day before, fast sleeping on the water,
 They found a turtle of the hawk's-bill kind,
 And by good fortune, gliding softly, caught her,
 Which yielded a day's life, and to their mind
 Proved even still a more nutritious matter,
 Because it left encouragement behind:
 They thought that in such perils, more than chance
 Had sent them this for their deliverance.

XCVII.

A luz esvaece o vento, vindo o dia,
 Quando o vigia jura e vocifera,
 Que se não é terra o que com o sol surgia,
 Nunca mais ver terra na vida espera.
 E o resto esfrega o olho e vê uma baía,
 Ou achou que via, e à costa o rumo altera;
 Pois costa era e, conforme menos dista,
 Cresce distinta e palpável à vista.

XCVIII.

E assim alguns ficam em pranto quedos,
 Noutros olhar de estúpido é o que vês,
 Sem esperanças distinguir dos medos,
 Como nada a importar-lhes desta vez;
 Poucos oram (depois de anos sem). E do
 Fundo do bote há repousando uns três;
 Sacodem-lhes câs, mãos, membros absortos,
 Tentam lhes acordar, mas já estão mortos.

XCIX.

Um dia antes, dormindo na água à deriva,
 Lá ia uma tartaruga-de-pente,
 Suavemente e, por sorte, a pegam viva,
 Que lhes rende um dia a mais, e pra sua mente⁷⁰
 Proveu uma coisa bem mais nutritiva,
 Que é uma coragem que lhes põe em frente.
 Viam que em perigo tal, mais que fortuito,
 Deu-se isto de sua salvação no intuito.

⁷⁰ São poucas as vezes em que se pode usar dez termos num decassílabo português.

C.

The land appeared a high and rocky coast,
 And higher grew the mountains as they drew,
 Set by a current, toward it: they were lost
 In various conjectures, for none knew
 To what part of the earth they had been tost,
 So changeable had been the winds that blew;
 Some thought it was Mount Ætna, some the highlands
 Of Candia, Cyprus, Rhodes, or other islands.

CI.

Meantime the current, with a rising gale,
 Still set them onwards to the welcome shore,
 Like Charon's bark of spectres, dull and pale:
 Their living freight was now reduced to four,
 And three dead, whom their strength could not avail
 To heave into the deep with those before,
 Though the two sharks still followed them, and dashed
 The spray into their faces as they splashed.

CII.

Famine—despair—cold—thirst and heat, had done
 Their work on them by turns, and thinned them to
 Such things a mother had not known her son
 Amidst the skeletons of that gaunt crew;
 By night chilled, by day scorched, thus one by one
 They perished, until withered to these few
 But chiefly by a species of self-slaughter,
 In washing down Pedrillo with salt water.

C.

A terra era uma costa alta e rochosa,
 Com montanhas que crescem (se inferiu),
 E um rio por entre elas. Em várias cousas
 Pensaram, mas nenhum só descobriu
 Em que parte do globo o bote pousa,
 Tão inconstante vento os impeliu.
 Pensam no Monte Ætna, noutras ilhas, pode
 Ser os montes de Creta, Chipre, Rodas.

CI.

Neste ínterim, vem um vento e lhes vale, do
 Nada, e os põe da bem-vinda costa adiante,
 É a barca de Caronte⁷¹, há espectros pálidos.
 Carga viva de quatro tripulantes
 (Com mais três mortos) que de tão inválidos
 Falharam lançar ao mar como os de antes,
 Mais dois tubarões, que à sua frente fixa
 Borrifa espirro d'água quando esguicha.

CII.

Fome – cólera – sede – calor – frio,
 Agiu-lhes sobre, em turnos, fez-lhes tais
 Coisas que a mãe não conheceria o “fio”⁷²
 Aí, entre esqueletos de uns magros mortais.
 Na noite, frio, de dia ardor, e a fio,
 Matou um a um, até só isto restar, mas
 Foi autoassassínio o fato principal,
 Por se engolir Pedrillo n'água de sal.

⁷¹ Caronte é o barqueiro que faz a travessia das almas para o Hades, pelo Estige, na mitologia grega.

⁷² Cochran aponta para um clichê romântico, recorrente em outras obras de B., como *The Siege of Corinth*. Ademais, reitera-se, essa parte da narrativa foi inspirada também no relato do Almirante Byron, avô do poeta.

CIII.

As they drew nigh the land, which now was seen
 Unequal in its aspect here and there,
 They felt the freshness of its growing green,
 That waved in forest-tops, and smoothed the air,
 And fell upon their glazed eyes like a screen
 From glistening waves, and skies so hot and bare—
 Lovely seemed any object that should sweep
 Away the vast—salt—dread—eternal Deep.

CIV.

The shore looked wild, without a trace of man,
 And girt by formidable waves; but they
 Were mad for land, and thus their course they ran,
 Though right ahead the roaring breakers lay:
 A reef between them also now began
 To show its boiling surf and bounding spray,
 But finding no place for their landing better,
 They ran the boat for shore,—and overset her.

CV.

But in his native stream, the Guadalquivir,
 Juan to lave his youthful limbs was wont;
 And having learnt to swim in that sweet river,
 Had often turned the art to some account:
 A better swimmer you could scarce see ever,
 He could, perhaps, have passed the Hellespont,
 As once (a feat on which ourselves we prided)
 Leander, Mr. Ekenhead, and I did.

CIII.

Já mais próximo a terra, aí se vê de
 Aspecto irregular este lugar,
 E o frescor sentem do crescente verde,
 Que ondeava as copas, e alisava o ar,
 Tela que caiu pra não mais só se ver de
 Tudo onda luzidia, e céu nu a queimar.
 Qualquer coisa amariam, não tendo apego
 Ao salgado, horrível, infinito Pego.

CIV.

Viu-se erma a costa, sem sinal de alguém,
 Cercada de ondas bravas; mas tão loucos
 Iam por terra, que foram mais além,
 Conquanto à frente o mar quebrasse rouco.
 Entre eles um recife agora veem
 Na mais revolta espuma e spray, tampouco
 Lugar pra se chegar ao chão se vira,
 Correm pra praia, – e o barquinho vira.

CV.

Em seu Guadalquivir Juan foi habituado
 A banhar seus membros jovens sempre prontos;
 E nesse doce rio aprendeu nado,
 Levava mesmo essa arte a um bom ponto.
 Nadador melhor raro tem-se achado,
 Talvez cruzasse até o Helesponto,
 Como uma vez (e orgulho disto temos)
 Leandro, Ms. Ekenhead, e eu fizemos⁷³.

⁷³ Byron inclusive fez um poema acerca deste feito, “Written after swimming from Sesto to Abydos”, que foi traduzido para o português por Péricles Eugênio da Silva Ramos. Maiores detalhes podem ser encontrados no capítulo 2 desta tese. Leandro era um pastor de Afrodite que fazia a travessia sempre para visitá-la, até que se afogou um dia.

CVI.

So here, though faint, emaciated, and stark,
 He buoyed his boyish limbs, and strove to ply
 With the quick wave, and gain, ere it was dark,
 The beach which lay before him, high and dry:
 The greatest danger here was from a shark,
 That carried off his neighbour by the thigh;
 As for the other two, they could not swim,
 So nobody arrived on shore but him.

CVII.

Nor yet had he arrived but for the oar,
 Which, providentially for him, was washed
 Just as his feeble arms could strike no more,
 And the hard wave o'erwhelmed him as 't was dashed
 Within his grasp; he clung to it, and sore
 The waters beat while he thereto was lashed;
 At last, with swimming, wading, scrambling, he
 Rolled on the beach, half-senseless, from the sea:

CVIII.

There, breathless, with his digging nails he clung
 Fast to the sand, lest the returning wave,
 From whose reluctant roar his life he wrung,
 Should suck him back to her insatiate grave:
 And there he lay, full length, where he was flung,
 Before the entrance of a cliff-worn cave,
 With just enough of life to feel its pain,
 And deem that it was saved, perhaps, in vain.

CVI.

Daí, ainda enfraquecido, magro e duro,
 Forçou os membros joviais pra abrir caminho
 Numa onda ligeira e, antes do céu escuro,
 Ganhar o chão que aí está, alto e sequinho.
 Um dos tubarões foi o mais inseguro,
 Que apanhou pela coxa um seu vizinho.
 Não puderam nadar os outros dois,
 Ninguém, só ele, alcançou a costa, pois.

CVII.

Não a alcançaria sem o remo, que
 Foi providencialmente a ele arrastado,
 Quando o braço esgotado desiste, e
 A onda dura esmagava-o afogado,
 Veio ao seu alcance. Agarrou-o, doía o baque se
 A água o açoitava ali nele enroscado.
 Com nado e garra, enfim, e esforço infindo,
 Rola à praia, sem sentidos, do mar vindo.

CVIII.

Ali, arfante, agarrou-se cravando a unha
 Logo à areia, pra que o retorno da onda,
 Da qual se arrancou ao ruído que acabrunha,⁷⁴
 Não o puxe à tumba faminta que o ronda.
 E ali, imóvel, jazeu onde parou, punha-
 -se à entrada de uma cava gruta, com, da
 Sua vida, só o bastante pra que doa,
 A achar que se salvou, talvez, à toa.^{75 76}

⁷⁴ Ocorreu também neste verso a intenção de se traduzir a aliteração presente no original.

⁷⁵ João Vieira traduziu este trecho como segue:

Achando-se fora do alcance das ondas, enterrou profundamente as unhas na areia com medo de que o mar tenebroso, que o havia deixado escapar aos seus rigores, o fosse lá buscar para o seu insaciável túmulo. (1942, p. 329).

⁷⁶ Cochran relaciona essa salvação do naufrágio a um novo nascimento; e ouve ainda ecos de *Robinson Crusoe*, de Defoe, neste trecho.

CIX.

With slow and staggering effort he arose,
 But sunk again upon his bleeding knee
 And quivering hand; and then he looked for those
 Who long had been his mates upon the sea;
 But none of them appeared to share his woes,
 Save one, a corpse, from out the famished three,
 Who died two days before, and now had found
 An unknown barren beach for burial ground.

CX.

And as he gazed, his dizzy brain spun fast,
 And down he sunk; and as he sunk, the sand
 Swam round and round, and all his senses passed:
 He fell upon his side, and his stretched hand
 Drooped dripping on the oar (their jury-mast),
 And, like a withered lily, on the land
 His slender frame and pallid aspect lay,
 As fair a thing as e'er was formed of clay.

CXI.

How long in his damp trance young Juan lay
 He knew not, for the earth was gone for him,
 And Time had nothing more of night nor day
 For his congealing blood, and senses dim;
 And how this heavy faintness passed away
 He knew not, till each painful pulse and limb,
 And tingling vein, seemed throbbing back to life,
 For Death, though vanquished, still retired with strife.

CIX.

Ergue-se em tÍbio esforço, lento e reles,
 Mas cai apoiado em seu joelho com sangue
 E em sua mão trêmula; aí ele fita aqueles
 Que tinham sobre o mar sido sua gangue;
 Pra chorar dor não avista nenhum deles,
 Salvo um, dos três famintos, corpo exangue
 Morto há dois dias, que agora encontra estéril⁷⁷
 E ignota plaga para cemitério.

CX.

Quando o olha, gira tonta sua cabeça, e a
 Queda vem; com a queda, a areia passa
 E roda e roda, e seus sentidos cessam.
 Cai de lado, esticando a mão que abraça,
 Úmida, o remo (o mastro de emergência),
 E igual a um lírio murcho, sua carcaça
 Com graça e pálida à costa esparrama, a
 Mais bela coisa já composta em lama.

CXI.

Quanto em úmido transe o Juan jaz,⁷⁸
 Não faz ideia, da terra não se lembra, o
 Tempo não tem dia ou noite e nada mais
 Ao seu sangue gelado e ao senso trêmulo.
 Quanto o duro desmaio dura, não faz
 Ideia, até que a dor no nervo e membro,
 E a veia a formigar, pulsante, à vida o volta,
 Pois Morte perdeu, mas vai com revolta.

⁷⁷ Em alguns casos, como este, é importantíssimo o esforço de tradução do *enjambement* como forma de se manter a fluência própria da narrativa original.

⁷⁸ Nova alusão a *Ancient Mariner*, V, XXIII, de Coleridge.

CXII.

His eyes he opened, shut, again unclosed,
 For all was doubt and dizziness; he thought
 He still was in the boat, and had but dozed,
 And felt again with his despair o'erwrought,
 And wished it Death in which he had reposed,
 And then once more his feelings back were brought,
 And slowly by his swimming eyes was seen
 A lovely female face of seventeen.

CXIII.

'T was bending close o'er his, and the small mouth
 Seemed almost prying into his for breath;
 And chafing him, the soft warm hand of youth
 Recalled his answering spirits back from Death:
 And, bathing his chill temples, tried to soothe
 Each pulse to animation, till beneath
 Its gentle touch and trembling care, a sigh
 To these kind efforts made a low reply.

CXIV.

Then was the cordial poured, and mantle flung
 Around his scarce-clad limbs; and the fair arm
 Raised higher the faint head which o'er it hung;
 And her transparent cheek, all pure and warm,
 Pillowed his death-like forehead; then she wrung
 His dewy curls, long drenched by every storm;
 And watched with eagerness each throb that drew
 A sigh from his heaved bosom—and hers, too.

CXII.

Abriu o olho, fechou, de novo o abriu,
 Porque era tudo dúvida e vertigem.
 Julgou-se estar no bote, e só dormira,
 De novo o desespero exausto o impinge,
 E a Morte onde há descanso preferira,
 E aí retorna o siso à sua origem,
 E os olhos marejados lentos veem
 Linda moça que dezessete anos tem.⁷⁹

CXIII.

Pendia sobre ele, e sua pequena boca
 A de Juan parecia perscrutar. Uma
 Terna mão morna friccionando-o o toca,
 Chamando de volta da morte sua alma,
 A têtora fria umedece, e aí sufoca
 Cada pulsação de ânimo, e até acalma
 Seu toque têtue e trêmulo; à cautela
 Tanta, um só arfar resposta é bem singela.⁸⁰

CXIV.

Aí lhe pinga um cordial, e a manta lança
 Em seus membros seminus; e ergue a cabeça
 Fraca no belo braço onde a descansa.
 E em sua alva cútis, quente e pura à beça,
 Põe a testa semimorta. E torce e trança
 Seus cachos, úmidos da chuva que não cessa;
 E com alívio vê cada esgar que arranca junto
 De um arfar a seu peito – e ao dela, em conjunto.

⁷⁹ João Vieira, que se atém apenas aos “amores”, neste trecho volta a traduzir um pouco de cada oitava, umas mais, outras menos.

⁸⁰ Veja-se o exemplo da verve “amorosa” de João Vieira:

Estava inclinada sobre ele, e com a sua pequenina boca aproximada à sua, como para interrogar seu hálito, e pouco a pouco, com o doce atrito de sua mão quente, a jovem chamava à vida seus dóceis espíritos. Ela banhava suas fontes geladas e procurava revocar o sangue de suas veias, quando Juan, correspondendo ao doce contacto e inquietos cuidados, agradeceu com um suspiro os generosos esforços da menina. (1942, p. 329).

CXV.

And lifting him with care into the cave,
 The gentle girl, and her attendant,—one
 Young, yet her elder, and of brow less grave,
 And more robust of figure,—then begun
 To kindle fire, and as the new flames gave
 Light to the rocks that roofed them, which the sun
 Had never seen, the maid, or whatsoe'er
 She was, appeared distinct, and tall, and fair.

CXVI.

Her brow was overhung with coins of gold,
 That sparkled o'er the auburn of her hair—
 Her clustering hair, whose longer locks were rolled
 In braids behind; and though her stature were
 Even of the highest for a female mould,
 They nearly reached her heel; and in her air
 There was a something which bespoke command,
 As one who was a Lady in the land.

CXV.

Dentro da gruta, com cuidado, insere-o
 A amável moça, e ajuda-a a outra – mais
 Velha, mas nova, e aspecto menos sério,
 De silhueta robusta – daí se faz
 Fogo, é, e quando a chama emana a luz, fere o
 Rochoso antro onde estão, que o sol jamais
 Olhara, e aí a donzela, ou o que quer que ela
 Seja, aparece nítida e alta e bela.⁸¹

CXVI.

Luziam adornos de dourado entalhe
 Sob seu cabelo castanho, a brilhar –
 Cacho cujo tufo em trança deita-lhe
 Pra trás; que quase encosta em – apesar
 Da alta estatura atípica de um talhe
 De mulher – seu calcanhar. E em seu ar
 Havia alguma coisa que comanda,
 Como uma dama que na terra manda.⁸²

⁸¹ O tradutor do francês (Pichot) ousou uns exageros em sua tradução. Fez a “silhueta robusta”, *more robust of figure*, virasse *moins délicat*. Do mesmo modo, “alta e bela”, *tall and fair* no original, viraram um bastante expressivo *taille élégante et as rare beauté*.

⁸² Em muitos outros versos, como nesses do dístico final, houve também a intenção de se traduzir o ritmo iâmbico do original; doravante, mais notas a respeito do ritmo iâmbico na tradução usando decassílabos serão feitas.

CXVII.

Her hair, I said, was auburn; but her eyes
 Were black as Death, their lashes the same hue,
 Of downcast length, in whose silk shadow lies
 Deepest attraction; for when to the view
 Forth from its raven fringe the full glance flies,
 Ne'er with such force the swiftest arrow flew;
 'T is as the snake late coiled, who pours his length,
 And hurls at once his venom and his strength.

CXVIII.

Her brow was white and low, her cheek's pure dye
 Like twilight rosy still with the set sun;
 Short upper lip—sweet lips! that make us sigh
 Ever to have seen such; for she was one
 Fit for the model of a statuary
 (A race of mere impostors, when all's done—
 I've seen much finer women, ripe and real,
 Than all the nonsense of their stone ideal).

CXVII.

Castanha, eu disse, a coma; negros como a
 Morte⁸³ os seus olhos, cílios mesma cor,
 Se baixos, à sombra de seda assoma
 Funda atração; mas se a visão sai por
 Suas franjas pretas e amplo voo toma,
 Nunca voou flecha com poder maior.
 Cobra longa enrolada que descansa,
 E de uma só vez veneno e vigor lança.

CXVIII.

Pequena e branca fronte, rósea e pura
 Como um crepúsculo com sol se pondo.
 Lábio – doce! só de ver-lhe a figura
 Um suspiro nos arranca; assim, compondo
 Uma perfeita modelo pra escultura
 (Que ao fim – charlatões num bando hediondo;
 Mulheres bem mais belas, e reais, veem-se,
 Que neste ideal de pedra tão nonsense).⁸⁴

⁸³ Resumindo, Byron escreve *her eyes were black as Death*, isto é, “seus olhos eram negros como a Morte”. Já o tradutor do francês, Pichot, traduz por: *seus yeux étaient noirs comme la nuit*, e acrescenta uma nota, dizendo que a tradução literal aqui faria um contrassenso em francês, na qual existe a locução *pâle comme la mort*. Isto é, claro, branco como a morte, portanto, ele traduziu por “negro como a noite”. O outro tradutor do francês, Paulin Paris, não se preocupou com isto e fez *noirs comme la mort*. Mas a melhor foi a tradução de João Vieira, leia-se:

Como disse, os cabelos eram castanhos, mas tinha os olhos negros como amoras, e as sobrancelhas da mesma cor.
 (Byron, 1942, p. 330).

Ora, “amoras” não se pode dizer que seja a tradução mais fiel para *Death*, muito menos a “cor de amora” possui uma unanimidade de matizes entre si, indo do branco, quando nascida, amadurecendo e passando do verde para o rosáceo, o rubro, o roxo, tornando-se, no ponto para ser colhida, deveras preta. No mais, na tradução ultrarromântica que geralmente se logra cometer de Byron, inclusive do *Don Juan*, o termo “Morte”, com todo seu mórbido esplendor, já seria de bom tamanho, inclusive para João Vieira. É óbvia a correspondência sonora entre as iniciais das duas palavras: “a mor”; mas que quis João Vieira? Dever-se-á dizer que a tradução sua, numa prosa desleixada, com seus acréscimos de piadas sem graça e suas “ousadias tradutórias”, provavelmente feita na virada do século XIX, pretendeu o *make it new* tradutório que certas correntes estéticas e tradutórias prometeram?

⁸⁴ A História demonstrou como Calímaco, escritor de iambos, tomou como modelo Hipônax, por satirizar a todos e também artistas, e não foi tão influenciado por Arquíloco, que tomou apenas pessoas comuns como objeto para sua sátira. Byron, aqui, satiriza novamente os escultores.

CXIX.

I'll tell you why I say so, for 't is just
 One should not rail without a decent cause:
 There was an Irish lady, to whose bust
 I ne'er saw justice done, and yet she was
 A frequent model; and if e'er she must
 Yield to stern Time and Nature's wrinkling laws,
 They will destroy a face which mortal thought
 Ne'er compassed, nor less mortal chisel wrought.

CXX.

And such was she, the lady of the cave:
 Her dress was very different from the Spanish,
 Simpler, and yet of colours not so grave;
 For, as you know, the Spanish women banish
 Bright hues when out of doors, and yet, while wave
 Around them (what I hope will never vanish)
 The *basquiña* and the *mantilla*, they
 Seem at the same time mystical and gay.

CXXI.

But with our damsel this was not the case:
 Her dress was many-coloured, finely spun;
 Her locks curled negligently round her face,
 But through them gold and gems profusely shone:
 Her girdle sparkled, and the richest lace
 Flowed in her veil, and many a precious stone
 Flashed on her little hand; but, what was shocking,
 Her small snow feet had slippers, but no stocking.

CXIX.

Mas direi por que falo assim, é justo
 Não ralhar sem qualquer causa decente.
 Foi uma lady irlandesa⁸⁵, a cujo busto
 Não vi justiça feita, e era frequente
 Modelo ainda; e se 'té ela paga um custo
 Em ruga à Natura e ao Tempo inclemente,
 Ambos destroem rosto que nunca arдил
 Mortal sonhou, nem talhou mortal buril.

CXX.

Tal era a moça da caverna. Com
 Vestido diferente do espanhol,
 Mais simples, e não com tão grave tom;
 Pois, sabe-se, a espanhola declinou
 Qualquer cor viva se em público, e, bom,
 Quando ondula ao redor (torcendo estou
 Pra que não suma) a *mantilla*, com *basquiña*,⁸⁶
 Parece a um tempo mística e alegreinha.

CXXI.

Mas não é o caso com nossa donzela;
 Que estava fino multicolor vestindo.
 Mechas bem feitas entorno à tez dela,
 Mas fulgia ali gema e ouro. Um cinto lindo
 Faiscava, e em seu véu a renda mais bela
 Vinha e ia, com rara pedraria luzindo
 Em sua mãozinha; mas o escandaloso é a
 Pantufa em seu pé níveo, mas sem meia.

⁸⁵ Supõe-se que seja Lady Adelaide Forbes (1789 – 1858), a quem Byron comparou com Apolo Belvedere.

⁸⁶ Anágua e capa espanholas, respectivamente.

CXXII.

The other female's dress was not unlike,
 But of inferior materials: she
 Had not so many ornaments to strike,
 Her hair had silver only, bound to be
 Her dowry; and her veil, in form alike,
 Was coarser; and her air, though firm, less free;
 Her hair was thicker, but less long; her eyes
 As black, but quicker, and of smaller size.

CXXIII.

And these two tended him, and cheered him both
 With food and raiment, and those soft attentions,
 Which are—as I must own—of female growth,
 And have ten thousand delicate inventions:
 They made a most superior mess of broth,
 A thing which poesy but seldom mentions,
 But the best dish that e'er was cooked since Homer's
 Achilles ordered dinner for new comers.

CXXIV.

I'll tell you who they were, this female pair,
 Lest they should seem Princesses in disguise;
 Besides, I hate all mystery, and that air
 Of clap-trap, which your recent poets prize;
 And so, in short, the girls they really were
 They shall appear before your curious eyes,
 Mistress and maid; the first was only daughter
 Of an old man, who lived upon the water.

CXXII.

Nada a outra moça veste desigual,
 Só de inferior material. Trazia
 Não tanto adorno a impressionar e tal,
 Só prata no cabelo, que seria
 Seu dote; o véu, mais grosso, em forma igual,
 É, e embora firme, ar menos solto via-
 -se-lhe. Cabelo basto, longo menos;
 Olhos pretos, mais rápidos, pequenos.

CXXIII.

E cuidam dele as duas, com mantimento
 E agasalho⁸⁷ o animam, com ternas atenções,
 Que (admito) é algo do feminino tento,
 Mais dez mil delicadas invenções.
 E tal suprema sopa de alimento,
 Cousa que na poesia raro há menções,
 Melhor prato desde o que Aquiles⁸⁸ faz
 Pro jantar de seus novos comensais.

CXXIV.

Direi logo quem é este fêmeo par,
 Pra que o não creias⁸⁹ Princesas disfarçadas.
 Além do mais, odeio mistério, este ar
 De papo à toa, que aos teus poetas agrada.
 São mesmo isto que aí estão a se mostrar
 Ante os curiosos olhos teus, criada
 E donzela; esta última única filha
 De um velho, que vivia sobre a ilha.

⁸⁷ No original *raiment*, termo arcaico, que Byron mescla com termos coloquiais e comezinhos – e a tradução por vezes logra demonstrar.

⁸⁸ Alusão ao Canto IX da *Iliada*, quando Ajax, Ulisses e Phoenix buscam convencer Aquiles a ir à guerra, e este pede para seu companheiro, Pátroclo, trazer vinho e carnes para os novos comensais.

⁸⁹ Nesta digressão, o narrador byroniano volta-se ao público, ao próprio leitor; este recurso é muito frequente em diversas sátiras, como se pode ver também em Horácio, em que no meio da narrativa diz-se “esta sátira fala de você”. Além deste recurso, é óbvia também a utilização da metalinguagem neste trecho.

CXXV.

A fisherman he had been in his youth,
 And still a sort of fisherman was he;
 But other speculations were, in sooth,
 Added to his connection with the sea,
 Perhaps not so respectable, in truth:
 A little smuggling, and some piracy,
 Left him, at last, the sole of many masters
 Of an ill-gotten million of piastres.

CXXVI.

A fisher, therefore, was he,—though of men,
 Like Peter the Apostle, and he fished
 For wandering merchant-vessels, now and then,
 And sometimes caught as many as he wished;
 The cargoes he confiscated, and gain
 He sought in the slave-market too, and dished
 Full many a morsel for that Turkish trade,
 By which, no doubt, a good deal may be made.

CXXVII.

He was a Greek, and on his isle had built
 (One of the wild and smaller Cyclades)
 A very handsome house from out his guilt,
 And there he lived exceedingly at ease;
 Heaven knows what cash he got, or blood he spilt,
 A sad old fellow was he, if you please;
 But this I know, it was a spacious building,
 Full of barbaric carving, paint, and gilding.

CXXV.

Que em moço fora pescador, assim,
 E era ainda pescador, todavia.
 Mas era outra especulação, pois sim,
 Que à sua conexão com o mar se unia,
 Coisa talvez menos honrosa, enfim.
 Algum contrabando, e pirataria,
 Fizeram-lhe uno dono da canastra
 De um milhão de mal ganhadas piastras⁹⁰ ⁹¹

CXXVI.

Era, então, pescador – de homens, porém,
 Como o apóstolo Pedro, e ele fisejava
 Navio mercante errante de vez em
 Quando, é, e às vezes tanto quanto almejava.
 Confiscava a carga, e vendia também
 Ao mercado de escravos, e espalhava
 Boa parcela pelo comércio turco,
 No qual, sem dúvida, dá pra ter lucro.

CXXVII.

Ele era um grego, e em sua ilha construiu
 (Numa das ermas Cíclades⁹² menores)
 Linda casa que de sua culpa saiu,
 E ali vivia em conforto dos maiores.
 E o sangue ido em troca ao *cash* só Deus viu,⁹³
 Velho triste, se assim te apraz supores.
 Só sei que era grande o local, à parte
 Muita gravura, enfeite e bárbara arte.

⁹⁰ Moeda turca.

⁹¹ Cochran nota que Lambro, personagem introduzida aqui, é das mais completas e interessantes do poema.

⁹² Grupo de ilhas bem pequenas que ficam no mar Egeu, entre a Grécia e a Turquia.

⁹³ Verso com grade dificuldade de tradução, por ser bastante extenso no original: *Heaven knows what cash he got, or blood he spilt*, que precisou ser traduzido por “e o sangue ido em troca ao cash só Deus viu”, também repleto de monossílabos que não são de modo algum escassos ou não usuais. *Cash* pode virar “dinheiro”, *spilt* “derramou”, monossílabos sendo traduzidos geralmente por pelo menos trissílabos, coisa muito árdua para fazer caber no decassílabo.

CXXVIII.

He had an only daughter, called Haidée,
 The greatest heiress of the Eastern Isles;
 Besides, so very beautiful was she,
 Her dowry was as nothing to her smiles:
 Still in her teens, and like a lovely tree
 She grew to womanhood, and between whiles
 Rejected several suitors, just to learn
 How to accept a better in his turn.

CXXIX.

And walking out upon the beach, below
 The cliff, towards sunset, on that day she found,
 Insensible,—not dead, but nearly so,—
 Don Juan, almost famished, and half drowned;
 But being naked, she was shocked, you know,
 Yet deemed herself in common pity bound,
 As far as in her lay, "to take him in,
 A stranger" dying—with so white a skin.

CXXX.

But taking him into her father's house
 Was not exactly the best way to save,
 But like conveying to the cat the mouse,
 Or people in a trance into their grave;
 Because the good old man had so much "vouç,"
 Unlike the honest Arab thieves so brave,
 He would have hospitably cured the stranger,
 And sold him instantly when out of danger.

CXXVIII.

É sua filha única chamada Haidée⁹⁴,
 Herdeira-mor das Ilhas Orientais;
 Além disso, ela tão bonita é,
 Que o seu sorriso ao dote vale mais.
 Adolescente ainda, árvore amável que
 Desabrocha em mulher, se desfaz às
 Vezes de uns pretendentes, pra que saiba
 Aceitar o melhor na vez que lhe caiba.

CXXIX.

Passeando pela praia, um morro desce,
 Rumo ao arrebol, nesse dia, do nada, olha,
 Sem sentidos, não morto, mas parece,
 Don Juan, faminto, à água que o afoga e molha.
 Estava nu, o que a choca, é claro, e crê-se
 Ainda assim, no comum dó, sem escolha,
 Mesmo no dever, "de recolher, ele,
 Um estranho" a morrer – com tão branca pele.⁹⁵

CXXX.

Mas recolhê-lo à casa do pai, pois,
 Não era o melhor modo de salvá-lo,
 É como o que um rato ante um gato pôs,
 Ou o que está em transe, e na tumba trancá-lo;
 Porque o bom velho tinha tanto "vouç"⁹⁶,
 Não é do honesto ladrão árabe que falo,
 E ter-lhe-ia hospedado a cura e dado abrigo,
 Só pra vendê-lo fora de perigo.

⁹⁴ Byron tirou seu nome de uma canção popular grega; o nome quer dizer, numa tradução bastante livre, "o mimo" ou "a mimosa".

⁹⁵ João Vieira, que vem traduzindo assiduamente estas oitavas bastante romanescas, fez um trecho dessa *stanza* como:

Como estava quase nú (sic), a impressionou mais, vendo-se além disso obrigada por um sentimento de humanidade a dar abrigo a um estrangeiro que ia morrer sem recursos, e que tinha a pele tão branca! (p. 331).

Humanidade é uma palavra realmente muito longa para um mero decassílabo.

⁹⁶ No original em grego, "senso comum", "inteligência", "siso", "discernimento", "tento". Para rimar com *mouse*, Byron necessitou forçar a pronúncia do vocábulo.

CXXXI.

And therefore, with her maid, she thought it best
 (A virgin always on her maid relies)
 To place him in the cave for present rest:
 And when, at last, he opened his black eyes,
 Their charity increased about their guest;
 And their compassion grew to such a size,
 It opened half the turnpike-gates to Heaven—
 (St. Paul says, 't is the toll which must be given).

CXXXII.

They made a fire,—but such a fire as they
 Upon the moment could contrive with such
 Materials as were cast up round the bay,—
 Some broken planks, and oars, that to the touch
 Were nearly tinder, since, so long they lay,
 A mast was almost crumbled to a crutch;
 But, by God's grace, here wrecks were in such plenty,
 That there was fuel to have furnished twenty.

CXXXIII.

He had a bed of furs, and a pelisse,
 For Haidée stripped her sables off to make
 His couch; and, that he might be more at ease,
 And warm, in case by chance he should awake,
 They also gave a petticoat apiece,
 She and her maid,—and promised by daybreak
 To pay him a fresh visit, with a dish
 For breakfast, of eggs, coffee, bread, and fish.

CXXXI.

O melhor que achara, com sua criada, fora
 (Virgem sempre em sua criada crença faz)
 Pô-lo na gruta a repousar agora.
 Quando o olho negro dele abriu, no mais,
 Sua caridade ao hóspede foi maior; a
 Sua compaixão também cresceu demais,
 E a ele os portões do Paraíso entreabre
 (Diz, São Paulo, o pedágio que aí cabe⁹⁷).

CXXXII.

Fizeram fogo, mas apenas fogo
 Do material com que ora se resvala,
 Que em volta da baía acharam logo,
 Tábuas quebradas, remos, o que estrala
 De seco, de estar lá há tempo bem longo,
 E mesmo um mastro que é quase uma bengala;
 Glória a Deus, de naufrágio ter madeira
 Tanta ali, que faria vinte fogeiras.

CXXXIII.

Deitam-no em pele, e na peliça que
 Haidée tirou da capa pra lhe pôr de
 Lençol; pra que fique mais de boa, e se
 Aquele, no caso em que acaso acorde,
 Também, cada uma, uma anágua deu-lhe,
 Criada e Haidée, prometendo, antes que borde
 A alva o céu, visitá-lo com um feixe
 Servido de ovo, pão, café e peixe.⁹⁸

⁹⁷ Cochran nota alusão à famosa passagem de I Coríntios 13, 1-13.

⁹⁸ O ritmo iâmbico caiu adequadamente na tradução deste verso.

CXXXIV.

And thus they left him to his lone repose:
 Juan slept like a top, or like the dead,
 Who sleep at last, perhaps (God only knows),
 Just for the present; and in his lulled head
 Not even a vision of his former woes
 Throbbled in accurséd dreams, which sometimes spread
 Unwelcome visions of our former years,
 Till the eye, cheated, opens thick with tears.

CXXXV.

Young Juan slept all dreamless:—but the maid,
 Who smoothed his pillow, as she left the den
 Looked back upon him, and a moment stayed,
 And turned, believing that he called again.
 He slumbered; yet she thought, at least she said
 (The heart will slip, even as the tongue and pen),
 He had pronounced her name—but she forgot
 That at this moment Juan knew it not.

CXXXVI.

And pensive to her father's house she went,
 Enjoining silence strict to Zoe, who
 Better than her knew what, in fact, she meant,
 She being wiser by a year or two:
 A year or two's an age when rightly spent,
 And Zoe spent hers, as most women do,
 In gaining all that useful sort of knowledge
 Which is acquired in Nature's good old college.

CXXXIV.

Deixam-no então ao sono que lhe cabe.
 Juan dormia feito pedra, ou alguém que morre,
 Que enfim dorme talvez (pois só Deus sabe),
 Até agora. E em sua calma alma não corre
 Nada da antiga dor, nada que acabe
 Em sonho ruim, que às vezes nos incorre
 Em ingratas visões de anos de outrora,
 Até que o olho, triste, abre-se e vê que chora.⁹⁹

CXXXV.

Juan dormia sem sonhar, no entanto a moça,
 Que alisa a fronha, ao sair do abrigo olhou
 Pra trás, parou um pouco, supõe que o ouça,
 Virou-se, crê que ele outra vez chamou.
 Juan cochila; inda acha e diz que ele possa
 (O coração desliza, igual pena ou
 Língua) ter dito Haidée – ela só esquecerá
 Que Juan não sabia qual seu nome era.

CXXXVI.

E pensativa à casa do pai foi,
 Pediu silêncio estrito¹⁰⁰ à criada após,
 Que, de fato, entendeu-a mui bem, Zoe
 Que é mais sabida por um ano ou dois.
 Ano ou dois é uma era se bem gasto, e
 Zoe o gastou, como muitas moças pois,
 Em ganhar todo tipo de esperteza
 Obtida na boa escola da Natureza.

⁹⁹ No manuscrito, por exemplo, como se pode ver na edição de Cochran, esta estrofe termina com não mais que cinco travessões, para indicar a expressividade que B. quer transmitir no trecho.

¹⁰⁰ No original *silence strict*, com o adjetivo depois do substantivo, o que caracteriza uma inversão sintática forçada. Como muitas vezes a sintaxe da oitava byroniana é bastante fluida e natural, noutras, há estruturas complexas, inversões sintáticas, elisões abruptas e vocábulos arcaicos; enfim, há todo tipo de coisa, dum extremo ao outro, e que a tradução busca por vezes denotar.

CXXXVII.

The morn broke, and found Juan slumbering still
 Fast in his cave, and nothing clashed upon
 His rest; the rushing of the neighbouring rill,
 And the young beams of the excluded Sun,
 Troubled him not, and he might sleep his fill;
 And need he had of slumber yet, for none
 Had suffered more—his hardships were comparative
 To those related in my grand-dad's "Narrative."

CXXXVIII.

Not so Haidée: she sadly tossed and tumbled,
 And started from her sleep, and, turning o'er,
 Dreamed of a thousand wrecks, o'er which she stumbled,
 And handsome corpses strewed upon the shore;
 And woke her maid so early that she grumbled,
 And called her father's old slaves up, who swore
 In several oaths—Armenian, Turk, and Greek—
 They knew not what to think of such a freak.

CXXXIX.

But up she got, and up she made them get,
 With some pretence about the Sun, that makes
 Sweet skies just when he rises, or is set;
 And 't is, no doubt, a sight to see when breaks
 Bright Phoebus, while the mountains still are wet
 With mist, and every bird with him awakes,
 And night is flung off like a mourning suit
 Worn for a husband,—or some other brute.

CXXXVII.

Raiou o dia, que achou Juan dormindo a fio
 Na gruta, e nada estrepitou-se sobre
 Seu sono. O fluxo próximo de um rio,
 Os raios iniciais que o sol descobre,
 Não o estorvam, e a seu gosto dormiu.¹⁰¹
 E carecia dormir, porque mais pobre
 Ninguém foi; sua aflição tem par só no
 Relato narrado por meu avô.¹⁰²

CXXXVIII.

Haidée não; triste está, a rolar na cama,
 E pega no sono, aí se mexe, e vê
 (Sonha) naufrágios mil, e topa gama
 Grande de belos corpos pela praia; e
 Acorda cedo a criada, que reclama,
 E chama os velhos servos do pai, que
 Em grego, turco e armênio fazem jura
 De não saber que achar de tal loucura.^{103 104}

CXXXIX.

Ergueu-se Haidée, e fez que o pessoal se erguesse,
 Sob pretexto do sol, que graça tanta
 Faz nos céus se se põe ou se aparece.
 E é boa vista ver quando levanta
 Brilhante Febo, e a névoa ainda umedece
 Os montes, e toda ave acorda e canta,
 E a noite vai-se igual roupa de luto
 Gasta por um esposo, ou outro bruto.

¹⁰¹ Buscou-se nessa tradução da rima aproximar-se da sonoridade da rima original.

¹⁰² Como já citado, Byron está aludindo à obra do seu avô, *A Narrative of the Honourable John Byron*, que se tornou muito popular na Inglaterra; e foi utilizada como base ao episódio do naufrágio.

¹⁰³ Os esforços para a tradução inclusive do ritmo iâmbico novamente podem ser vistos no dístico final desta oitava.

¹⁰⁴ João Vieira empolgou-se na tradução dessa oitava, veja um trecho dela:

O seu sono foi agitadíssimo. Não fazia senão voltar-se no leito, despertando vinte vezes por sonhos não sei de que naufragos, destroços e cadáveres encantadores volteando a seus pés. (1942, p. 332).

CXL.

I say, the Sun is a most glorious sight,
 I've seen him rise full oft, indeed of late
 I have sat up on purpose all the night,
 Which hastens, as physicians say, one's fate;
 And so all ye, who would be in the right
 In health and purse, begin your day to date
 From daybreak, and when coffined at fourscore,
 Engrave upon the plate, you rose at four.

CXLI.

And Haidée met the morning face to face;
 Her own was freshest, though a feverish flush
 Had dyed it with the headlong blood, whose race
 From heart to cheek is curbed into a blush,
 Like to a torrent which a mountain's base,
 That overpowers some Alpine river's rush,
 Checks to a lake, whose waves in circles spread;
 Or the Red Sea—but the sea is not red.

CXLII.

And down the cliff the island virgin came,
 And near the cave her quick light footsteps drew,
 While the Sun smiled on her with his first flame,
 And young Aurora kissed her lips with dew,
 Taking her for a sister; just the same
 Mistake you would have made on seeing the two,
 Although the mortal, quite as fresh and fair,
 Had all the advantage, too, of not being air.

CXL

Digo, o sol é o mais belo bem já visto.
 E o vi nascer bastante, ultimamente
 Passo a noite inteira em claro para isto¹⁰⁵, ¹⁰⁶
 Que apressa, o doutor diz, o fado da gente.
 Mas se saúde e bom bolso é benquisto
 Por você, inicie seu dia diariamente
 Na alva, e quando aos oitenta o esquife o leva,
 Que se erguia as quatro, no epitáfio escreva.

CXLI.

E Haidée encontrou a aurora cara a cara.
 A sua é mais fresca, mas seu sangue deixa
 Leve e inquieto rubor, que em rubro para
 Sua corrida do peito à bochecha,
 Tal corrente que um pé de monte vara,
 E doma rio alpino, e se despeja
 Num lago, e em espirais se espalha lá;
 Ou o Mar Vermelho – em que essa cor não há.

CXLII.

Penhasco abaixo veio a virgem da ilha,
 E vão à gruta as sutis passadas suas,
 Primeiro raio de sol sobre ela brilha,
 Sua boca a Aurora¹⁰⁷ com rocio beijou-a,
 Tomando-a por irmã. Pois enquizila¹⁰⁸,
 Ao avistá-las, distinguir as duas,
 Mas só a mortal, que é em graça e frescor par,
 Tem a vantagem, sim, de não ser ar.

¹⁰⁵ Cochran nota que, de fato, os hábitos noturnos do autor eram tais como descritos.

¹⁰⁶ O Canto II foi terminado em janeiro de 1819, quando o Carnaval em Veneza estava no auge.

¹⁰⁷ A última heroína do poema, uma das mais misteriosas personagens femininas já delineadas por B., chama-se Aurora Raby, e lá no Canto XV, LVIII, Aurora será comparada com Haidée.

¹⁰⁸ Este termo em português foi emprestado do poema “Lundu do Escritor Difícil”, de Mário de Andrade.

CXLIII.

And when into the cavern Haidée stepped
 All timidly, yet rapidly, she saw
 That like an infant Juan sweetly slept;
 And then she stopped, and stood as if in awe
 (For sleep is awful), and on tiptoe crept
 And wrapped him closer, lest the air, too raw,
 Should reach his blood, then o'er him still as Death
 Bent, with hushed lips, that drank his scarce-drawn breath.

CXLIV.

And thus like to an Angel o'er the dying
 Who die in righteousness, she leaned; and there
 All tranquilly the shipwrecked boy was lying,
 As o'er him lay the calm and stirless air:
 But Zoe the meantime some eggs was frying,
 Since, after all, no doubt the youthful pair
 Must breakfast—and, betimes, lest they should ask it,
 She drew out her provision from the basket.

CXLV.

She knew that the best feelings must have victual,
 And that a shipwrecked youth would hungry be;
 Besides, being less in love, she yawned a little,
 And felt her veins chilled by the neighbouring sea;
 And so, she cooked their breakfast to a tittle;
 I can't say that she gave them any tea,
 But there were eggs, fruit, coffee, bread, fish, honey,
 With Scio wine,—and all for love, not money.

CXLIII.

Toda tímida Haidée a gruta alcança,
 Rapidinha, e vê Juan dormir no leito
 Suavemente feito uma criança.
 E ela então para, como por respeito
 (O dormir é venerável), e a ele avança
 Em ponta de pé, e cobre-o, pro ar de jeito
 Não gelá a veia, e a ele pende igual Morte¹⁰⁹,
 Quieta, sorve-lhe o ofego nada forte.¹¹⁰

CXLIV.

Como anjo que sobre um morto bom o voo
 Paira, ela se inclinava; ali a aspirar
 Calma ao náufrago a dormir, de novo
 Tranquilo e sem desassossego no ar.
 Neste ínterim Zoe estava fritando ovo,¹¹¹
 Porque o jovem par, óbvio, vai tomar
 Desjejum; e aí, pra que o não peçam, lesta,
 Ela já tira a provisão da cesta.

CXLV.

Via que um bom sentimento comer deve,
 E decerto um náufrago faminto está.
 Assim, sem tanto amor, bocejou de leve,
 E lhe arrepiou o frio do mar perto de lá.
 E então, cozinhou um desjejum mui breve;
 Não posso dizer que ela deu-lhes chá,
 Só ovo, fruta, café, mel, peixe, pão,
 Vinho Quio¹¹², e por amor, por *money* não.

¹⁰⁹ Neste verso, no original, há uma síncope em *o'er*, que buscou-se traduzir com uma apócope em “gelá”.

¹¹⁰ Este verso no original é repleto de palavras, dez palavras, todas de alguma carga semântica expressiva, impossível de ser tudo traduzido identicamente com as mesmas dez sílabas da métrica portuguesa, mas faz-se o possível.

¹¹¹ Na mesma oitava, o encontro maravilhoso entre o mais sublime e angelical e o mais vulgar e corriqueiro, o Anjo da Morte e a criada fritando ovo.

¹¹² Ilha grega no Mar Egeu.

CXLVI.

And Zoe, when the eggs were ready, and
 The coffee made, would fain have wakened Juan;
 But Haidée stopped her with her quick small hand,
 And without word, a sign her finger drew on
 Her lip, which Zoe needs must understand;
 And, the first breakfast spoilt, prepared a new one,
 Because her mistress would not let her break
 That sleep which seemed as it would ne'er awake.

CXLVII.

For still he lay, and on his thin worn cheek
 A purple hectic played like dying day
 On the snow-tops of distant hills; the streak
 Of sufferance yet upon his forehead lay,
 Where the blue veins looked shadowy, shrunk, and weak;
 And his black curls were dewy with the spray,
 Which weighed upon them yet, all damp and salt,
 Mixed with the stony vapours of the vault.

CXLVIII.

And she bent o'er him, and he lay beneath,
 Hushed as the babe upon its mother's breast,
 Drooped as the willow when no winds can breathe,
 Lulled like the depth of Ocean when at rest,
 Fair as the crowning rose of the whole wreath,
 Soft as the callow cygnet in its nest;
 In short, he was a very pretty fellow,
 Although his woes had turned him rather yellow.

CXLVI.

Prontos ovos, café feito, Zoe foi
 Acordar Juan, o que faria com gosto;
 Mas mãozinha veloz de Haidée a vetou, e
 Sem palavra, sinal com dedo posto
 Ao lábio deu, que bem o entendeu Zoe;
 E, baldado o jejum, fez outro, posto
 Que sua ama não queria que se partisse um
 Sono que de acordar não desse indício.

CXLVII.

E Juan dormia, e sua face magra e roxa
 Agitava-se como dia que baixa ao
 Topo em neve do monte ao longe. Poxa,
 Da agonia havia inda em sua fronte um traço,
 Co' a veia azul atrofiada, escura e frouxa;
 E molhados também seus negros cachos,
 Pensos de tanto sal, de umidade unida
 Aos vapores rochosos da gruta úmida.

CXLVIII.

Pendia-lhe Haidée, e ele deitado sob,
 Ao embalo do seio da mãe igual criança,
 Salgueiro caído que vento algum sobe,
 Como o Oceano em longuíssima bonança,
 Coroa de flor com bela rosa sobre,
 Suave cisne novo que em ninho descansa.
 Enfim, era ele um moço muito belo,
 Ainda que ais lhe hajam feito algo amarelo.¹¹³

¹¹³ A assonância deste verso foi posta para desvelar uma aliteração do verso original.

CXLIX.

He woke and gazed, and would have slept again,
 But the fair face which met his eyes forbade
 Those eyes to close, though weariness and pain
 Had further sleep a further pleasure made:
 For Woman's face was never formed in vain
 For Juan, so that even when he prayed
 He turned from grisly saints, and martyrs hairy,
 To the sweet portraits of the Virgin Mary.

CL.

And thus upon his elbow he arose,
 And looked upon the lady, in whose cheek
 The pale contended with the purple rose,
 As with an effort she began to speak;
 Her eyes were eloquent, her words would pose,
 Although she told him, in good modern Greek,
 With an Ionian accent, low and sweet,
 That he was faint, and must not talk, but eat.

CLI.

Now Juan could not understand a word,
 Being no Grecian; but he had an ear,
 And her voice was the warble of a bird,
 So soft, so sweet, so delicately clear,
 That finer, simpler music ne'er was heard;
 The sort of sound we echo with a tear,
 Without knowing why—an overpowering tone,
 Whence Melody descends as from a throne.

CXLIX.

Acordou e olhou, dormir mais foi o afã,
 Mas deu com bela face que vedava
 Fechar-se o olho, embora a dor malsã
 A um longo sono longo prazer dava;
 Porque uma face de Mulher pra Juan
 Nunca faz-se em vão, mesmo ao orar deixava
 Mártir barbudo e santo esdrúxulo, e ia
 Aos doces quadros da Virgem Maria.

CL.

E assim por sobre o cotovelo se ergue,
 E fita a moça, em cuja cútis ao
 Pálido um púrpura rosado nega, e
 De um esforço sai-lhe a fala inicial.
 Ao olho loquaz confusa língua segue,
 Embora ela lhe diga em bom grego atual,
 Na dialetal jônica, baixa e amena,
 Que está fraco, não fale, coma apenas.¹¹⁴

CLI.

Daí nem palavra ele entendeu, depois,
 Não era grego; mas o ouvido é bom,
 E Haidée de um pássaro a cantar tem voz,
 Tênuê tom, leve, ameno e limpo, com
 A mais simples canção já ouvida; pois
 Com lágrimas ecoamos um tal som,
 Sem ver por que – subjugante tom, do
 Qual a melodia desce igual de um trono.

¹¹⁴ Na tradução de João Vieira, primeiro foi traduzida a oitava CL e na sequência foi traduzida a oitava CXLIX.

CLII.

And Juan gazed as one who is awoke
 By a distant organ, doubting if he be
 Not yet a dreamer, till the spell is broke
 By the watchman, or some such reality,
 Or by one's early valet's curséd knock;
 At least it is a heavy sound to me,
 Who like a morning slumber—for the night
 Shows stars and women in a better light.

CLIII.

And Juan, too, was helped out from his dream,
 Or sleep, or whatsoe'er it was, by feeling
 A most prodigious appetite; the steam
 Of Zoe's cookery no doubt was stealing
 Upon his senses, and the kindling beam
 Of the new fire, which Zoe kept up, kneeling,
 To stir her viands, made him quite awake
 And long for food, but chiefly a beef-steak.

CLII.

Juan olhou igual alguém que acordaria
 Por órgão ao longe, néscio se está, sim,
 Sonhando ou não, até que rompe a magia
 Pelo vigia, ou algo real assim,
 Ou vil toque de valete bem de dia.
 Ao menos isto é duro som pra mim.
 Manhã – eu durmo; à noite é bem mais bela
 A luz que mostra as moças e as estrelas.¹¹⁵

CLIII.

Do sonho, ou sono, ou tanto faz, é graças
 À fome que sai Juan, o mais tremendo
 Apetite sentindo. É a fumaça
 Da cozinha de Zoe que o leva além do
 Seu próprio senso, e ela, de joelhos, assa
 Ao novo fogo a vianda sua, fazendo
 Juan despertar de todo, doido por
 Comer, por bife, como é de supor.^{116 117}

¹¹⁵ Este dístico final apenas logrou ser traduzido por Décio Pignatari; a tradução ficou:

Manhã – eu durmo; à noite, tão leais,
 Estrelas e mulheres brilham mais. (2007, p. 198).

Parece que a questão essencial do original é a oposição entre “luz” e “noite”, não necessariamente “noite” e “brilho” como a tradução de Décio faz crer; de todo modo, metonimicamente a tradução funciona. Além disso, o “tão leais”, que não se encontra no original, leva a pensamentos que o Byron maduro procurou abafar em seus escritos.

¹¹⁶ Novamente, Byron chega com aquela conversa carnívora à sua obra, sabendo-se ter passado a maior parte de sua vida vegetariano, como dito, não por motivos humanitários, mas por medo de engordar (PC).

¹¹⁷ A tradução de João Vieira, antes de uma pausa de seis estrofes, ficou:

O que também concorreu eficazmente para arrancar Juan do sono ou sonho, como quiserem, foi o apetite extraordinário com que se achava. (1942, p. 333).

Note-se que no tom da sua tradução em prosa João Vieira não buscou também sempre um vocabulário elevado e uma construção rebuscada; sua prosa muitas vezes é bastante fluente, mesmo coloquial.

CLIV.

But beef is rare within these oxless isles;
 Goat's flesh there is, no doubt, and kid, and mutton,
 And, when a holiday upon them smiles,
 A joint upon their barbarous spits they put on:
 But this occurs but seldom, between whiles,
 For some of these are rocks with scarce a hut on;
 Others are fair and fertile, among which
 This, though not large, was one of the most rich.

CLV.

I say that beef is rare, and can't help thinking
 That the old fable of the Minotaur—From
 which our modern morals, rightly shrinking,
 Condemn the royal lady's taste who wore
 A cow's shape for a mask—was only (sinking
 The allegory) a mere type, no more,
 That Pasiphae promoted breeding cattle,
 To make the Cretans bloodier in battle.

CLIV.

Mas bife é raro em ilha sem boi; ali
 Carne de cabra há, sim, cabrito, ovelha,
 E, quando um feriado lhes sorri,
 Pernil ao espeto bárbaro aparelha-
 -se. E isto é algo escasso, de entre tempos, aí
 Há ilhas que é pedra e nem barraca velha;
 Outras são belas, férteis, esta fica,
 Embora nada grande, na mais rica.

CLV.

Disse bife é raro, e aí se me destaca
 Do Minotauro a fábula ancestral –
 Que a moral de hoje certamente ataca
 O uso e gosto daquela dama real
 Vestida em sua fantasia de vaca –
 Foi um tipo (quebrando a alegoria), ao
 Qual Pasífae¹¹⁸, promovendo a pecuária,
 Fez Creta ser na guerra sanguinária.

¹¹⁸ Pasífae, filha de Hélio, casou-se com Minos, quem, para provar ser o rei de Creta, pediu a Posídon que saísse um touro do mar. Posídon fez com que saísse um touro branco com chifre de ouro, que Minos prometeu matar em honra aos deuses. Minos falhou com a promessa e Posídon se vingou: fez com que Pasífae se apaixonasse pelo touro. Por conseguinte, ela pediu para Dédalo fazer uma fantasia de madeira de perfeita vaca, na qual Pasífae entrou e teve um filho: o Minotauro. É deste mito que Byron zomba. Os franceses colocaram uns versos de Ovídio: *Quæ torvum ligno decepit adultera taurum, / Dissortemque utero fetum tulit.* (Ovide, liv. VIII.), que, numa tradução livre, seria “aquela que com árvore enganou o touro e de quem levou um filho no ventre”. Paulin Paris vai mais longe na nota, e ainda cita que “os difamadores de Pasífae” falam de Minos: “*Jamjam Pasiphaën non est mirabile taurum / Præposuisse tibi: tu plus feritatis habebas*” que é algo como “já não admira que Pasífae preferiu o touro a ti: tu és mais selvagem que ele”.

CLVI.

For we all know that English people are
 Fed upon beef—I won't say much of beer,
 Because 't is liquor only, and being far
 From this my subject, has no business here;
 We know, too, they are very fond of war,
 A pleasure—like all pleasures—rather dear;
 So were the Cretans—from which I infer,
 That beef and battles both were owing to her.

CLVII.

But to resume. The languid Juan raised
 His head upon his elbow, and he saw
 A sight on which he had not lately gazed,
 As all his latter meals had been quite raw,
 Three or four things, for which the Lord he praised,
 And, feeling still the famished vulture gnaw,
 He fell upon whate'er was offered, like
 A priest, a shark, an alderman, or pike.

CLVIII.

He ate, and he was well supplied; and she,
 Who watched him like a mother, would have fed
 Him past all bounds, because she smiled to see
 Such appetite in one she had deemed dead:
 But Zoe, being older than Haidée,
 Knew (by tradition, for she ne'er had read)
 That famished people must be slowly nurst,
 And fed by spoonfuls, else they always burst.

CLVI.

Que os ingleses adoram se fartar
 De bife vê-se. Sem me referir
 À cerveja, que é líquido, e é passar
 Do assunto, indo além de onde devo ir.
 Vê-se também que adoram guerrear,
 Um prazer que, igual mil, dá pra curtir;
 Tais os cretenses, aos quais, tendo eu a crer,
 Pasífae bife e guerra fez-lhes ter.¹¹⁹

CLVII.

Resumindo. Juan lânguido se ergueu
 Sobre seu cotovelo, e logo viu o
 Que há muito já não via os olhos seus,
 Pois tudo que comera estava cru,
 Três, quatro coisas, e louvando a Deus,
 E, a sentir roer-lhe inane inda o urubu,
 Caiu sobre tanto quanto alguém lhe indique,
 Igual padre, tubarão, vereador, pique.¹²⁰

CLVIII.

Comeu e se fartou; e ela, que o vê
 Como uma mãe, vê-lo fartar quisera
 A passar do ponto, e rindo, olhando o quê
 De apetite nalgém que parecera
 Morto. Porém Zoe, mais velha que Haidée,
 Sabia (por tradição, pois jamais lera)
 Que um faminto comer demais não pode,
 E apenas de colher, senão explode.

¹¹⁹ Note-se que a questão das sonoridades das rimas foi levada nesta oitava às últimas consequências. Byron usa rimas com *are*, *far* e *war*, e também rimas em *beer*, *here* e *dear*, no dístico final, *infer* e *her*. Na tradução, buscou-se o mesmo tipo de rima: “fartar” com “passar” e “guerrear”, “referir” com “ir” e “curtir”, e ainda, no final, “crer” com “ter”. Isso deve ser entendido de um modo aproximativo sempre, jamais rijo.

¹²⁰ Paulin Paris traduziu *pique* por *loup marin*. Em inglês, pode ser “lúcio”, o peixe, a lança antiga, um pico de montanha e ainda um posto de pedágio. “Pique”, em português, pode ser tanto o peixe quanto a lança, ao menos dois sentidos traduzidos desta palavra polissêmica. O sentido de “pedágio”, infelizmente, não está indicado nesta tradução.

CLIX.

And so she took the liberty to state,
 Rather by deeds than words, because the case
 Was urgent, that the gentleman, whose fate
 Had made her mistress quit her bed to trace
 The sea-shore at this hour, must leave his plate,
 Unless he wished to die upon the place—
 She snatched it, and refused another morsel,
 Saying, he had gorged enough to make a horse ill.

CLX.

Next they—he being naked, save a tattered
 Pair of scarce decent trowsers—went to work,
 And in the fire his recent rags they scattered,
 And dressed him, for the present, like a Turk,
 Or Greek—that is, although it not much mattered,
 Omitting turban, slippers, pistol, dirk,—
 They furnished him, entire, except some stitches,
 With a clean shirt, and very spacious breeches.

CLXI.

And then fair Haidée tried her tongue at speaking,
 But not a word could Juan comprehend,
 Although he listened so that the young Greek in
 Her earnestness would ne'er have made an end;
 And, as he interrupted not, went eking
 Her speech out to her protégé and friend,
 Till pausing at the last her breath to take,
 She saw he did not understand Romaic.

CLIX.

Toma a licença Zoe e diz, mais no trato
 Que em palavras, porque o caso reclama
 Urgência, que o moço, cujo fado, é fato,
 Fez sua ama deixar tão cedo a cama
 Pra espiar a praia, tem que deixar seu prato,
 A não ser que ali morrer queira e trama.
 E lhe obsta outro tanto, e diz, indo pegá-lo,
 Que empanturrou-se a pôr doente um cavalo.¹²¹

CLX.

Daí – ele estando nu, exceto um trapo
 De calça não decente – já se taca
 Logo ao fogo este último farrapo,
 E o vestem com roupa turca, ou grega – cá
 Pra nós, é o mesmo, mas que só não há, pô,
 Turbante, chinela, ou pistola, e faca –
 Fica então, salvo uns pontos, sem embargo,
 De camiseta limpa e uns calções largos.

CLXI.

E foi a bela Haidée sua língua usá-la,
 Mas nem palavra dela Juan compreende;
 Pra atenção da greguinha não cortá-la,
 Escuta-a bem, conquanto a não entenda; e
 Como ele a não interrompe, aí a fala
 Da sua amiga e protetora se estende,
 Até que, ao tomar ar, para o flux prosaico,¹²²
 E vê que nada entende de romaico¹²³.

¹²¹ Na tradução de João Vieira, Zoe, a criada de Haidée, torna-se um homem não se sabe o motivo; veja-se:

Comeu pois com tal voracidade, que o servo de Haida, como homem experimentado, achou urgente a necessidade de dar um passeio pela praia; pois como ele dizia, um cavalo que comesse tanto ficaria doente. (p. 333).

¹²² Byron fez um hipérbato: *Till pausing at the last her breath to take*. Por isso, também não se pode dizer que Byron sempre use a ordem direta e seus versos sejam sempre fluentes; há que se tomar cuidado com afirmações categóricas acerca de Byron, pois uma das suas principais características é a da metamorfose, e a subversão. Não à toa, a sátira menipeia caiu-lhe tão bem às mãos, como visto no capítulo 3 desta tese.

CLXII.

And then she had recourse to nods, and signs,
 And smiles, and sparkles of the speaking eye,
 And read (the only book she could) the lines
 Of his fair face, and found, by sympathy,
 The answer eloquent, where the Soul shines
 And darts in one quick glance a long reply;
 And thus in every look she saw expressed
 A world of words, and things at which she guessed.

CLXIII.

And now, by dint of fingers and of eyes,
 And words repeated after her, he took
 A lesson in her tongue; but by surmise,
 No doubt, less of her language than her look:
 As he who studies fervently the skies
 Turns oftener to the stars than to his book,
 Thus Juan learned his alpha beta better
 From Haidée's glance than any graven letter.

CLXIV.

'T is pleasing to be schooled in a strange tongue
 By female lips and eyes—that is, I mean,
 When both the teacher and the taught are young,
 As was the case, at least, where I have been;
 They smile so when one's right, and when one's wrong
 They smile still more, and then there intervene
 Pressure of hands, perhaps even a chaste kiss;—
 I learned the little that I know by this:

CLXII.

Recorre então Haidée a sinais, e gestos,
 E risos, e à luz da vista expressiva,
 E lia as linhas do (o seu uno texto)
 Belo rosto ali, a achar resposta viva,
 Onde a alma brilha e lança um dardo lesto,
 Longa resposta em olhadela esquiva;
 E em cada olhada um mundo de palavras
 Nele via, e as coisas que ela interpretava.

CLXIII.

Então por meio de olhos e de dedos,
 E termos repetidos depois dela,
 Tomou lição da língua; mas, acedo,
 Menos da língua que da vista bela.
 Como quem estuda os céus com gosto e do
 Livro volve mais a vista às estrelas,
 Assim Juan melhor aprendia a língua ática
 Do olho de Haidée que de qualquer gramática.¹²⁴

CLXIV.

Bom ser em língua estranha lecionado
 A lábio e olho de mulher – isto, inclusive,
 Quando ambos jovens são, mestre e ensinado,
 Como era o caso, ao menos onde estive.
 Se se fala certo ri-se, e, se errado,
 Sorri-se inda mais, e doravante aí vem
 O apertar mão, e beijo casto talvez.
 Aprendi o pouco que sei deste viés;^{125 126}

¹²³ Romaico é o grego moderno.

¹²⁴ Foi satisfatório poder traduzir quase o mesmo ritmo e fluência desta oitava, buscando traduzir com diligência suas pausas, vírgulas, pontos e inclusive os *enjambements*. Acerca dos diversos ritmos e da excessiva e interminável variedade das oitavas byronianas, talvez uma das principais características desta obra-prima, as palavras de Goethe, mestre, discípulo e admirador de Byron, em seu tratado de botânica *A Metamorfose das Plantas*, podem ser de serventia aqui: O que está formado transforma-se de novo imediatamente e nós temos, se quisermos de algum modo chegar à intuição viva da Natureza, de nos mantermos tão móveis e plásticos como o exemplo que ela nos propõe. (Goethe, 1993, p. 69).

CLXV.

That is, some words of Spanish, Turk, and Greek,
 Italian not at all, having no teachers;
 Much English I cannot pretend to speak,
 Learning that language chiefly from its preachers,
 Barrow, South, Tillotson, whom every week
 I study, also Blair—the highest reachers
 Of eloquence in piety and prose—
 I hate your poets, so read none of those.

CLXVI.

As for the ladies, I have nought to say,
 A wanderer from the British world of Fashion,
 Where I, like other "dogs, have had my day,"
 Like other men, too, may have had my passion—
 But that, like other things, has passed away,
 And all her fools whom I *could* lay the lash on:
 Foes, friends, men, women, now are nought to me
 But dreams of what has been, no more to be.

CLXV.

Isto é, algo de espanhol, de turco, e grego,
 Italiano não, não tendo instrutores.
 E pretender falar mais de inglês nego,
 Que aprendi em geral dos pregadores,
 Barrow, South, Tillotson, que sempre pego
 E estudo, e Blair¹²⁷, maior dos possuidores
 De eloquência em piedade e prosa. Odeio
 Seus poetas, então deles nenhum leio.¹²⁸

CLXVI.

Quanto às damas, eu nada falaria,
 Andarilho do mundo inglês do *fashion*,¹²⁹
 Onde eu, feito outros "já tive meu dia"¹³⁰,
 Feito outros homens com minha paixão –
 Isto, e o mais, passou, e os tolos que eu *podia*,
 Sim, descer o pau¹³¹, também passam; bons,
 Maus, moça, macho, agora são pra mim
 Fantasias idas, nada mais enfim.¹³²

¹²⁵ As traduções para o francês, bem como as edições consultadas do texto original, trazem notas para esta oitava, dizendo que isto que Byron descreve aconteceu de veras consigo, e que está comentado em suas cartas. As cartas de Byron, talvez as mais deliciosas do gênero epistolar de todas as literaturas, ainda seguem escassamente traduzidas para o português.

¹²⁶ Cochran relembra que B. sabia praticamente de modo fluente inglês, espanhol, italiano, francês, latim, grego antigo e moderno, turco e, talvez, armênio e árabe.

¹²⁷ Estes nomes referem-se a pregadores, oradores e mestres de oratória que viveram no século XVII e XVIII na Inglaterra.

¹²⁸ Byron conta esta mentira apenas para ir contra o romantismo então vigente.

¹²⁹ Byron diz que em 1813 já era o *dog*, quando em 1812 havia sido o *lion* da moda. Acresce que "no mundo da moda de Londres, do qual eu então formei um item, uma fração, o segmento do círculo, a unidade do milhão, o nada de algo...".

¹³⁰ A expressão é tirada de Shakespeare, *Hamlet*, V, I, 286.

¹³¹ *Lay the lash on*, no original, *lash* pode ser tanto "chicote" quanto "sátira", daí a ambiguidade, ou a tentativa de mantê-la na tradução.

¹³² Byron chegou a escrever outra variação desse dístico final; numa tradução livre seria:

Amig@s, sexo, amor já pra mim são
 Nada, algo sobre o mar numa ilusão.

CLXVII.

Return we to Don Juan. He begun
 To hear new words, and to repeat them; but
 Some feelings, universal as the Sun,
 Were such as could not in his breast be shut
 More than within the bosom of a nun:
 He was in love,—as you would be, no doubt,
 With a young benefactress,—so was she,
 Just in the way we very often see.

CLXVIII.

And every day by daybreak—rather early
 For Juan, who was somewhat fond of rest—
 She came into the cave, but it was merely
 To see her bird reposing in his nest;
 And she would softly stir his locks so curly,
 Without disturbing her yet slumbering guest,
 Breathing all gently o'er his cheek and mouth,
 As o'er a bed of roses the sweet South.

CLXIX.

And every morn his colour freshlier came,
 And every day helped on his convalescence;
 'T was well, because health in the human frame
 Is pleasant, besides being true Love's essence,
 For health and idleness to Passion's flame
 Are oil and gunpowder; and some good lessons
 Are also learnt from Ceres and from Bacchus,
 Without whom Venus will not long attack us.

CLXVII.

Voltemos ao Don Juan. Que começou¹³³
 A ouvir novos termos, e a repeti-los;
 Mas algo universal igual ao sol
 Não lhe deixou o peito mais tranquilo
 Que o que um coração de freira achou.
 Era o amor, como, óbvio, irias tu senti-lo
 Por jovem benfeitora; e é assim Haidée,
 Deste modo que muita vez se vê.

CLXVIII.

E ao romper cada manhã – para Juan
 Cedo demais, que amando o sono estava –
 Vinha Haidée à gruta, só pra ver no afã
 Sua ave que no ninho repousava.
 Levava leve a trança em nós louçã,
 E o hóspede, ainda a dormir, não perturbava,
 Na face dele a arfar, toda dengosa,
 Suave vento sul sobre um mar de rosas.

CLXIX.

Cor mais fresca a cada dia nele veio,
 E a cada dia progredia a convalescença.
 Foi bom, que saúde ao corpo humano que é o
 Bem, além de ser do Amor real a essência,
 Pois saúde e ócio ao fogo da Paixão é o
 Óleo e pólvora; e mesmo boas lições têm-se a
 Aprender com Baco e Ceres¹³⁴, sem os quais
 Vênus não nos ataca tanto mais.^{135 136}

¹³³ No original, *begun*, particípio invés de passado, o que é considerado mais um arcaísmo usado por Byron, que mistura vocábulos arcaicos e às vezes chega a inventar alguns, ou a usar os mais recentemente inventados. Como aqui tal termo não pôde ser traduzido, em outros lugares termos arcaicos são introduzidos, para fins ilustrativos.

¹³⁴ Respectivamente, na mitologia romana, deus do vinho e da alegria, e deusa da agricultura e dos frutos.

¹³⁵ João Vieira traduziu um trecho da oitava, ficou:

Note-se que a saúde do corpo humano constitui a essência do verdadeiro amor. (1942, p. 334).

CLXX.

While Venus fills the heart, (without heart really
 Love, though good always, is not quite so good,)
 Ceres presents a plate of vermicelli,—
 For Love must be sustained like flesh and blood, —While
 Bacchus pours out wine, or hands a jelly:
 Eggs, oysters, too, are amatory food;
 But who is their purveyor from above
 Heaven knows,—it may be Neptune, Pan, or Jove.

CLXXI.

When Juan woke he found some good things ready,
 A bath, a breakfast, and the finest eyes
 That ever made a youthful heart less steady,
 Besides her maid's, as pretty for their size;
 But I have spoken of all this already—
 A repetition's tiresome and unwise,—
 Well—Juan, after bathing in the sea,
 Came always back to coffee and Haidée.

CLXX.

Vênus enche a alma (sem alma cheia assim
 Amor ainda é bom, só não tão bom),
 Ceres dá um prato de *vermicelli*¹³⁷ (sim,
 Amor sustem-se igual carne e sangue) com
 Baco a verter vinho, e a dar gelatina.
 Ovo, ostra, é rango de amoroso dom;
 Mas quem tudo isto lá do alto a nós move,
 Só Deus sabe; se Pã, Netuno ou Jove.¹³⁸

CLXXI.

Juan acordava e achava algo bom pronto,
 Banho, desjejum, e a vista mais pura
 Que já fez jovem coração tão tonto,
 Além da criada, bela pra sua altura;
 Mas eu de novo a mesma coisa conto,
 A repetição é insensata e dura.
 Bem, depois de banhar-se ao mar, Juan
 Vinha sempre a Haidée e ao café da manhã.

Se os jovens ultrarromânticos brasileiros, lânguidos pela ausência da mulher amada, tivessem conhecido essa vertente de Byron a tempo, muita morte prematura e sofrimento poético haveria de ser evitado, e isto teria sido graças aos tradutores.

¹³⁶ Pichot faz uma longa nota para sua tradução. Cita versos de Ovídio, que contraria o que Byron diz, afirmando que “Vênus no vinho, fogo no fogo foi”. E ainda cita outros versos de Ovídio, que afirma ser “o vinho ao amor o que o vento é ao fogo”.

¹³⁷ Massa italiana que parece um fidéu, geralmente para fazer sopas.

¹³⁸ Na tradução dessa oitava, João Vieira contou mais com sua imaginação que com o texto original, veja--se:

À medida que o lindo mancebo recebia alimentos substanciais para o organismo extenuado, sentia também a chama do amor, pela sua benfeitora, arder com mais intensidade. (idem).

CLXXII.

Both were so young, and one so innocent,
 That bathing passed for nothing; Juan seemed
 To her, as 't were, the kind of being sent,
 Of whom these two years she had nightly dreamed,
 A something to be loved, a creature meant
 To be her happiness, and whom she deemed
 To render happy; all who joy would win
 Must share it,—Happiness was born a Twin.

CLXXIII.

It was such pleasure to behold him, such
 Enlargement of existence to partake
 Nature with him, to thrill beneath his touch,
 To watch him slumbering, and to see him wake:
 To live with him for ever were too much;
 But then the thought of parting made her quake;
 He was her own, her ocean-treasure, cast
 Like a rich wreck—her first love, and her last.

CLXXIV.

And thus a moon rolled on, and fair Haidée
 Paid daily visits to her boy, and took
 Such plentiful precautions, that still he
 Remained unknown within his craggy nook;
 At last her father's prows put out to sea,
 For certain merchantmen upon the look,
 Not as of yore to carry off an Io,
 But three Ragusan vessels, bound for Scio.

CLXXII.

Ambos eram tão jovens, e inocentes,
 Que um banho era já nada. Haidée o via
 Como um tipo de ser enviado, um ente
 Que à noite dois anos sonhado havia,
 Coisa a se amar, criatura ali somente
 Para ser sua alegria, a quem ela cria
 Fazer feliz. A dita aí tida se há-de
 Partilhar; é gêmea a Felicidade¹³⁹.

CLXXIII.

Era tal prazer tê-lo sob o enfoque,
 E alargar-se a existência ao se dispor da
 Natura com ele, a emoção ao toque,
 Vê-lo ali dormir, vê-lo quando acorda.
 Viver pra sempre assim foi demais; só que
 A ideia da partida então a incomoda.
 Dela ele era, oceano-ouro, bem pego ao
 Naufrágio – amor primeiro, amor final.

CLXXIV.

Passou-se uma lua assim, linda Haidée vai
 Diariamente em visita ao seu garoto,
 Com mil cuidados ele ainda está lá e
 Em sua pedregosa gruta segue ignoto.
 Finalmente põe proa ao mar seu pai,
 Vai direito a uns navios mercantes, noto,
 Maroto, não como antes raptando Io¹⁴⁰,
 Mas sim três naus de Ragusa¹⁴¹ indo a Quio.

¹³⁹ Cochran crê que B. pode estar pensando em si e em Augusta.

¹⁴⁰ Io, ninfa marítima, amada por Zeus, foi transformada em vaca e perambulou deveras por terra e mar. O Mar Jônico recebeu seu nome.

¹⁴¹ Ragusa é o nome italiano para o porto croata de Dubrovnik.

CLXXV.

Then came her freedom, for she had no mother,
 So that, her father being at sea, she was
 Free as a married woman, or such other
 Female, as where she likes may freely pass,
 Without even the encumbrance of a brother,
 The freest she that ever gazed on glass:
 I speak of Christian lands in this comparison,
 Where wives, at least, are seldom kept in garrison.

CLXXVI.

Now she prolonged her visits and her talk
 (For they must talk), and he had learnt to say
 So much as to propose to take a walk,—
 For little had he wandered since the day
 On which, like a young flower snapped from the stalk,
 Drooping and dewy on the beach he lay,—
 And thus they walked out in the afternoon,
 And saw the sun set opposite the moon.

CLXXVII.

It was a wild and breaker-beaten coast,
 With cliffs above, and a broad sandy shore,
 Guarded by shoals and rocks as by an host,
 With here and there a creek, whose aspect wore
 A better welcome to the tempest-tost;
 And rarely ceased the haughty billow's roar,
 Save on the dead long summer days, which make
 The outstretched Ocean glitter like a lake.

CLXXV.

Haidée enfim viu-se livre, e mãe não tinha,
 Assim, pai ao mar, era ela tão livre
 Quanto mulher casada, ou outra mocinha,
 Que em tudo que quer tem passe livre, e vem
 Mesmo até sem irmão que lhe aporrinha,
 O ser mais livre que no espelho se vê.
 De terras cristãs, no caso, falo eu,
 Onde esposas não ficam num quartel.¹⁴²

CLXXVI.

Ela prolongou sua fala e ia visitá-lo
 (Pois falar devem), e ele já falando
 O bastante pra intentar passeio dá-lo,
 Pois Juan pouco andou desde o dia quando,
 Igual flor jovem de estalado talo,
 Murcho e úmido na praia acabou parando,
 E aí então à tarde o casal passeou, a
 Ver o sol que se põe em frente à lua.

CLXXVII.

A costa agreste era, e batida de ondas,
 Penhasco ao alto, e a praia amplo areal, por
 Roca e atol guardada igual hoste em ronda,
 E uma enseada, que dá aspecto melhor
 Ao que chega em meio à tempestade hedionda.
 Não cessa a ativa vaga seu rumor,¹⁴³
 Salvo no estio com seu dia morto e largo,
 Em que o oceano brilha longo igual a um lago.

¹⁴² João Vieira traduziu este trecho como "(...) e a caridosa menina no uso de plena liberdade de fazer o que bem quisesse (...)". (p. 335).

¹⁴³ Este verso é outro representante dentre muitos da tentativa de traduzir o ritmo iâmbico para o heroico português.

CLXXVIII.

And the small ripple spilt upon the beach
 Scarcely o'erpassed the cream of your champagne,
 When o'er the brim the sparkling bumpers reach,
 That spring-dew of the spirit! the heart's rain!
 Few things surpass old wine; and they may preach
 Who please,—the more because they preach in in,—
 Let us have Wine and Woman, Mirth and Laughter,
 Sermons and soda-water the day after.

CLXXVIII.

E o mar à pouca ondulação entregue
 Não excede a espuma da tua champagne; então,
 Se a espuma em copo cheio à borda chegue,
 Que orvalho da alma, é chuva ao coração!
 Nada vence vinho curtido; e pregue
 Quem quiser – no mais porque prega em vão.
 Permita-nos mulher, vinho, alegria
 E riso, sermão e água de soda noutro dia.

CLXXIX.

Man, being reasonable, must get drunk;
 The best of Life is but intoxication:
 Glory, the Grape, Love, Gold, in these are sunk
 The hopes of all men, and of every nation;
 Without their sap, how branchless were the trunk
 Of Life's strange tree, so fruitful on occasion!
 But to return,—Get very drunk, and when
 You wake with headache—you shall see what then!

CLXXIX.

Sê bêbado quem de razão abunda;
 O melhor da vida é a intoxicação.
 Glória, uva¹⁴⁴, ouro, amor, neste mosto afunda
 A esperança do homem de qualquer nação;
 Sem sua seiva, seria um tronco infecundo a
 Árvore da vida, fértil à ocasião.
 Mas para retornar. Muito bem beba,
 E se a cabeça dói noutro dia, aí perceba.

CLXXX.

Ring for your valet—bid him quickly bring
 Some hock and soda-water, then you'll know
 A pleasure worthy Xerxes the great king;
 For not the blest sherbet, sublimed with snow,
 Nor the first sparkle of the desert-spring,
 Nor Burgundy in all its sunset glow,
 After long travel, Ennui, Love, or Slaughter,
 Vie with that draught of hock and soda-water!

CLXXX.

Chame o criado, e lhe indique a vir ligeiro
 Com vinho¹⁴⁵ e água de soda¹⁴⁶. Aí ver-se deve
 Digno de Xerxes algo prazenteiro;
 Pois nem santo sorvete, esfriado em neve,
 Nem vinho doce¹⁴⁷ ao borbulhar primeiro,
 Ou tom de arrebol que o borgonha teve,
 De árdua jornada após, fastio, amor, toda
 Matança, não vence vinho e água de soda.

¹⁴⁴ *The Grape* não é apenas a “uva” do vinho sobre o qual Byron está falando, é uma expressão também para designar uma espécie de “objeto” ou “objetivo inalcançável”. Como o narrador está discorrendo sobre o vinho, esta expressão faz um trocadilho bastante difícil de ser traduzido dentro da métrica, rima etc.

¹⁴⁵ No original, *hock*, vinho branco do Reno, geralmente *riesling*.

¹⁴⁶ Compare-se com a oitava perdida no manuscrito, que antecede a Dedicatória nesta tradução.

¹⁴⁷ Paulin Paris traduziu *desert-spring* do original por *d'un vin de dessert* (Byron, 1830, s.p.), Pichot fez *du vin du dessert* (Byron, 1909, p. 126). A edição *Penguin* dá *desert spring*.

CLXXXI.

The coast—I think it was the coast that I
 Was just describing—Yes, it *was* the coast—
 Lay at this period quiet as the sky,
 The sands untumbled, the blue waves untossed,
 And all was stillness, save the sea-bird's cry,
 And dolphin's leap, and little billow crossed
 By some low rock or shelf, that made it fret
 Against the boundary it scarcely wet.

CLXXXII.

And forth they wandered, her sire being gone,
 As I have said, upon an expedition;
 And mother, brother, guardian, she had none,
 Save Zoe, who, although with due precision
 She waited on her lady with the Sun,
 Thought daily service was her only mission,
 Bringing warm water, wreathing her long tresses,
 And asking now and then for cast-off dresses.

CLXXXIII.

It was the cooling hour, just when the rounded
 Red sun sinks down behind the azure hill,
 Which then seems as if the whole earth it bounded,
 Circling all Nature, hushed, and dim, and still,
 With the far mountain-crescent half surrounded
 On one side, and the deep sea calm and chill
 Upon the other, and the rosy sky
 With one star sparkling through it like an eye.

CLXXXI.

A costa – acho que era a costa mesmo que eu
 Estava descrevendo – é, *era* a costa –
 A esta hora estava quieta como o céu,
 Inerte a areia, e imota a onda azul, na encosta
 Silêncio, só um pio de ave do mar e o
 Delfim que salta e escassa onda que encosta
 Nalgum recife ou rocha baixa e queixa
 Da borda que bem pouco úmida deixa.

CLXXXII.

E eles passearam, e o pai dela foi,
 Como eu disse, a uma expedição.
 Não tinha mãe, irmão, tutor, só Zoe,
 Que, ainda que com devida precisão
 Esperasse a senhora com o Sol e
 Fosse servir Haidée sua una missão,
 Traz água morna e enflora a trança e, aliás,
 Pede um vestido que ela não põe mais.

CLXXXIII.

Era à hora fresca, quando a rubra roda
 Do sol afunda atrás de um monte anil,¹⁴⁸
 Que se mostra os confins da terra toda,
 E é quieta e escura a natura ao redor, e o
 Despenhadeiro a um lado no meio da
 Distância, e o fundo mar calmo e frio¹⁴⁹
 Do outro lado, e no céu róseo cintila¹⁵⁰
 Única estrela feito uma pupila.

¹⁴⁸ Outro exemplo de ritmo iâmbico no decassílabo português.

¹⁴⁹ Novamente há parecença sonora entre as rimas do original e da tradução nestes versos.

¹⁵⁰ Note-se, ademais, a manutenção do *enjambement* na tradução.

CLXXXIV.

And thus they wandered forth, and hand in hand,
 Over the shining pebbles and the shells,
 Glided along the smooth and hardened sand,
 And in the worn and wild receptacles
 Worked by the storms, yet worked as it were planned
 In hollow halls, with sparry roofs and cells,
 They turned to rest; and, each clasped by an arm,
 Yielded to the deep Twilight's purple charm.

CLXXXV.

They looked up to the sky, whose floating glow
 Spread like a rosy Ocean, vast and bright;
 They gazed upon the glittering sea below,
 Whence the broad Moon rose circling into sight;
 They heard the waves' splash, and the wind so low,
 And saw each other's dark eyes darting light
 Into each other—and, beholding this,
 Their lips drew near, and clung into a kiss;

CLXXXVI.

A long, long kiss, a kiss of Youth, and Love,
 And Beauty, all concentrating like rays
 Into one focus, kindled from above;
 Such kisses as belong to early days,
 Where Heart, and Soul, and Sense, in concert move,
 And the blood's lava, and the pulse a blaze,
 Each kiss a heart-quake,—for a kiss's strength,
 I think, it must be reckoned by its length.

CLXXXIV.

E assim passearam eles, de mãos presas,
 Sobre conchinhas e brilhantes seixos,
 Indo ao longo na areia tênue e tesa,
 Através de ermos e erodidos trechos
 Que a chuva fez, que igual planeado fez, as
 Ocas cavas, com câmaras e anexos,
 Aí param lá; e os braços se enlaçando,
 Ao charme rubro do arrebol se dando.

CLXXXV.

Viam o céu, cuja luz aérea crescia
 Igual róseo oceano, luminoso e grande.
 E viam que embaixo o mar resplandecia,
 Daí o amplo disco da lua que se expande.
 Um esguicho de onda, e o vento mal se ouvia,
 E os olhos negros veem-se e luz lançam de
 Um para o outro e, vendo isto, chega à boca
 De um a do outro, que num beijo se tocam;¹⁵¹

CLXXXVI.

Um longo beijo jovem, demorado
 De amor, de beleza, aí se concentrava,
 Raios a um fogo só, do céu aticado;
 Beijos que apenas mocidade dava,
 Aonde iam peito, e alma, e sentido orquestrados,
 E a pulsação é incêndio, e o sangue é lava,
 E um terremoto o beijo – o vigor de um beijo
 Mede-se em sua extensão, assim que eu vejo.

¹⁵¹ João Vieira traduziu como:

Depois de contemplarem o mar, o céu, as brisas, os murmúrios, fitaram mutuamente os seus olhos negros e viram-nos dardejarem-se as chamas abrasadoras do amor. A esta vista, instintivamente os seus lábios se uniram por um beijo (...). (1942, p. 335).

CLXXXVII.

By length I mean duration; theirs endured
 Heaven knows how long—no doubt they never reckoned;
 And if they had, they could not have secured
 The sum of their sensations to a second:
 They had not spoken, but they felt allured,
 As if their souls and lips each other beckoned,
 Which, being joined, like swarming bees they clung—
 Their hearts the flowers from whence the honey sprung.

CLXXXVIII.

They were alone, but not alone as they
 Who shut in chambers think it loneliness;
 The silent Ocean, and the starlight bay,
 The twilight glow, which momentarily grew less,
 The voiceless sands, and dropping caves, that lay
 Around them, made them to each other press,
 As if there were no life beneath the sky
 Save theirs, and that their life could never die.

CLXXXIX.

They feared no eyes nor ears on that lone beach;
 They felt no terrors from the night; they were
 All in all to each other: though their speech
 Was broken words, they *thought* a language there,—
 And all the burning tongues the Passions teach
 Found in one sigh the best interpreter
 Of Nature's oracle—first love,—that all
 Which Eve has left her daughters since her fall.

CLXXXVII.

É extensão o quanto dura; e o deles dura
 Céus sabe quanto; óbvio, não o mediram eles,
 E se tentassem, mal dariam segura
 Soma das sensações a um segundo reles.
 Nada falam, sentindo atração pura,
 Chamando uma à outra a alma e os lábios deles,
 Que, ao unir-se, é abelha que enxame atrai,
 Seus corações flores de onde o mel sai.

CLXXXVIII.

Estavam sós, mas não bem sós naquela
 Solidão de quem em aposento fecha-
 -se. O oceano quieto, e a baía à luz de estrelas,
 O brilho do arrebol, que menos cresce, a
 Tácita areia, e a gruta úmida pelas
 Cercanias, ambos mais juntinhos deixam,
 Como se vida sob o céu só houvesse
 A deles, e vida que jamais morresse.¹⁵²

CLXXXIX.

Sem medo de ouvido ou olho na praia vazia;
 E sem temer a noite; eles dois veem-se em
 Tudo um do outro. Sua fala abstrusa ainda ia,
 Ato-contínuo que uma linguagem pensem,
 Paixão instrui idioma ardente, aí, a
 Arfar, intérprete melhor que tem-se
 Ao oráculo, primeiro amor, tudo que da
 Eva chegou às suas filhas desde a queda.

¹⁵² Enquanto o João Vieira fez questão de pular essa oitava, o tradutor do francês, Paulin Paris, parece ter pegado a corda da inspiração e acabou divagando bastante a respeito dos versos; numa tradução livre, chegasse-se a ler:

Pode-se perguntar ao poeta talvez o que pôde dar a seus dois amantes a ideia de uma vida eterna? Justamente a imobilidade de toda a natureza, que parece atestar sua eternidade, e por consequência a do universo, da alma, dos seus próprios corpos. (Byron, 1830, s.p.).

CXC.

Haidée spoke not of scruples, asked no vows,
 Nor offered any; she had never heard
 Of plight and promises to be a spouse,
 Or perils by a loving maid incurred;
 She was all which pure Ignorance allows,
 And flew to her young mate like a young bird;
 And, never having dreamt of falsehood, she
 Had not one word to say of constancy.

CXCI.

She loved, and was belovéd—she adored,
 And she was worshipped after Nature's fashion—
 Their intense souls, into each other poured,
 If souls could die, had perished in that passion,—
 But by degrees their senses were restored,
 Again to be o'ercome, again to dash on;
 And, beating 'gainst his bosom, Haidée's heart
 Felt as if never more to beat apart.

CXCII.

Alas! they were so young, so beautiful,
 So lonely, loving, helpless, and the hour
 Was that in which the Heart is always full,
 And, having o'er itself no further power,
 Prompts deeds Eternity can not annul,
 But pays off moments in an endless shower
 Of hell-fire—all prepared for people giving
 Pleasure or pain to one another living.

CXC.

Não fala Haidée de escrúpulos, não faz
 Voto ou oferta; nada tem que ver
 Com jura ou promessas de esposa aliás,
 Ou que a uma moça amante há risco grave.
 Em tudo era o que a santa ignorância faz,
 Voava ao jovem moço igual jovem ave;
 Nem em sonho tinha a hipocrisia ao alcance, e a
 Dizer nada ela tem sobre constância.

CXCI.

Ela amava e era amada, era adorada
 E adorava como a natureza espera.
 Intensa a alma, uma noutra despejada,
 Se a alma morresse, em tal paixão morreria,
 Mas a razão aos poucos foi tornada,
 De novo pega, de novo perdera-
 -se. E, junto ao dele, o coração de Haidée
 Sentiu que não mais só pode batê¹⁵³.

CXCII.

Ai! ambos eram tão jovens, tão esbeltos,
 Tão sós, amantes, desgarrados, aí,
 Na hora em que o coração é mais repleto,
 E faz, não tendo força sobre si,
 O que a eternidade não deixa quieto,
 Mas compensa sim chuva sem fim de
 Fogo-inferno, tudo a quem não se esquite
 De dar prazer ou dor a outrem que vive.¹⁵⁴

¹⁵³ Essa apócope, muito comum atualmente no português falado e em letras de músicas populares brasileiras, é justificada pela síncope e pela aférese que Byron faz nos dois versos anteriores: *o'ercome* primeiro, e, em seguida, *'gainst*.

¹⁵⁴ Na tradução de João Vieira há uma espécie de moralismo que Byron jamais teria dito em sua obra; aliás, o modo franco e elevado de quem trata de uma questão algo filosófica, mas também algo irônica, como outras vezes o tom é baixo e satírico tratando de coisas elevadas, faz de Byron aqui realmente um grande pensador; já João Vieira fez:

(...) se o castigo das fornalhas só se infligisse aos que causam dores ao próximo, bem estava; mas há de também chegar aos que causam prazer. (p. 336).

CXCIII.

Alas! for Juan and Haidée! they were
 So loving and so lovely—till then never,
 Excepting our first parents, such a pair
 Had run the risk of being damned for ever:
 And Haidée, being devout as well as fair,
 Had, doubtless, heard about the Stygian river,
 And Hell and Purgatory—but forgot
 Just in the very crisis she should not.

CXCIV.

They look upon each other, and their eyes
 Gleam in the moonlight; and her white arm clasps
 Round Juan's head, and his around her lies
 Half buried in the tresses which it grasps;
 She sits upon his knee, and drinks his sighs,
 He hers, until they end in broken gasps;
 And thus they form a group that's quite antique,
 Half naked, loving, natural, and Greek.

CXCIV.

And when those deep and burning moments passed,
 And Juan sunk to sleep within her arms,
 She slept not, but all tenderly, though fast,
 Sustained his head upon her bosom's charms;
 And now and then her eye to Heaven is cast,
 And then on the pale cheek her breast now warms,
 Pillowed on her o'erflowing heart, which pants
 With all it granted, and with all it grants.

CXCIII.

Ai por Juan e Haidée! ambos tão amantes
 E amorosos; tal é o par que se dirige,
 Salvo nossos primeiros pais, nunca antes,
 A cair na eterna danação que aflige.
 E ela, devota e bela iguais bastantes,
 Tinha ouvido, óbvio, sobre o rio Estige¹⁵⁵,
 Inferno e Purgatório, mas se esquece
 Bem na crise que menos o merece.

CXCIV.

Olham-se um ao outro, e ao luar seus olhos
 Faíscam; e o braço branco dela pende
 Da cabeça de Juan, e o dele colhe os
 Trançados dela que o seu próprio prende.
 Senta ao seu joelho, ofegos dele engole, os
 Dela ele, aí um fraco suspiro os suspende;
 E é a mesma posição de antiga prática,
 Natural, seminua, amante e ática.

CXCIV.

Quando a hora íntima e ardente foi embora,
 Juan se afundou no sono, e ela, que o abraça,
 Não dormiu, toda terna, firme embora,
 Sustém-lhe a fronte em seu seio cheio de graça.
 Haidée levanta o olhar ao céu agora,
 Seu peito aquece aquela face baça,
 Junto ao fecundo coração, que ofega
 Com o que deu e com tudo o que não nega¹⁵⁶.

A abordagem, como é evidente, é bastante outra.

¹⁵⁵ O rio Estige rega as plagas do Hades.

¹⁵⁶ Não foi possível manter na tradução a repetição do termo *grant* que Byron usa duas vezes nesse verso. A ideia manteve-se, de qualquer forma, e a rima funciona, bem como o encavalamento resta assegurado.

CXCVI.

An infant when it gazes on a light,
 A child the moment when it drains the breast,
 A devotee when soars the Host in sight,
 An Arab with a stranger for a guest,
 A sailor when the prize has struck in fight,
 A miser filling his most hoarded chest,
 Feel rapture; but not such true joy are reaping
 As they who watch o'er what they love while sleeping.

CXCVII.

For there it lies so tranquil, so beloved,
 All that it hath of Life with us is living;
 So gentle, stirless, helpless, and unmoved,
 And all unconscious of the joy 't is giving;
 All it hath felt, inflicted, passed, and proved,
 Hushed into depths beyond the watcher's diving:
 There lies the thing we love with all its errors
 And all its charms, like Death without its terrors.

CXCVIII.

The Lady watched her lover—and that hour
 Of Love's, and Night's, and Ocean's solitude
 O'erflowed her soul with their united power;
 Amidst the barren sand and rocks so rude
 She and her wave-worn love had made their bower,
 Where nought upon their passion could intrude,
 And all the stars that crowded the blue space
 Saw nothing happier than her glowing face.

CXCVI.

Recém-nascido quando a luz enxerga,
 Criança na hora em que da mama bebe,
 Devoto quando vê que a hóstia¹⁵⁷ lhe chega,
 Árabe que um estranho bem recebe,
 Marinheiro se a presa em luta é pega,
 Avaro que o baú mais cheio percebe,
 Sentem prazer; mas não o êxtase conforme
 Alguém que observa o que ama enquanto dorme.¹⁵⁸

CXCVII.

Pois fica ali tão calmo, tão amado,
 Que tudo que há da vida vivo está;
 Terno, imoto, impotente, e abandonado,
 E todo ignorante da alegria que dá.
 Todo o sentido, sofrido, e provado,
 Ao observador bastante oculto lá;
 Eis aí o que se ama com seus erros¹⁵⁹
 E encantos, como a morte sem terrores.

CXCVIII.

Velava a moça o amado; esta hora calma
 De amor, de noite e mar em solitude
 Preenchia com força unida sua alma
 Entre a areia árida e a rocha mui rude
 Ninho acharam, ela e o amado gasto-ao-mar,
 Onde nada estragasse o amor amiúde,
 E todo o espaço azul e toda estrela
 Nada viam brilhar mais que a face dela.^{160 161}

¹⁵⁷ No original, *the Host*. Com *h* maiúsculo se refere à “hóstia” da eucaristia, tendo um viés eclesiástico. Entretanto, devido à polissemia do termo, pode-se inferir interpretações distintas. Pichot foi o único a enxergar essa possibilidade, Paulin optou pela “hóstia”, e aquele fez:

un fanatique à l'aspect de l'armée des impies. (Byron, 1909, p. 131).

Que é dizer, traduziu por “hoste” inimiga, enfim.

¹⁵⁸ É bem demarcada a tradução do ritmo iâmbico deste último verso, do mesmo modo que é também no original, com dez distintos vocábulos. Ademais, note-se a semelhança do desenho no papel entre original e tradução.

¹⁵⁹ Uso arcaico do termo em português, para insinuar os vários arcaísmos presentes no original.

CXCIX.

Alas! the love of Women! it is known
 To be a lovely and a fearful thing;
 For all of theirs upon that die is thrown,
 And if 't is lost, Life hath no more to bring
 To them but mockeries of the past alone,
 And their revenge is as the tiger's spring,
 Deadly, and quick, and crushing; yet, as real
 Torture is theirs—what they inflict they feel.

CC.

They are right; for Man, to man so oft unjust,
 Is always so to Women: one sole bond
 Awaits them—treachery is all their trust;
 Taught to conceal their bursting hearts despond
 Over their idol, till some wealthier lust
 Buys them in marriage—and what rests beyond?
 A thankless husband—next, a faithless lover—
 Then dressing, nursing, praying—and all's over.

CCI.

Some take a lover, some take drams or prayers,
 Some mind their household, others dissipation,
 Some run away, and but exchange their cares,
 Losing the advantage of a virtuous station;
 Few changes e'er can better their affairs,
 Theirs being an unnatural situation,
 From the dull palace to the dirty hovel:
 Some play the devil, and then write a novel.

CXCIX.

Ai, o amor das Mulheres! bem se sabe,
 Amável e terrível afinal;
 Pois tudo delas neste termo cabe,
 E a vida nada mais traz senão já o
 Escárnio do tempo ido, se ele acaba, e
 Aí pulo de tigre é sua vingança, mortal,
 Veloz, esmagadora; e aí não mentem
 Sua tortura, mas o que fazem sentem.

CC.

Estão certas; se injusto o homem a si é,
 Sempre o é à mulher. Somente um elo
 Aguarda-as, deslealdade é a única fé.
 Aprendem a ocultar a alma a arder pelo
 Seu ídolo, aí vem lascivo mais rico e
 Compra-as pra casar – que sobra ao seu zelo?
 Marido ingrato, amante infiel, contudo,
 Amamentar, vestir-se, orar, e é tudo.

CCI.

Umas tomam amantes, *drinks* ou rezam,
 Umas viram do lar, ou da vadiagem,
 Outras fogem, e de atenção revezam,
 Sem ter do estado virtuoso a vantagem.
 Poucas para melhor suas vias enviesam,
 Sendo essas uma situação à margem,
 De palácio triste a antro imundo vão-se.
 Outras ainda pior, escrevem romances¹⁶².

¹⁶⁰ Nesta oitava, admite-se que se pôde traduzir o conteúdo, a forma, a métrica, algumas características tanto da rima do original quanto do ritmo iâmbico, e ainda se traduziu inclusive as pausas, os pontos, os resfôlegos e o *enjambement*.

¹⁶¹ Já João Vieira traduziu essa oitava por “naquele berço improvisado entre as rochas, onde nada podia vir perturbar sua ternura, e não podia conceber que as estrelas do céu alumiassem felicidade igual à sua. (p. 337).

¹⁶² Alusão direta de Byron a um caso antigo seu, Lady Caroline Lamb, que, em 1816, publicara *Glenarvon*, no qual reúne diversas reminiscências da autora para com B.. Lembra-se que é essa moça que numa mascarada em Londres trajou-se de Don Juan e saiu pelo baile, cercada por seus diabinhos.

CCII.

Haidée was Nature's bride, and knew not this;
 Haidée was Passion's child, born where the Sun
 Showers triple light, and scorches even the kiss
 Of his gazelle-eyed daughters; she was one
 Made but to love, to feel that she was his
 Who was her chosen: what was said or done
 Elsewhere was nothing. She had nought to fear,
 Hope, care, nor love, beyond,—her heart beat *here*.

CCII.

E que é a noiva da Natura não sabe Haidée;
 Que é a criança da Paixão, que nasceu ela
 Onde em beijo o sol num triplo raio arde até
 Mesmo em suas filhas de olhos de gazela¹⁶³.
 E há só o amor pra Haidée, e sentir-se dele e
 Escolhida. As ações de alhures tê-las
 Por nada. E nem temia, ou se iludia,
 Ou amava além; seu peito aqui batia.

CCIII.

And oh! that quickening of the heart, that beat!
 How much it costs us! yet each rising throb
 Is in its cause as its effect so sweet,
 That Wisdom, ever on the watch to rob
 Joy of its alchemy, and to repeat
 Fine truths; even Conscience, too, has a tough job
 To make us understand each good old maxim,
 So good—I wonder Castlereagh don't tax 'em.

CCIII.

E oh, rápido bater, este do peito!
 E quanto custa! mas só um pulso seu sobe a
 Tal ponto o dulçor da causa e do efeito,
 Que o Siso mesmo o espreita pra que roube a
 Alegria da sua alquimia, pra seus conceitos
 Belos dizer; Consciência tem árdua obra
 Para nos explicar boas velhas máximas,
 Tão boas que espanta que Castlereagh não taxe-as^{164 165}.

CCIV.

And now 't was done—on the lone shore were plighted
 Their hearts; the stars, their nuptial torches, shed
 Beauty upon the beautiful they lighted:
 Ocean their witness, and the cave their bed,
 By their own feelings hallowed and united,
 Their priest was Solitude, and they were wed:
 And they were happy—for to their young eyes
 Each was an angel, and earth Paradise.

CCIV.

E aí já era; à costa erma eles empenharam
 Seu peito. E estrelas, nupciais lanternas,
 Embelezam o belo que clarearam.
 Sua testemunha é o mar, cama a caverna,
 Seus sentimentos juntos os sagraram;
 E o padre Solidão os casou. É ver na
 Sua face a alegria; aos olhos jovens era
 Um ao outro um anjo, e um Paraíso a terra^{166 167}.

¹⁶³ Nessa imagem um tanto confusa, Paulin Paris traduz como *elle avait reçu le jour dans une contrée que le soleil inondait d'une triple et dévorante lumière*. E acrescenta em nota que “aí há uma imagem poética que nós não ousamos traduzir”, na sequência insere os versos originais, e ainda os traduz depois, porém nas notas.

¹⁶⁴ No ano de 1816, Lord Castlereagh conseguiu convencer para o aumento dos impostos.

¹⁶⁵ Aqui, o esforço para manter o aspecto sonoro das rimas na tradução como é no original, pode-se dizer bem-sucedido.

¹⁶⁶ Paródia do Livro IV da *Eneida*, em que se narra o amor de Eneias e Dido numa caverna, malgrado as intenções de Juno que não os queria ver unidos.

CCV.

Oh, Love! of whom great Cæsar was the suitor,
 Titus the master, Antony the slave,
 Horace, Catullus, scholars—Ovid tutor—
 Sappho the sage blue-stocking, in whose grave
 All those may leap who rather would be neuter—
 (Leucadia's rock still overlooks the wave)—
 Oh, Love! thou art the very God of evil,
 For, after all, we cannot call thee Devil.

CCVI.

Thou mak'st the chaste connubial state precarious,
 And jestest with the brows of mightiest men:
 Cæsar and Pompey, Mahomet, Belisarius,
 Have much employed the Muse of History's pen:
 Their lives and fortunes were extremely various,
 Such worthies Time will never see again;
 Yet to these four in three things the same luck holds,
 They all were heroes, conquerors, and cuckolds.

CCV.¹⁶⁸

Oh Amor, buscou-te César o maior,
 Tito o doutor, Antônio o escravo, o arauto
 Horácio, Catulo o aluno, Ovídio o tutor,
 Safo a sábia meia-azul, em cuja cova um salto
 Deve dar quem quer ser neutro ao amor¹⁶⁹
 (A rocha em Leocádia¹⁷⁰ ainda vê a onda do alto)—
 Oh Amor, sim, você é o próprio deus do mal,
 Não dá pra te chamar diabo, afinal.

CCVI.

Você fez o estado conjugal precário,
 E das cãs dos maiores já zombou.
 César e Pompeu, Maomé, Belizário¹⁷¹,
 Quem a Musa da história mui contou.
 Com vidas e destinos todos vários,
 Tão dignos Tempo nunca mais achou.
 Três, quatro coisas têm de iguais contornos;
 São heróis, conquistadores, e cornos.¹⁷²

¹⁶⁷ João Vieira para de traduzir por aqui, pois começarão as digressões byronianas, e a questão do “amor” de Juan não será narrada; logo, quem começará a traduzir são os poetas concretos, todavia, Byron não deixará de falar de amor, como se verá doravante.

¹⁶⁸ Cochran nota como um “clichê de criatividade romântica” que esta estrofe e as duas seguintes tenham sido escritas originariamente no verso de um programa de alguma peça de teatro que não pôde ser identificada, embora a lista do elenco apareça na íntegra.

¹⁶⁹ As alusões são a imperadores e poetas romanos. Safo, poetisa grega, Byron compara-a a uma *bluestocking*.

¹⁷⁰ Leocádia é a rocha de onde Safo pulou, matando-se, por causa de um amor não correspondido. Leocádia é considerada a “ilha do amor”, julgam mesmo tratar-se da Ítaca de Ulisses.

¹⁷¹ Suspeita-se que Pompeia, terceira esposa de César, tenha-lhe traído com Clódio. Múcia, terceira esposa de Pompeu, intrigou-se com César; a esposa favorita de Maomé, Ayesha, foi vista na companhia de um jovem certa manhã; e a esposa de Belizário, Antonina, tornou-se proverbialmente notória neste aspecto.

¹⁷² A rima leonina de Byron no dístico final original, com consoante de apoio, merece destaque: *luck holds* que rima com *cuckolds*. A rima da tradução, conquanto algo engenhosa, não deu conta da complexidade do original.

CCVII.

Thou mak'st philosophers; there's Epicurus
 And Aristippus, a material crew,
 Who to immoral courses would allure us
 By theories quite practicable too;
 If only from the Devil they would insure us,
 How pleasant were the maxim (not quite new),
 "Eat, drink, and love, what can the rest avail us?"
 So said the royal sage Sardanapalus.

CCVIII.

But Juan! had he quite forgotten Julia?
 And should he have forgotten her so soon?
 I can't but say it seems to me most truly a
 Perplexing question; but, no doubt, the moon
 Does these things for us, and whenever newly a
 Strong palpitation rises, 't is her boon,
 Else how the devil is it that fresh features
 Have such a charm for us poor human creatures?

CCVII.

Você fez filósofos; há aí Epicuro¹⁷³
 E Aristipo¹⁷⁴, pessoal preso à matéria,
 Que nos fascina ao seu caminho impuro
 Com teorias que a prática prefere. Ah
 Se do inferno estivesse-se seguro,
 Quão boa não fora a máxima (já velha),
 "Comer, beber, amar, o que nos resta?"¹⁷⁵
 Foi o rei Sardanapalo¹⁷⁶ quem disse esta.

CCVIII.

Mas Juan, de todo já esquecera Júlia?
 E poderia ele a esquecer tão breve?
 Nada há que eu diga que de fato anule a
 Tão perplexa questão; mas a lua teve
 Parte aí, e algo em nós faz, 'té que forte pule a¹⁷⁷
 Mais nova pulsação, que a ela se deve;
 Como diabos feições frescas emanam
 Tanto charme a nós, pobre raça humana, hã?¹⁷⁸

¹⁷³ Pai da filosofia epicureia, Epicuro (342 – 270 a. C.) propôs que tudo fosse apenas átomos, que se uniam ao acaso para logo se desprenderem; sendo assim, a maior lógica da vida seria ter prazer. Entretanto, para ele, os prazeres elevados, frutos dos estudos e do conhecimento, seriam os melhores a serem exercidos.

¹⁷⁴ Para Aristipo, contemporâneo de Epicuro, a única meta da vida era o prazer, elevado ou baixo. Foi o fundador da doutrina hedonista.

¹⁷⁵ Essa expressão atualmente é tão famosa, que se costuma dizer ser do próprio Byron, e não do narrador do *Don Juan*.

¹⁷⁶ Sardanapalo é considerado o último rei assírio. Geralmente devotado aos prazeres, construiu uma grande biblioteca com dez mil títulos; vendo seu reino ser massacrado pelas tropas inimigas, ordenou botassem fogo em tudo, queimando assim a si, suas mulheres e tesouros. Byron, em 1821, escreveu um drama acerca deste personagem. Delacroix, o pintor, também compôs uma obra sobre o tema.

¹⁷⁷ Essas rimas merecem destaque. A mesma forma de construção da rima foi usada pelo autor original e pelo tradutor. O esquema é simples: palavra + artigo. Assim, *truly a* rima com *Julia* em inglês de um modo similar que "anule a" em português.

¹⁷⁸ Vale notar também a rima leonina do dístico.

CCIX.

I hate inconstancy—I loathe, detest,
 Abhor, condemn, abjure the mortal made
 Of such quicksilver clay that in his breast
 No permanent foundation can be laid;
 Love, constant love, has been my constant guest,
 And yet last night, being at a masquerade,
 I saw the prettiest creature, fresh from Milan,
 Which gave me some sensations like a villain.

CCX.

But soon Philosophy came to my aid,
 And whispered, "Think of every sacred tie!"
 "I will, my dear Philosophy!" I said,
 "But then her teeth, and then, oh, Heaven! her eye!
 I'll just inquire if she be wife or maid,
 Or neither—out of curiosity."
 "Stop!" cried Philosophy, with air so Grecian,
 (Though she was masqued then as a fair Venetian;)

CCIX.

Tenho horror à inconstância; odeio, maldigo,
 Ojerizo, execro, abjuro a argila feita
 Movediça cuja alma não traz consigo
 Ponto onde fundação firme se deita.
 Amor, constante amor, constante amigo,
 Num baile de máscara, a mais perfeita
 Criatura vi ontem, fresca de Milão,
 Que me deu sentimentos de um vilão¹⁷⁹.¹⁸⁰ ¹⁸¹

CCX.

Aí a Filosofia¹⁸² vem em meu arrimo,
 E murmura, "Olha a união e a sacralidade!"
 "Pois não, prezada Filosofia" afirmo,
 "Mas aí olha o dente, e daí, oh divindade!
 Que olho! seria esposa ou solteira, estimo,
 Nenhum nem outro – só curiosidade".
 "Para!" de ar grego a Filosofia grita
 (E a máscara de veneziana bonita)¹⁸³¹⁸⁴.

¹⁷⁹ Byron satiriza a própria hipocrisia de uma forma bastante engenhosa. Diz que odeia a volubilidade de alma e na mesma hora muda de assunto e comenta de algo fútil. Sutil ironia, fazer na sequência o que se acabou de criticar. Quem fala aqui é a percepção genial de Byron, que compreende que todos os seres são falhos; neste ponto, Byron é bastante filosófico, e mesmo assim satiriza a filosofia, seguindo, com esse movimento, os preceitos de Menipo.

¹⁸⁰ Ainda mais, o narrador aqui bota-se exatamente como um "sedutor maligno", um "vilão". Oras, "sedutor maligno" é o próprio Don Juan já velho. Uma perspectiva alucinada poderia levar a dizer que esta obra tem como narrador o próprio Don Juan contando sobre sua infância, do mesmo modo que traz características da vida pessoal do autor. Cabe lembrar, todavia, que em determinado momento o narrador disse que viu Juan de braços dados com o capeta. Essa estrutura complexa, repleta de alterações de ponto de vista, remete diretamente aos romances modernos de um Joyce ou de um Faulkner. Não obstante, o narrador, que é um dos personagens principais da narrativa, nesta passagem subverte o papel do "mocinho" da história, do protagonista "bonzinho", do Don Juan inocente, e cai ele mesmo na sinceridade de dizer que por vezes passa em sua cabeça sentimentos de "vilão".

¹⁸¹ A tradução de Pichot deste trecho é bastante curiosa:

Et qui m'a causé quelques sensations, traître que je suis.

¹⁸² Sátira da aparência da "Filosofia" para Boécio.

¹⁸³ O Paulin Paris fez uma nota gigante, com diversos argumentos, que não se transcrevem aqui, afirmando que foi assim que se deu o encontro de Byron com a Condessa Guiccioli, mulher casada de quem B. seria amante e teria um dos casos mais agradáveis, tranquilos e deliciosos de sua existência. B. contava pelos trinta e tantos anos, e ela tinha vinte e três, conquanto quem a visse não lhe desse mais que dezessete, diziam.

¹⁸⁴ Cochran, ademais, julga necessário ressaltar que, embora o narrador pare, B. não, e apresenta, em nota, uma lista de algumas poucas dezenas de conquistas de B. que o mesmo havia enviado em carta a Hobhouse, em 19 de janeiro de 1819.

CCXI.

"Stop!" so I stopped.—But to return: that which
 Men call inconstancy is nothing more
 Than admiration due where Nature's rich
 Profusion with young beauty covers o'er
 Some favoured object; and as in the niche
 A lovely statue we almost adore,
 This sort of adoration of the real
 Is but a heightening of the *beau ideal*.

CCXII.

'T is the perception of the Beautiful,
 A fine extension of the faculties,
 Platonic, universal, wonderful,
 Drawn from the stars, and filtered through the skies,
 Without which Life would be extremely dull;
 In short, it is the use of our own eyes,
 With one or two small senses added, just
 To hint that flesh is formed of fiery dust.

CCXIII.

Yet 't is a painful feeling, and unwilling,
 For surely if we always could perceive
 In the same object graces quite as killing
 As when she rose upon us like an Eve,
 'T would save us many a heartache, many a shilling,
 (For we must get them anyhow, or grieve),
 Whereas if one sole lady pleased for ever,
 How pleasant for the heart, as well as liver!

CCXI.

“Para!” e paro. Volto. O que inconstância admite o
 Homem ser, nada é mais que admiração sobre
 A riqueza da Natureza que emite o
 Mais novo belo em profusão e cobre
 Algo que mais se quer; como num sítio
 Onde quase amamos uma estátua nobre,
 Este tipo de adoração do real
 É a intensificação do *beau ideal*¹⁸⁵ ¹⁸⁶

CCXII.

No mais, é a percepção da beleza
 Das faculdades extensão bem bela,
 Platônica, de universal grandeza,
 Filtrada em céus, extraída das estrelas,
 Sem a qual a vida é a maior dureza.
 Em suma, é o uso da nossa vista, pela
 Qual se une um sentido ou dois, que digna-
 -se a indicar que a carne é só poeira ígnea.

CCXIII.

Também é sensação teimosa, e ruim,
 Pois vai que a mesma coisa se perceba
 Sempre com graça tal que mate, enfim,
 Como quando surgiu feito uma Eva,
 Poupar-nos-ia a angústia, e algum xelim,
 (Pois pegar ou sofrer é o que se deve), ah
 Se a uma só moça fosse sempre o amor,
 Que bem ao peito, e ao fígado o melhor!¹⁸⁷

¹⁸⁵ Em francês no original, que Byron teve que anglicizar para rimar com *real*. Obviamente, é um termo filosófico que se refere ao “belo ideal”.

¹⁸⁶ Note-se que as rimas todas foram trabalhadas para terem qualquer sonoridade aproximada ao original.

¹⁸⁷ Note-se, além do aspecto das rimas, bastante rente à sonoridade das rimas originais, também a predominância do ritmo iâmbico da tradução nos versos 2, 5, 7 e 8.

CCXIV.

The Heart is like the sky, a part of Heaven,
 But changes night and day, too, like the sky;
 Now o'er it clouds and thunder must be driven,
 And Darkness and Destruction as on high:
 But when it hath been scorched, and pierced, and riven,
 Its storms expire in water-drops; the eye
 Pours forth at last the Heart's blood turned to tears,
 Which make the English climate of our years.

CCXIV.

O peito é como o céu, parte dos céus,
 Qual céu, muda dia e noite sem que adapte-se.
 Se ergue sobre trovões e escarcéus,
 E há escuridão e destruição no ápice,
 Se o queima, e o perfura, e o fende, seus
 Tormentos caem em gota; até que do olho escape-se
 Em lágrima o que ao peito é sangue e danos,
 Que faz o clima inglês dos nossos anos.¹⁸⁸

CCXV.

The liver is the lazaret of bile,
 But very rarely executes its function,
 For the first passion stays there such a while,
 That all the rest creep in and form a junction,
 Like knots of vipers on a dunghill's soil—
 Rage, fear, hate, jealousy, revenge, compunction—
 So that all mischiefs spring up from this entrail,
 Like Earthquakes from the hidden fire called "central."

CCXV.

O fígado é o leprosário onde a bile é posta,
 Mas bem pouco executa essa função,
 O primeiro amor lá fica quando encosta,
 E o resto arrasta-se e entra ali em junção,
 Víboras em nós sobre um chão de bosta¹⁸⁹ –
 Vingança, ódio, horror, ciúme, compunção –
 Gera esta entranha tudo que é maldito,
 Terremotos do fogo "central"¹⁹⁰ dito.¹⁹¹

¹⁸⁸ Augusto de Campos traduziu essa e as duas próximas estrofes inteiramente, com métrica fixa, rima e conteúdo colado ao original. Vejam-se seus últimos quatro versos desta *stanza*:

Mas quando se descarna expira os seus
 Males com gota de água. O olho expia
 A dor com sangue transformado em pranto
 Que os ingleses agora vertem tanto. (Campos, 2009, p. 43).

Ressalta-se que o presente tradutor, ao fazer sua tradução, ainda não possuía o citado livro para cotejar, nesse trecho.

¹⁸⁹ O termo é *dunghill*. Campos fez o correto: "E um ninho de serpentes lá instile" (p. 45).

¹⁹⁰ Este termo ficou fora da tradução de Augusto. Curiosamente, foi um mal do estômago que contribuiu para a morte de B.. Foram os terremotos "centrais" que também o mataram, daí a importância da tradução do termo, arduamente depreendida do verso de Augusto. No mais, a teoria do fogo-central foi bastante usada nos estudos de vulcões da época. Notas como estas não entram na tradução de Augusto, que afirma que no auge dos seus "78 anos", "não me seria impossível, embora penoso e cansativo para a minha idade, transpor para este volume as "notúnculas embasbacantes" (expressão de Augusto de Campos) que acompanham as edições de praxe (...)" (p. 14). E na sequência explica em quais oitavas se detém: "digressivas, metalinguísticas, mais diretamente críticas e autoquestionantes." (idem).

¹⁹¹ Nos últimos três versos buscou-se traduzir, além do conteúdo e da métrica, como fez Augusto, também as paradas, as vírgulas e os resfôlegos. Note-se que Augusto (de quem pode ser visto mais a respeito no capítulo 4 desta tese) fez:

Ciúme, despeito, amor, horror, que vão
 Roendo e arrancando dessa entranha
 Terremotos que o fogo desentranha. (idem).

Ele insere dois *enjambements* em sua tradução, sendo que há um traço, ao menos, para se separar as ideias. Sem dúvida o aspecto da "imagem" das palavras é importante, todavia, o silêncio que há entre os pensamentos, os sons externos, o tempo para reflexão e apreciação da rima, que o *enjambement* retira, são tão importantes quanto e carecem de ser traduzidos, pela simples manutenção do ritmo, mas também por uma espécie de literatura que não se preocupa apenas em falar, mas que sabe quando parar, e que entende como é intrínseco à fala a própria respiração.

CCXVI.

In the mean time, without proceeding more
 In this anatomy, I've finished now
 Two hundred and odd stanzas as before,
 That being about the number I'll allow
 Each canto of the twelve, or twenty-four;
 And, laying down my pen, I make my bow,
 Leaving Don Juan and Haidée to plead
 For them and theirs with all who deign to read.

CCXVI.

Neste ínterim, sem ir mais adiante¹⁹²
 Na anatomia, concluí agora um trecho
 Em duzentas tantas *stanzas* como antes,
 Que é o número que quero por desfecho
 Nos doze, ou vinte Cantos¹⁹³; doravante
 Descanso a pena, me despeço, e deixo
 Don Juan e Haidée rogando a si e aos
 Seus junto a quem prossiga e leia-os¹⁹⁴.

¹⁹² “Adiante” foi usado do mesmo modo que Augusto, no entanto, não se tinha a tradução dele ainda, o que se pode considerar uma coincidência tradutória.

¹⁹³ A importante e irônica incerteza de Byron a respeito de quantos Cantos terá seu épico alcançou não ser traduzida na estrofe de Augusto de Campos, que diz:

(...) são duzentas e tantas; o que, enfim,
 Eu me permito para cada canto e
 Deixando a pena (...). (p. 45).

¹⁹⁴ Note-se algum esforço para criar uma rima engenhosa aqui, de modo a compensar momentos nos quais B. usa-as e não foi possível recuperá-las de imediato na tradução.

CANTO THE THIRD

I.

HAIL, Muse! *et cetera*.—We left Juan sleeping,
 Pillowed upon a fair and happy breast,
 And watched by eyes that never yet knew weeping,
 And loved by a young heart, too deeply blest
 To feel the poison through her spirit creeping,
 Or know who rested there, a foe to rest,
 Had soiled the current of her sinless years,
 And turned her pure heart's purest blood to tears!

II.

Oh, Love! what is it in this world of ours
 Which makes it fatal to be loved? Ah why
 With cypress branches hast thou wreathed thy bowers,
 And made thy best interpreter a sigh?
 As those who dote on odours pluck the flowers,
 And place them on their breast—but place to die—
 Thus the frail beings we would fondly cherish
 Are laid within our bosoms but to perish.

CANTO III¹

I.

Fala Musa! *et cetera*. Juan ficou
 No aconchego de um seio belo e feliz,
 Visto por olho que jamais chorou,
 No amor de um jovem coração, na raiz
 Mui santo pra ver vir veneno esguio, ou
 Ver que o que odeia a paz lá dorme, quem quis
 Ao flux dos puros anos seus pôr mancha,
 Pôr pranto em puro sangue de alma mansa.^{2 3 4}

II.

Oh amor! o que há em nosso mundo que toca
 E faz fatal ser amado? Ah com cipreste⁵
 Em ramos tu revestes tuas tocas⁶,
 Fazes do suspiro o melhor intérprete?
 Igual quem ama o odor colhe a flor, coloca-a
 Em seu peito – só pra que morra; deste
 Modo um frágil ser a quem temos carinho
 Vem perecer em nosso peito mesquinho.⁷

¹ Thomas Moore, em visita a Byron em Veneza no outubro de 1819, disse ter ouvido da boca do poeta a leitura do Canto III, no qual B. trabalhava à época, possivelmente desde 17 de setembro do mesmo ano. Ao que tudo indica, concluiu-o em 30 de novembro, fazendo ainda algumas inserções com o tempo. Os cantos III e IV formariam um só, porém foram divididos. Este Canto foi considerado por Coleridge a melhor coisa que Byron escreveu na vida. Byron, entretanto, julga-o “muito decente”, e acrescenta achá-lo “monótono”, “*dull*”. Os cantos III, IV e V foram publicados juntos, por John Murray, em 8 de agosto de 1821, sem nome do autor, nem da editora.

² Augusto de Campos também logrou traduzir esta oitava, a métrica da sua tradução é fidelíssima ao original, bem como o conteúdo. Traduz inclusive, ponto alto na tradução, o gerúndio inglês com um gerúndio português. Veja-se o trecho final, como exemplo:

Que não sabe o veneno que vem vindo
 Para tomar-lhe a alma. No seu peito
 Ela pusera um malfeitor, enquanto
 Seu coração ia do sangue ao pranto. (Campos, 2009, p. 47).

³ Neste último verso traduzido optou-se por empreender um ritmo iâmbico.

⁴ Por “mansa” traduziu-se *pure*; não é a melhor solução, porém não se quis repetir o “puro” do verso anterior, pelo qual se traduziu *sinless*. No aspecto semântico, os “anos puros” que precedem a “alma mansa” buscam dar também a noção de um “coração puro”.

⁵ Como é sabido, os ciprestes são plantas que representam simbolicamente a morte.

⁶ Traduziu-se *bowers*, palavra curta, que significa mais precisamente um “*caramanchão*”, polissílabo oxítono, por “*tocas*”, palavra mais curta, que faz rimas interessantes, e que, entretanto, não possui a venerável carga semântica que o original fornece.

⁷ Já o compadre de Augusto, Décio Pignatari, traduziu apenas os últimos quatro versos da oitava. Conquanto tenha estado colado à semântica do original, no aspecto da forma propriamente dita, isto é, na questão da tradução dos símbolos estéticos, da estrutura e da imagem da linguagem, do ritmo, das paradas e *enjambements*, essas coisas mais

III.

In her first passion Woman loves her lover,
 In all the others all she loves is Love,
 Which grows a habit she can ne'er get over,
 And fits her loosely—like an easy glove,
 As you may find, whene'er you like to prove her:
 One man alone at first her heart can move;
 She then prefers him in the plural number,
 Not finding that the additions much encumber.

IV.

I know not if the fault be men's or theirs;
 But one thing's pretty sure; a woman planted
 (Unless at once she plunge for life in prayers)—
 After a decent time must be gallanted;
 Although, no doubt, her first of love affairs
 Is that to which her heart is wholly granted;
 Yet there are some, they say, who have had *none*,
 But those who have ne'er end with only *one*.

III.

Só o primeiro amado ama-o a mulher,
 Nos outros ela passa a amar o amor,
 Aí é hábito que não pode desprender,
 E que cai bem, luva fácil de pôr,
 Se pode provar sempre que quiser.
 Primeiro o peito a um homem só a dispor;
 Depois do que ela gosta é do plural,
 Que uma adição enorme não faz mal.^{8 9}

IV.

Não sei se é culpa do homem ou dela é;
 Mas é bem certo: uma mulher plantada¹⁰
 (A menos que afunde a vida na fé)
 Após um tempo deve ser cortejada,
 Embora, óbvio, o primeiro dos *affairs*¹¹
 O peito inteiro ocupe e aí entra mais nada.
 Que haja, diz-se, a que não teve nenhum,
 Mas a que teve nunca teve só um.¹²

concretas, o estro pignatariiano deixou a desejar, recorrendo a uma rima em *ar* de substantivo com adjetivo. Vejam-se os versos:

Amantes de perfumes colhem flores
 E abrigam-nas no seio (mau lugar).
 Assim pomos no peito alguns amores
 – E este é o lugar mais tumular. (Pignatari, 2007, p. 198).

De todo modo, vale ver a questão das rimas no original, que é bastante interessante, quer por rimar *ours* com *bowers*, ou mesmo *cherish* com *perish*.

⁸ Também traduziu Décio Pignatari essa oitava, dessa vez integralmente. De novo, suas qualidades não carecem de ser apontadas, embora seu dístico final, de grande genialidade, foi imitado na tradução desta oitava, por não se poder achar melhor tradução que a que ele fez.

⁹ Nesta estrofe, que não apresenta nenhum esforço impressionante na tradução das rimas, porém que não deixa de mostrar, ao menos, interessante esforço, primou-se (vale dizer: depois da questão do conteúdo, da imagem, da forma, da métrica, da rima e também das pausas) acerca do ritmo iâmbico, representado em parte relevante na tradução destes versos.

¹⁰ Cochran anota uma “inescrupulosa anglicização do italiano *piantare*” cometida por B., que possui, dentre outros sentidos, o de ser abandonado.

¹¹ Crê-se que essa rima não exige tradução em português, no entanto, como as outras desta oitava, foi tentada semelhar-se sonoramente com as rimas originais, daí ser mantida não traduzida em seu significante, porém traduzida em seu significado.

¹² Essa máxima é a de número LXXIII das *Reflexões* de la Rochefoucauld.

V.

'T is melancholy, and a fearful sign
 Of human frailty, folly, also crime,
 That Love and Marriage rarely can combine,
 Although they both are born in the same clime;
 Marriage from Love, like vinegar from wine—
 A sad, sour, sober beverage—by Time
 Is sharpened from its high celestial flavour
 Down to a very homely household savour.

V.

É melancolia, e algo medroso bem
 Da fraqueza humana, tolice, e crime,
 Que amor e casamento não se deem,
 Embora ambos nasçam no mesmo clima; e
 Casamento, do amor, vinagre do vinho vem –
 Sóbrio, ácido, ruim – o tempo oprime-
 -o do mais alto aroma no céu posto,
 A um sabor familiar, simples, sem gosto.

VI.

There's something of antipathy, as 't were,
 Between their present and their future state;
 A kind of flattery that's hardly fair
 Is used until the truth arrives too late—
 Yet what can people do, except despair?
 The same things change their names at such a rate;
 For instance—Passion in a lover's glorious,
 But in a husband is pronounced uxorious.

VI.

Há a antipatia, não sei se isto é sincero,
 Entre o presente e o futuro estatuto.
 Usa-se elogio não tão verdadeiro
 Até vir a verdade tarde e muito.
 E o que a gente faz, senão desespera? o
 Mesmo muda o seu nome em um minuto;
 Por exemplo, paixão no amante é gloriosa,
 No marido é comer na mão da esposa.¹³

VII.

Men grow ashamed of being so very fond;
 They sometimes also get a little tired
 (But that, of course, is rare), and then despond:
 The same things cannot always be admired,
 Yet 't is "so nominated in the bond,"
 That both are tied till one shall have expired.
 Sad thought! to lose the spouse that was adorning
 Our days, and put one's servants into mourning.

VII.

Tem vergonha o homem de ser muito quisto; e
 Às vezes fica um pouco aborrecido
 (Mas isto, claro, é raro) e fica triste.
 Jamais se é sempre a mesma coisa atraído,
 Mas é “em nome da fiança que existe”¹⁴
 Que dois se unem até que haja um morrido.
 Triste ideia! perder o par que faz linda
 A vida, e pôr os criados de luto ainda.

¹³ Note-se como nessa oitava o esforço pôde apenas conservar as consoantes das sílabas tônicas das rimas originais, ainda que as tenha mantido nos três tipos de rimas da estrofe.

¹⁴ Citação do *Mercador de Veneza*, de Shakespeare, ato IV, cena 1, v. 254. Na tradução de Helena Barbas encontra-se “Está isso especificado na fiança?”. (Shakespeare, 2002, p. 68).

VIII.

There's doubtless something in domestic doings
 Which forms, in fact, true Love's antithesis;
 Romances paint at full length people's wooings,
 But only give a bust of marriages;
 For no one cares for matrimonial cooings,
 There's nothing wrong in a connubial kiss:
 Think you, if Laura had been Petrarch's wife,
 He would have written sonnets all his life?

VIII.

No doméstico há algo que se afeiçoa,
 De fato, à antítese do amor real.
 Romances tratam casos de pessoas,
 Só dão de casamentos bustos; mal
 Liga alguém pra arrulho de casório, há
 Nada errado num beijo conjugal.
 Se fosse a esposa de Petrarca Laura,
 Faria sonetos toda a vida para?¹⁵

IX.

All tragedies are finished by a death,
 All comedies are ended by a marriage;
 The future states of both are left to faith,
 For authors fear description might disparage
 The worlds to come of both, or fall beneath,
 And then both worlds would punish their miscarriage;
 So leaving each their priest and prayer-book ready,
 They say no more of Death or of the Lady.

IX.

Toda tragédia com morte termina,
 E finda toda comédia em casório.
 O porvir do par fica à própria sina,
 Pois os autores temem ser simplórios
 Com o mundo do par, ou a que se inclina,
 E é este mundo que pune seus imbróglios.
 Deixando-o ao padre e ao pronto livro de ora-
 ções, nada dizem da morte ou da senhora¹⁶.

X.

The only two that in my recollection,
 Have sung of Heaven and Hell, or marriage, are
 Dante and Milton, and of both the affection
 Was hapless in their nuptials, for some bar
 Of fault or temper ruined the connection
 (Such things, in fact, it don't ask much to mar);
 But Dante's Beatrice and Milton's Eve
 Were not drawn from their spouses, you conceive.

X.

Que eu lembre, apenas dois possuem canção
 Ao céu e ao inferno/casamento, Dante¹⁷
 E Milton¹⁸, ambos com péssima afeição
 Às núpcias, pois erro ou algo conflitante
 No temperamento arruinou a união
 (O que, de fato, não requer bastante);
 Mas a Beatriz de Dante e a Eva de Milton
 Não são inspiradas na esposa, admito.¹⁹

¹⁵ Décio Pignatari alcançou traduzir apenas este dístico final da oitava. Ficou: “Petrarca, fosse Laura a companheira, / Faria sonetos uma vida inteira?” (Pignatari, 2007, p. 199).

¹⁶ Referência a uma famosa balada, impressa em *A Guide to Heaven*, em 1736, intitulada “Death or of the Lady”.

¹⁷ Byron já havia comentado sobre isto em seu trabalho *The Prophecy of Dante*. Em seu “Inferno”, Dante chama sua mulher de *la fiera moglie*. Na nota da edição Penguin, lê-se, na tradução para o inglês da *Divina Comédia*, que: *and certainly my fierce wife troubles me more than anything else* (Inferno, Canto XVI, vv. 44-45).

¹⁸ Seis semanas após o casamento, em 1642, a esposa de John Milton, Mary Powell, foi para a casa dos seus pais com a promessa de que voltaria; mas voltou apenas três anos depois, em 1645. A de B., entretanto, nunca voltou.

XI.

Some persons say that Dante meant Theology
 By Beatrice, and not a mistress—I,
 Although my opinion may require apology,
 Deem this a commentator's phantasy,
 Unless indeed it was from his own knowledge he
 Decided thus, and showed good reason why;
 I think that Dante's more abstruse ecstasies
 Meant to personify the Mathematics.

XII.

Haidée and Juan were not married, but
 The fault was theirs, not mine: it is not fair,
 Chaste reader, then, in any way to put
 The blame on me, unless you wish they were;
 Then if you'd have them wedded, please to shut
 The book which treats of this erroneous pair,
 Before the consequences grow too awful;
 'T is dangerous to read of loves unlawful.

XI.

Dizem que Dante via a teologia
 Em Beatriz, não a amante. Eu, conquanto
 Julguem que faço alguma apologia,
 Vejo um comentador num sonho e tanto,
 A menos que só a sua sabedoria
 Decidiu, e comprovou então. No entanto,
 Eu acho que a dantesca abstração extática
 É a personificação da matemática^{20 21}.

XII.

Haidée e Juan não se casaram, porém
 Azar o deles, não meu. Não é doce,
 Casto leitor, então, culpa pôr em
 Mim, a menos que queira que eles fossem.
 Se casado os queria, por favor, tem
 Que fechar o livro do par no erro, se-
 não o efeito terrível será explícito;
 É perigoso ler de amor ilícito.²²

¹⁹ Beatriz é a musa inspiradora da obra-prima de Dante; bem como Eva é a doce e bela e ingênua moça da obra-prima de Milton, *O Paraíso Perdido*. Seguindo este paralelo, em se sabendo que nem Milton, nem Dante, nem Shakespeare, nem Dryden, nem muitos outros poetas, tiveram com suas esposas um relacionamento bom, isto é, tiveram um péssimo relacionamento muitas vezes, enfim, da mesma forma, pode-se dizer que o caráter de Haidée também não foi inspirado em Lady Byron.

²⁰ “Matemática”, aqui, é irônica alusão de Byron a sua ex-mulher, a “musa dos paralelogramos”, como ele a chamava. Em decorrência desse esforço pelas matemáticas, Ada Lovelace, filha do casal, tornar-se-ia a “madrinha da informática”, tendo elaborado o primeiro cálculo algoritmo para ser processado por um engenho analítico.

²¹ Décio Pignatari traduziu integralmente esta oitava. Veja-se toda sua tradução:

Dizem que, em Beatriz, teologia,
 Não uma amante, via Dante. Eu
 – Opinião sem muita apologia –
 Comento que o cronista é fariseu.
 Pois só se apóia em pura fantasia,
 Não em fato real que conheceu.
 Para mim, os geométricos poemas
 Não passam de dantescos apoftegmas.

“Fariseu” é um curioso termo à ocasião, além do mais, a tradução do *enjambement* que forma o dístico final conforma todo o ritmo.

²² João Vieira, que havia parado de traduzir, talvez por julgar que Byron não estivesse falando do amor de Juan, conquanto mal tenha parado de falar do amor, volta a traduzir justo nesta digressiva oitava. Veja apenas um trecho da sua tradução:

O leitor escrupuloso pode sentir disposições malévolas contra este par (...) unido primeiro pelos afetos do coração do que pela escola do padre; porém (sic) isso é lá com eles, e nenhuma culpabilidade compete ao narrador da sua história. (Byron, 1942, p.337).

XIII.

Yet they were happy,—happy in the illicit
 Indulgence of their innocent desires;
 But more imprudent grown with every visit,
 Haidée forgot the island was her Sire's;
 When we have what we like 't is hard to miss it,
 At least in the beginning, ere one tires;
 Thus she came often, not a moment losing,
 Whilst her piratical paw was cruising.

XIV.

Let not his mode of raising cash seem strange,
 Although he fleeced the flags of every nation,
 For into a Prime Minister but change
 His title, and 't is nothing but taxation;
 But he, more modest, took an humbler range
 Of Life, and in an honest vocation
 Pursued o'er the high seas his watery journey,
 And merely practised as a sea-attorney.

XV.

The good old gentleman had been detained
 By winds and waves, and some important captures;
 And, in the hope of more, at sea remained,
 Although a squall or two had damped his raptures,
 By swamping one of the prizes; he had chained
 His prisoners, dividing them like chapters
 In numbered lots; they all had cuffs and collars,
 And averaged each from ten to a hundred dollars.

XIII.

E eram felizes – na indulgência dita
 Proibida do inocente desejo, uai;
 Mais imprudente vai cada visita,
 Haidée esquece que a ilha é de seu pai.
 Perder o que se gosta é coisa aflita,
 Ao menos de início, até que canse; sai
 Sempre Haidée assim, toda chance usa,
 Enquanto o pai pirata os mares cruza.

XIV.

É estranha forma de ganhar um *cash*, a
 Roubar bandeira de qualquer nação;
 De primeiro-ministro só não se acha
 O título, além, sim, da tributação.
 Mas ele, mais modesto, humilde faixa
 Da vida toma, e a honesta vocação
 Segue em alto-mar seu aquoso caminho,
 Algo como um advogado-marinho.

XV.

O bom senhor havia sido pego
 Por onda, vento, e presa que mui val';
 E esperançoso a mais, quedou no pego,
 Minando o ânimo um ou outro temporal,
 Pondo a pique uma presa. Ele, não nego,
 Seus presos acorrenta em lote igual,
 Numerados; com correntes, colares,
 Cada um em média de dez a cem dólares.²³

²³ Novamente, pelas questões tradutológicas de praxe, o último trecho da tradução de João Vieira merece ser citada: Os numerosos cativos tinha-os algemados e divididos em lotes, numerados como os capítulos dum livro: (p. 337).

XVI.

Some he disposed of off Cape Matapan,
 Among his friends the Mainots; some he sold
 To his Tunis correspondents, save one man
 Tossed overboard unsaleable (being old);
 The rest—save here and there some richer one,
 Reserved for future ransom—in the hold,
 Were linked alike, as, for the common people, he
 Had a large order from the Dey of Tripoli.

XVII.

The merchandise was served in the same way,
 Pieced out for different marts in the Levant,
 Except some certain portions of the prey,
 Light classic articles of female want,
 French stuffs, lace, tweezers, toothpicks, teapot, tray,
 Guitars and castanets from Alicant,
 All which selected from the spoil he gathers,
 Robbed for his daughter by the best of fathers.

XVIII.

A monkey, a Dutch mastiff, a mackaw,
 Two parrots, with a Persian cat and kittens,
 He chose from several animals he saw—
 A terrier, too, which once had been a Briton's,
 Who dying on the coast of Ithaca,
 The peasants gave the poor dumb thing a pittance:
 These to secure in this strong blowing weather,
 He caged in one huge hamper altogether.

XVI.

No cabo Matapão²⁴ dispôs uns para
 Seus amigos maniotas; uns vendeu
 Ao correspondente de Túnis, só um cara
 Lançou-se ao mar sem venda (um velho). E o
 Resto – um ou outro mais rico, reservara-
 -se a posterior resgate – se prendeu
 Junto no porão; aos de comum tipo, ali,
 Havia grande demanda ao Dei de Trípoli²⁵.

XVII.

O material foi servido igual, pelas
 Mais diferentes vendas do Levante,
 Salvo porções da presa, que são elas
 Clássico artigo de mulher, bastante
 Coisa da França, pinças, laços, tigelas,
 Guitarras, castanholas de Alicante²⁶,
 Tudo escolhido que do espólio vai
 Roubado à filha pelo melhor pai²⁷.

XVIII.

Um macaco, um mastim da Holanda, a arara,
 Dois papagaios, e um gato persa e a cria²⁸,
 Ele escolheu dos animais que olhara –
 Um terrier, também, dum Bretão que havia
 Morrido em Ítaca, e que ele comprara
 Dos camponeses por mor ninharia.
 Pra prendê-los no temporal que expande,
 Pôs tudo junto num balaio grande.

²⁴ Cabo Matapão, atual cabo Tênaró, na província de Mani; daí, os maniotas, piratas gregos que assaltavam os mares ainda nos tempos de Byron.

²⁵ Dei era o título do regente de Argélia e Trípoli, do Império Otomano, que, na época em que o poema foi escrito, subjugava o povo grego.

²⁶ Este também é o nome do porto da cidade de Alicante, que fica a sudeste da Espanha.

²⁷ Cochran nota nova alusão a *Tom Jones*, XVI, 5.

²⁸ Byron em Trinity College tinha um urso; em Veneza, tinha muito mais animais que os descritos acima, morando no Palácio Mocenigo.

XIX.

Then, having settled his marine affairs,
 Despaching single cruisers here and there,
 His vessel having need of some repairs,
 He shaped his course to where his daughter fair
 Continued still her hospitable cares;
 But that part of the coast being shoal and bare,
 And rough with reefs which ran out many a mile,
 His port lay on the other side o' the isle.

XX.

And there he went ashore without delay,
 Having no custom-house nor quarantine
 To ask him awkward questions on the way,
 About the time and place where he had been:
 He left his ship to be hove down next day,
 With orders to the people to careen;
 So that all hands were busy beyond measure,
 In getting out goods, ballast, guns, and treasure.

XXI.

Arriving at the summit of a hill
 Which overlooked the white walls of his home,
 He stopped.—What singular emotions fill
 Their bosoms who have been induced to roam!
 With fluttering doubts if all be well or ill—
 With love for many, and with fears for some;
 All feelings which o'erleap the years long lost,
 And bring our hearts back to their starting-post.

XIX.

Daí tendo acertado o assunto marinho,
 Despachou barcos de ida e de vinda,
 Seu navio carecendo algum alinho,
 Mudou seu curso pra onde a filha linda
 Segue em seu hospitaleiro carinho;
 Mas na parte da praia aberta e rasa ainda,
 Áspera em recife por muitas milhas,
 A porta de casa é do outro lado da ilha.

XX.

Ele desembarcou ali depressa,
 Alfândega não tendo ou quarentena
 Pra que com questões chatas lhe aborreça,
 O modo, o tempo, o lugar que esteve. E na
 Manhã já deixou de ponta cabeça
 Sua nau, com ordens de fazer querena;
 Assim ocupadas mãos pra além da conta,
 Daí tesouro, armas, lastro e bens desmontam.

XXI.

Quando chegou ao cume da montanha
 Vendo as paredes brancas de seu lar,
 Parou. Cheio de uma emoção estranha
 Seu coração forçado a viajar!
 Está bem, mal está, a dúvida o assanha,
 Por muitos amor, por outros recluir —
 Sentimentos que esquecem a vida ida
 E trazem o peito ao ponto de partida.²⁹

²⁹ Cochran nota que como B. nunca retornou de seu exílio internacional, as emoções aqui imaginadas não seriam as suas.

XXII.

The approach of home to husbands and to sires,
 After long travelling by land or water,
 Most naturally some small doubt inspires—
 A female family's a serious matter,
 (None trusts the sex more, or so much admires—
 But they hate flattery, so I never flatter);
 Wives in their husbands' absences grow subtler,
 And daughters sometimes run off with the butler.

XXIII.

An honest gentleman at his return
 May not have the good fortune of Ulysses;
 Not all lone matrons for their husbands mourn,
 Or show the same dislike to suitors' kisses;
 The odds are that he finds a handsome urn
 To his memory—and two or three young misses
 Born to some friend, who holds his wife and riches—
 And that *his* Argos—bites him by the breeches.

XXII.

Volta à casa a esposo ou pai que partira,
 Depois de viagem longa em terra ou mar,
 Alguma dúvida de certo inspira.
 Mulher da família há que preocupar,
 (Ninguém confia mais no sexo, ou o admira,
 E odeiam bajular, não vou bajular).
 Sem o esposo a esposa é mais sutil, como
 Filhas que às vezes fogem com mordomo.

XXIII.

Nem sempre homem bom tem a boa fortuna
 Que Ulisses na volta a casa sua usa;
 Nem toda viúva fica soturna,
 Ou beijo de pretendente recusa.
 As chances são que encontre uma bela urna
 À sua memória, e duas, três filhas aí inclusas
 Do amigo, que está com esposa e fundos,
 E que seu Argos³⁰ morda-lhe os fundos.³¹

³⁰ Argos era o fiel cão de Ulisses, na *Odisseia*, que morreu somente após ver seu dono, disfarçado, voltar para casa depois de vinte anos. Byron diz em carta que também tinha um cachorro aos dez anos e, quando voltou, pouco tempo depois, seu cão quase lhe devorou vivo. Em uma canção interpolada no Canto I de *Childe Harold's Pilgrimage*, pode-se ler, acerca do mesmo tema, na tradução de Pinheiro Guimarães:

9.
 Sobre este vasto Oceano,
 Só no mundo, hoje respiro:
 Por que afligir-me por outrem,
 Se ninguém dá-me um suspiro?
 Talvez meu cão por mim chore,
 Té que pão outro lhe lance;
 Mas, quando tornar a ver-me,
 Contra mim talvez avance. (Byron, 1942, p. 37).

³¹ João Vieira traduziu em algumas palavras esta estrofe e a anterior; vejam-se elas:
 Se o indivíduo é pai ou marido, ainda os motivos aumentam. Raríssimos são os Ulisses a respeito de fidelidade feminil. (p. 338).

XXIV.

If single, probably his plighted Fair
 Has in his absence wedded some rich miser;
 But all the better, for the happy pair
 May quarrel, and, the lady growing wiser,
 He may resume his amatory care
 As cavalier servente, or despise her;
 And that his sorrow may not be a dumb one,
 Writes odes on the Inconstancy of Woman.

XXV.

And oh! ye gentlemen who have already
 Some chaste *liaison* of the kind—I mean
 An honest friendship with a married lady—
 The only thing of this sort ever seen
 To last—of all connections the most steady,
 And the true Hymen, (the first's but a screen)—
 Yet, for all that, keep not too long away—
 I've known the absent wronged four times a day.

XXVI.

Lambro, our sea-solicitor, who had
 Much less experience of dry land than Ocean,
 On seeing his own chimney-smoke, felt glad;
 But not knowing metaphysics, had no notion
 Of the true reason of his not being sad,
 Or that of any other strong emotion;
 He loved his child, and would have wept the loss of her,
 But knew the cause no more than a philosopher.

XXIV.

Se solteiro, sua linda já achará
 Casada em sua ausência com rico avaro;
 O bom é que a feliz dupla poderá
 Brigar, ela, com talento e preparo,
 Ele o caso de amor terminará
 Qual *cavalier servente*³², ou a desprezá-la; o
 Seu pesar feito idiota assim não pode, e
 Aí à inconstância feminina fará odes.

XXV.

E oh vós senhores que já possuis desta
 Casta *liaison*³³ – que é com moça bela
 Casada uma amizade bem honesta,
 Das coisas assim nada existe entre elas
 Mais firme – único vínculo que presta,
 Real Himeneu (o primeiro é só tela).
 É então não fique muito fora; que
 Tem ausente a errar quatro ao dia, tem, vi.³⁴

XXVI.

Lambro³⁵, nosso advogado-marinheiro, tem
 Mais prática no oceano que no chão,
 Viu o fogo da lareira e ficou bem;
 Não tinha metafísica, ou noção
 Da razão de não ser triste também,
 Ou de qualquer outra forte emoção.
 Ama a filha, sua perda choraria,
 E igual filósofo a causa não sabia.

³² Como já dito, *cavalier servente* é um criado de quarto e cama às jovens casadas em casamentos arranjados com senhores muito mais velhos. *Cavalier servente* era uma instituição oficial em Veneza, que B. assumiria dentro em pouco com a Condessa Guiccioli.

³³ Em francês, no original, “relação”.

³⁴ No manuscrito há uma variante deste verso, que Byron recusou; ela é, traduzida livremente:

Eu vi um amigo traído quatro vezes...

³⁵ Cochran faz extensa nota explicando as possíveis origens do nome e personalidades deste personagem que continua a linha dos corsários byronianos, incluindo Beppo.

XXVII.

He saw his white walls shining in the sun,
 His garden trees all shadowy and green;
 He heard his rivulet's light bubbling run,
 The distant dog-bark; and perceived between
 The umbrage of the wood, so cool and dun,
 The moving figures, and the sparkling sheen
 Of arms (in the East all arm)—and various dyes
 Of coloured garbs, as bright as butterflies.

XXVIII.

And as the spot where they appear he nears,
 Surprised at these unwonted signs of idling,
 He hears—alas! no music of the spheres,
 But an unhallowed, earthly sound of fiddling!
 A melody which made him doubt his ears,
 The cause being past his guessing or unriddling;
 A pipe, too, and a drum, and shortly after—
 A most unoriental roar of laughter.

XXVII³⁶.

Via seus brancos portais ao sol brilhando,
 As árvores no jardim, umbrosas, verdes.
 Ouvia seu suave riacho borbulhando,
 Um cão latindo ao longe; já por ver de
 Entre o escuro bosque, frio, marrom, lá andando
 Umas figuras, faíscas ao mover de
 Armas (no oriente tudo é arma) e as mil cores
 Das vestes, com da borboleta os fulgores.³⁷

XXVIII.

Quando mais próximo ao local viera,
 E indício de ócio tal surpreso viu,
 Ouvia, ah! não música das esferas³⁸,
 Mas mundano som de violão vadio³⁹,
 Melodia que a audição descrever fizera,
 E a causa já além do acho e do alvedrio;
 E uma flauta, e um tambor também, daí soa,
 O riso menos oriental e ecoa.

³⁶ Cochran nota que as estrofes dentre XXVII e XXXV constituem um interlúdio pastoral na sátira épica, o qual está sendo ameaçado pela chegada de Lambro.

³⁷ João traduziu um trecho desta oitava por:

(...) e através da fresca folhagem começava a discernir figuras em movimento, armamentos cintilantes, e vestuários de cores variegadas. (1942, p. 338).

³⁸ Alusão à doutrina pitagórica, na qual os planetas emitiam sons dependendo de sua proximidade com o fogo cósmico central.

³⁹ No original, *fiddling*, que tem o sentido tanto de “fútil” quanto vem de *fiddle*, que, além de “rabeça” e “violino” significa “remexer”, “bulir” ou “vadiar”.

XXIX.

And still more nearly to the place advancing,
 Descending rather quickly the declivity,
 Through the waved branches o'er the greensward glancing,
 'Midst other indications of festivity,
 Seeing a troop of his domestics dancing
 Like Dervises, who turn as on a pivot, he
 Perceived it was the Pyrrhic dance so martial,
 To which the Levantines are very partial.

XXIX.

Aí pra mais perto do lugar avança,
 Descendo lesto um inclinado trecho,
 Olhando através da erva que balança,⁴⁰
 Entre outros sinais de festa, perplexo,
 Vê um bando dos de casa que ali dançam
 Como dervixes⁴¹, girando em seu eixo,⁴²
 Mas era a dança pírrica⁴³, marcial,
 A qual o levantino é bem parcial.⁴⁴

XXX.

And further on a troop of Grecian girls,
 The first and tallest her white kerchief waving,
 Were strung together like a row of pearls,
 Linked hand in hand, and dancing; each too having
 Down her white neck long floating auburn curls—
 (The least of which would set ten poets raving);
 Their leader sang—and bounded to her song
 With choral step and voice the virgin throng.

XXX.

E adiante um grupo de mocinhas gregas,⁴⁵
 A mais alta à frente agita o alvo lenço,
 Como colar de pérolas se agregam,
 Mão com mão, dançam; fulvos cachos pensos
 Que por alvos pescoços escorregam
 (Uma só poria dez poetas sem senso⁴⁶⁴⁷).
 A líder canta – e o pé e a voz dirigem
 Junto o coro daquele bando virgem.

⁴⁰ No verso original, Byron faz uma inversão sintática, deixando o verbo principal no fim da frase, para efeitos de rima.

⁴¹ Religião mística e transcendente florescida no seio do islamismo. Rodando ao redor do seu próprio eixo por quarenta e cinco minutos, entra-se em transe místico e, destarte, busca-se a integração com o universo. Sufi é o nome que a religião fundada por Mevlev recebeu. A dança dos dervixes na Turquia foi considerada selvagem e despudorada.

⁴² Também merece destaque a engenhosa rima byroniana, entre *declivity*, *festivity* e *pivot*, *he*.

⁴³ Dança militar milenária surgida na Grécia, difundida pelos espartanos, que envolvia um destre e lesto jogo de ataque e defesa com golpes de espadas e escudos em punhos.

⁴⁴ João Vieira traduziu este trecho por um coloquialíssimo “Um rancho dos criados e dervis dansam freneticamente volteando, como sobre dobradiças.” (p. 338).

⁴⁵ Na edição *Penguin* há uma nota que de acordo com Marchand, essa dança chamada *Romaika* é ainda hoje popular na Grécia.

⁴⁶ No original, *raving*, termo que pode se referir tanto a “delirar” quanto a “elogiar”. Nesta tradução, privilegiou-se a primeira acepção.

⁴⁷ Há uma variação a este verso no manuscrito, cancelada por B., que em uma tradução livre seria:
 Que poria Tom Moore, mesmo casado, sem senso...

XXXI.

And here, assembled cross-legged round their trays,
 Small social parties just begun to dine;
 Pilaus and meats of all sorts met the gaze,
 And flasks of Samian and of Chian wine,
 And sherbet cooling in the porous vase;
 Above them their dessert grew on its vine;—
 The orange and pomegranate nodding o'er,
 Dropped in their laps, scarce plucked, their mellow store.

XXXII.

A band of children, round a snow-white ram,
 There wreath his venerable horns with flowers;
 While peaceful as if still an unweaned lamb,
 The patriarch of the flock all gently cowers
 His sober head, majestically tame,
 Or eats from out the palm, or playful lowers
 His brow, as if in act to butt, and then
 Yielding to their small hands, draws back again.

XXXI.

Cá, de perna cruzada em volta aos potes,
 Outro estrato social passa a jantar.
 Pilaus⁴⁸ e carnes veem-se a toda sorte,
 Frascos de vinho Sâmio⁴⁹ e Quio, e a gelar
 O sorvete em poroso vaso. Note
 Que em cima cresce a vinha no pomar;
 A laranja e a romã que pendem sobre,
 Ao toque, e com dulçor, seus colos cobrem.

XXXII.

Em torno a um carneiro branco como a neve,⁵⁰
 Crianças trazem flores para pôr nos
 Chifres; qual cordeiro que inda mamar deve,
 O patriarca da lã, calmo, os seus cornos
 Baixa esplendidamente manso, e esteve
 A comer de uma palma⁵¹, e ora desce o adorno
 Da fronte em galhofeiro ataque, aí,
 Rendendo-se às mãozinhas, volta a si.

⁴⁸ Prato persa e turco de arroz ou grãos, geralmente com legumes e carnes. Paulin Paris diz, em nota, que *il remplace à peu près, chez eux, notre pain*.

⁴⁹ Acerca deste vinho, bem como de Samos, a cidade de onde provinha, será falado razoavelmente na canção à Independência da Grécia, interpolada neste Canto, tema que muito inspirou e fascinou Byron, cuja morte deu-se lutando pela liberdade desse povo.

⁵⁰ S. T. Coleridge, em entrevista, afirma que “sobre tudo, eu acho que a parte do *Don Juan* em que se descreve Lambro, e o retorno à sua casa, é a melhor, isto é, a mais individual, coisa em tudo que conheço das obras de Byron.” *Table Talks of Coleridge*, 7 de junho de 1824 (alguns dias após a morte de Byron). Cochran ainda faz longa nota para explicar uma alusão neste verso ao poema *Excursion*, de Wordsworth, já criticado na Dedicatória de *Don Juan*.

⁵¹ A tradução dos franceses desse termo é bastante delicada. Pichot traduz: *tantôt-il prend la nourriture* (sic) *que la main lui offre*, que é traduzir *palm* aparentemente por *la main*; e Paulin Paris fez: *Tantôt-il accepte les palmes qu'on lui presente à manger*, que é traduzir *palm* por “palma”, o fruto da palmeira. Isso para demonstrar a complexidade que um vocábulo pode às vezes demandar.

XXXIII.

Their classical profiles, and glittering dresses,
 Their large black eyes, and soft seraphic cheeks,
 Crimson as cleft pomegranates, their long tresses,
 The gesture which enchants, the eye that speaks,
 The innocence which happy childhood blesses,
 Made quite a picture of these little Greeks;
 So that the philosophical beholder
 Sighed for their sakes—that they should e'er grow older.

XXXIV.

Afar, a dwarf buffoon stood telling tales
 To a sedate grey circle of old smokers,
 Of secret treasures found in hidden vales,
 Of wonderful replies from Arab jokers,
 Of charms to make good gold and cure bad ails,
 Of rocks bewitched that open to the knockers,
 Of magic ladies who, by one sole act,
 Transformed their lords to beasts (but that's a fact).

XXXV.

Here was no lack of innocent diversion
 For the imagination or the senses,
 Song, dance, wine, music, stories from the Persian,
 All pretty pastimes in which no offence is;
 But Lambro saw all these things with aversion,
 Perceiving in his absence such expenses,
 Dreading that climax of all human ills,
 The inflammation of his weekly bills.

XXXIII.

E o perfil clássico, a veste que luz lança,
 O grande olho escuro, sua angélica cútis,
 Aberta romã rubra, e as longas tranças,
 Gesto que encanta, olhar que repercute,
 E a inocência que benze a alegre infância,
 Destes greguinhos um retrato incute;
 Pra que o observador filósofo ao vê-los
 Suspire por eles – em breve velhos.

XXXIV.

Longe, um bufo anão causos narrava-lhes,
 Aos velhos sedados ao redor fumantes,
 De ocultos bens em escondidos vales,
 De palhaços da Arábia em shows brilhantes,
 De como fazer ouro e curar males,
 De quem bate e abre pedras com encanto⁵² e
 De moças magas que, com um só ato,
 Fazem de esposos bestas (isto é fato).

XXXV.

Lá havia inocentes diversões diversas
 Pra imaginação e sentidos, música,
 Canto, dança, vinho, histórias persas,
 Passatempos de forma alegre e justa.
 Mas tais coisas a Lambro eram avessas,
 Da sua ausência já vira o quanto custa,
 Receando que o ápice da ruína humana
 Seja a inflação nas contas da semana.

⁵² Cochran relembra o “abre-te, Sésamo” do Aladdin das *Mil e Uma Noites*.

XXXVI.

Ah! what is man? what perils still environ
 The happiest mortals even after dinner!
 A day of gold from out an age of iron
 Is all that Life allows the luckiest sinner;
 Pleasure (whene'er she sings, at least) 's a Siren,
 That lures, to flay alive, the young beginner;
 Lambro's reception at his people's banquet
 Was such as fire accords to a wet blanket.

XXXVII.

He—being a man who seldom used a word
 Too much, and wishing gladly to surprise
 (In general he surprised men with the sword)
 His daughter—had not sent before to advise
 Of his arrival, so that no one stirred;
 And long he paused to re-assure his eyes,
 In fact much more astonished than delighted,
 To find so much good company invited.

XXXVIII.

He did not know (alas! how men will lie)
 That a report (especially the Greeks)
 Avouched his death (such people never die),
 And put his house in mourning several weeks,—
 But now their eyes and also lips were dry;
 The bloom, too, had returned to Haidée's cheeks:
 Her tears, too, being returned into their fount,
 She now kept house upon her own account.

XXXVI.

Ah, que é o homem? que perigo permeia⁵³
 Os mais felizes já após que a janta provem!
 Um dia de ouro na idade do ferro eis aí
 Tudo que a vida ao pecador ditoso move.⁵⁴
 Prazer (o que quer que cante) é sereia,
 Que atrai pra esfolar vivo o ingênuo jovem.
 Ao banquete da gente Lambro logo
 Foi cobertor molhado sobre o fogo.

XXXVII.

Ele – um homem cuja palavra é usada
 Bem pouco, e alegre surpreender querendo
 (Surpreendia homens em geral na espada)
 Sua filha – da sua volta não fazendo
 Aviso, pra ninguém preparar nada.
 E parou pra assegurar seus olhos bem; do
 Mais pasmo ia ele que um que se deleita
 De ter ali a boa companhia que espreita.

XXXVIII.

E não sabia (ah, como a mentira corre)
 Que um boato (especialmente grego) explana
 A sua morte (mas tal gente nunca morre)
 Pondo de luto a casa por semanas,
 Mas secou-se o lábio e o olho não escorre.
 E a face de Haidée outra vez frescor emana,
 Suas lágrimas retornam à sua origem,
 E por sua conta a casa ela dirige, hein.

⁵³ Essa rima foi inspirada em *Hudibras* (I, 3, vv. 1-2) de Samuel Butler.

⁵⁴ Décio Pignatari empreendeu traduzir apenas estes versos, o terceiro e o quarto. Sua tradução fez com que fossem um dístico rimando entre si. Veja-se ela:

Um dia de ouro na idade de ferro,
 É com que sonha o homem no seu erro. (Pignatari, 2007, p. 200).

XXXIX.

Hence all this rice, meat, dancing, wine, and fiddling,
 Which turned the isle into a place of pleasure;
 The servants all were getting drunk or idling,
 A life which made them happy beyond measure.
 Her father's hospitality seemed middling,
 Compared with what Haidée did with his treasure;
 'T was wonderful how things went on improving,
 While she had not one hour to spare from loving.

XL.

Perhaps you think, in stumbling on this feast,
 He flew into a passion, and in fact
 There was no mighty reason to be pleased;
 Perhaps you prophesy some sudden act,
 The whip, the rack, or dungeon at the least,
 To teach his people to be more exact,
 And that, proceeding at a very high rate,
 He showed the royal *penchants* of a pirate.

XLI.

You're wrong.—He was the mildest mannered man
 That ever scuttled ship or cut a throat;
 With such true breeding of a gentleman,
 You never could divine his real thought;
 No courtier could, and scarcely woman can
 Gird more deceit within a petticoat;
 Pity he loved adventurous life's variety,
 He was so great a loss to good society.

XXXIX.

Daí o arroz, carne, som, dança, vinho, zoeira⁵⁵,
 Tornaram lugar de prazer esta ilha.
 Os servos ou no ócio ou na bebedeira,
 Vida feliz pra além da maravilha.
 A hospitalidade do pai foi má maneira,
 Visto o que fez com seu tesouro a filha.
 Incrível ver como tudo melhorava,
 Enquanto ela do amor não se privava.

XL.

Talvez se ache que, ao topar tal festim,
 Ele caiu num furor e de fato
 Não havia razão pra estar grato assim.
 Talvez se profetize algum brusco ato,
 Tortura, açoite ou calabouço, enfim,
 Pra ensinar seu povo a ser mais exato,
 E que com repreensão severa trata⁵⁶,
 Mostrando a inclinação⁵⁷ real de um pirata.

XLI.

Você errou. É ele homem do estilo mais doce
 Que já cortou goela ou afundou nau na praia.
 Como se em sua criação um *gentleman* fosse,
 Não se antevê a ideia real que dele saia.
 Nem cortesão, nem muita moça trouxe
 Mais astúcia escondida numa saia.
 Pena amar da aventura a variedade,
 Foi grande perda à boa sociedade.⁵⁸

⁵⁵ Ao contrário da tradução acima, aqui *fiddling* do original foi traduzido por “zoeira”.

⁵⁶ A tradução da expressão *very high rate* ficou algo diferente entre os franceses. Pichot traduziu por *à le voir agir sévèrement*, que é o mais próximo da tradução literal do sentido; já Paulin Paris fez: *qu'en faisant quelques exemples mémorables*.

⁵⁷ No original, *penchant*, termo de língua francesa que possuiu grande guarida pela língua inglesa. Por mais que o termo seja da língua inglesa, não traduzi-lo, mantendo-o em itálico, exigiria também uma nota. O curioso é que, sendo um termo da língua francesa, os tradutores franceses preferiram traduzir *penchant* por *inclinations*, sem fazer nenhuma nota. Compreender a causa disto demandaria mais tempo que o disponível no momento.

XLII.

Advancing to the nearest dinner tray,
 Tapping the shoulder of the nighest guest,
 With a peculiar smile, which, by the way,
 Boded no good, whatever it expressed,
 He asked the meaning of this holiday;
 The vinous Greek to whom he had addressed
 His question, much too merry to divine
 The questioner, filled up a glass of wine,

XLIII.

And without turning his facetious head,
 Over his shoulder, with a Bacchant air,
 Presented the o'erflowing cup, and said,
 "Talking's dry work, I have no time to spare."
 A second hiccuped, "Our old Master's dead,
 You'd better ask our Mistress who's his heir."
 "Our Mistress!" quoth a third: "Our Mistress!—pooh!—
 You mean our Master—not the old, but new."

XLII.

Avançando a mais próxima bandeja,
 Tapa no ombro do comensal mais perto,
 Com peculiar sorriso que, pois, veja,
 Não é bom, o que quer que expresse ao certo,
 E inquire pra que este feriado seja.
 O embriagado grego a quem desperta o
 Assunto, muito alegre pra que adivinhe o
 Indagador, enche a taça de vinho,⁵⁹

XLIII.

E sem mudar a galhofeira cara,
 Por cima do ombro, com báquico ar,
 Apresentando a taça cheia, dispara,
 “Falar seca, não há tempo a gastar”.
 “Morto o outro mestre está”, outrem soluçara,
 “Melhor à senhora herdeira indagar”.
 “Senhora!” alguém diz, “Senhora – reprovo –
 É dizer mestre – não velho, mas novo”.⁶⁰

⁵⁸ João Vieira traduziu essa oitava por um trecho mais longo, com recursos de melindres; veja-se ele:
 Estais enganados com o carater (sic) do homem, que no mar surpreendia os navegantes de espada em punho.
 Lambro era o homem mais doce em suas maneiras, o mais contemporizador, e capaz de vencer um corteão em hipocrisia.
 Nem a boa sociedade sabe o que perdeu no amor que ele dedicou à variedade duma vida aventureira! (1942, p. 339).

⁵⁹ Nessa oitava, houve esforços no que tange a questão da tradução das pausas, das vírgulas, e também dos *enjambements*, que são, imagina-se, as virtudes principais da fluidez desta bela *stanza*.

⁶⁰ Novamente, deve-se ver a tradução de João Vieira, para ver como ele se ateve bastante neste trecho, não limitando-se, pois, como havia dito, apenas aos “amores de Juan”:

O grego a quem se dirigia, avinhado nimiamente para supor a qualidade do questionador, encheu um copo de vinho e com ar báquico, sem voltar a cabeça faceta, lho apresentou por cima do ombro tocado, dizendo: “A gente seca-se a flar (sic) e não há tempo a perder. Vá.”

Um outro, dando um soluço, acrescentou: “O patrão desta casa morreu; mas diriço-vos a senhora, que ficou sua herdeira.”

“A senhora! – interrompeu um terceiro – ao patrão novo, pois que o velho não volta cá mais.” (p. 339-340).

XLIV.

These rascals, being new comers, knew not whom
 They thus addressed—and Lambro's visage fell—
 And o'er his eye a momentary gloom
 Passed, but he strove quite courteously to quell
 The expression, and endeavouring to resume
 His smile, requested one of them to tell
 The name and quality of his new patron,
 Who seemed to have turned Haidée into a matron.

XLV.

"I know not," quoth the fellow, "who or what
 He is, nor whence he came—and little care;
 But this I know, that this roast capon's fat,
 And that good wine ne'er washed down better fare;
 And if you are not satisfied with that,
 Direct your questions to my neighbour there;
 He'll answer all for better or for worse,
 For none likes more to hear himself converse."

XLVI.

I said that Lambro was a man of patience,
 And certainly he showed the best of breeding,
 Which scarce even France, the Paragon of nations,
 E'er saw her most polite of sons exceeding;
 He bore these sneers against his near relations,
 His own anxiety, his heart, too, bleeding,
 The insults, too, of every servile glutton,
 Who all the time was eating up his mutton.

XLIV.

Esse biltres, novatos, não sabem quem
 Lhes dirige, e o queixo de Lambro caiu
 E em seu olho uma dor momentânea vem
 E passa, mas com jeito suprimiu
 A expressão, fez esforço pra também
 Sorrir, e a um deles pra contar pediu
 O nome e a condição do novo patrão, a
 Quem parece ter feito Haidée matrona.

XLV.

“Quem ou o que”, disse um sócio, “não sei não,
 Nem de onde veio, pouco importa em si;
 Mas sei que esta gordura de capão
 E vinho bom não regou mesa melhor; e
 Se isto ainda não te satisfaz, então
 Dirija a dúvida ao vizinho ali.
 Dar-te-á toda a melhor ou pior resposta,
 Pois de ouvir-se falar ninguém mais gosta⁶¹”.⁶²

XLVI.

Eu disse que Lambro era homem paciente,
 E decerto mostrou melhor criação,
 Que a França, modelo às nações, raramente
 Viu um filho com mais fina educação.
 Suportou zombarias aos parentes,
 A ansiedade, e ainda a dor no coração,
 E ultraje, sim, dum servil glutão grosseiro,
 Todo tempo comendo seu carneiro.

⁶¹ Byron parodia a estrofe CXV, do Canto XVIII, do *Morgante Maggiore*, de Pulci, que traduzia à época.

⁶² Novamente a tradução de João Vieira, que aparentemente foge do seu plano inicial, isto é, limitar-se aos “amores de Juan”, desta vez pelo aspecto do coloquialismo, bem como do uso de termos mais vulgares, merece ser explicitada: (...) o que sei é que nunca melhores petiscos e melhor pinga me tem ido ao bucho; se quereis saber dessas coisas perguntai a este meu vizinho que nunca se farta de falar sobre isso.” (p. 340).

XLVII.

Now in a person used to much command—
 To bid men come, and go, and come again—
 To see his orders done, too, out of hand—
 Whether the word was death, or but the chain—
 It may seem strange to find his manners bland;
 Yet such things are, which I cannot explain,
 Though, doubtless, he who can command himself
 Is good to govern—almost as a Guef.

XLVII.

Agora alguém que comandar costuma,
 Mandar que outrem venha, vá, volte e fique,
 Ver suas ordens feitas de pronto, uma a uma,
 Seja morte ou prisão que especifique,
 Parece estranho que brandura assuma;
 Tais são as coisas, não há quem explique,
 Mas um que controla a si próprio é, sim,
 Bom pro governo – um guelfo⁶³, algo assim.

XLVIII.

Not that he was not sometimes rash or so,
 But never in his real and serious mood;
 Then calm, concentrated, and still, and slow,
 He lay coiled like the Boa in the wood;
 With him it never was a word and blow,
 His angry word once o'er, he shed no blood,
 But in his silence there was much to rue,
 And his *one* blow left little work for *two*.

XLVIII.

Não que às vezes não fosse virulento
 E tal, mas se está sério e real não se inflama;
 Aí calmo, concentrado e quieto e lento,
 Fica enrolado igual jiboia na rama.
 Pra ele não há fala e golpe violento⁶⁴,
 Fala de ira ida, sangue não derrama,
 Mas seu silêncio traz pesar profundo,
 Que um golpe seu pouco deixa ao segundo.

XLIX.

He asked no further questions, and proceeded
 On to the house, but by a private way,
 So that the few who met him hardly heeded,
 So little they expected him that day;
 If love paternal in his bosom pleaded
 For Haidée's sake, is more than I can say,
 But certainly to one deemed dead returning,
 This revel seemed a curious mode of mourning.

XLIX.

Então sem mais questões, avança até
 A casa, só que por privada via,
 Pra que quem o encontre conta não se dê,
 Tão pouco era esperado aquele dia.
 Se o amor paterno em sua alma ao amor de Haidée⁶⁵
 Apelava, é mais do que eu saberia,
 Mas ao tido por morto que retorna,
 Parece um luto curioso esta zona.

⁶³ Oblíqua referência à casa real inglesa – a Casa de Hanover. Eles descendem da tribo germânica dos Guelfos. A dinastia dos Jorges, que reinava à época na Inglaterra, era oriunda da Casa dos Hanover, portanto, aliada aos Guelfos da Itália.

⁶⁴ Alusão a *Romeu e Julieta*, III, 1, v. 43.

⁶⁵ Os casos são menos recorrentes que em língua inglesa, mas o decassílabo heroico em língua portuguesa também pode comportar dez ou mais elementos linguísticos às vezes.

L.

If all the dead could now return to life,
 (Which God forbid!) or some, or a great many,
 For instance, if a husband or his wife
 (Nuptial examples are as good as any),
 No doubt whate'er might be their former strife,
 The present weather would be much more rainy—
 Tears shed into the grave of the connection
 Would share most probably its resurrection.

LI.

He entered in the house no more his home,
 A thing to human feelings the most trying,
 And harder for the heart to overcome,
 Perhaps, than even the mental pangs of dying;
 To find our hearthstone turned into a tomb,
 And round its once warm precincts palely lying
 The ashes of our hopes, is a deep grief,
 Beyond a *single gentleman's* belief.

LII.

He entered in the house—his home no more,
 For without hearts there is no home;—and felt
 The solitude of passing his own door
 Without a welcome: *there* he long had dwelt,
 There his few peaceful days Time had swept o'er,
 There his worn bosom and keen eye would melt
 Over the innocence of that sweet child,
 His only shrine of feelings undefiled.

L.

Se a todo morto houvesse um reviver,
 (Deus nos livre!) ou só a alguns ou a uma leva,
 Veja-se isto, um marido ou sua mulher
 (Núpcias são só um exemplo) já irreleva
 A discórdia antiga que pudesse haver,
 No presente chover muito mais deva.
 Pranto vertido à tumba da união
 Também partilhará a ressurreição.

LI.

Ele entrou, não em seu lar, mas na casa,
 Coisa pra afã humano um tanto forte,
 Que duramente o coração arrasa,
 Talvez, mais que a aflição mental da morte.
 Tornar-se o doce lar em cova rasa,
 E a lareira, antes morna, lá, a impor-te,
 Espectral, a cinza da esperança⁶⁶, é dor da dura,
 Além do que um *gentleman* só conjectura.

LII.

Entrou na casa – não é o seu lar mais,
 Pois sem afeição, sem lar – daí sentiu
 A solidão de passar os seus umbrais
 Sem nenhum oi: *ali* há muito residui,
 Ali o tempo levou seus dias de paz,
 Ali a murcha alma ao olho ávido fundiu-
 -se na inocência desta criança amável,
 Seu santuário de ternura inviolável.

⁶⁶ Nesse trecho, Byron fez uma acrobacia sintática muito esdrúxula à índole do inglês, porém mais próxima realmente da construção das línguas latinas, como o italiano, que era, por conseguinte, a língua do cotidiano do autor à época.

LIII.

He was a man of a strange temperament,
 Of mild demeanour though of savage mood,
 Moderate in all his habits, and content
 With temperance in pleasure, as in food,
 Quick to perceive, and strong to bear, and meant
 For something better, if not wholly good;
 His Country's wrongs and his despair to save her
 Had stung him from a slave to an enslaver.

LIII.

Nele há um temperamento diferente,
 Índole branda num jeitão bem louco,
 Moderado em seus hábitos, contente
 Com prazer comedido, come pouco,
 Percepção rápida e aguenta o batente,
 E tendia a ser melhor, bom mesmo. O equívoco
 E os males do país e o furor em vê-lo a salvo
 Fizeram o escravo fazer escravos.

LIV.

The love of power, and rapid gain of gold,
 The hardness by long habitude produced,
 The dangerous life in which he had grown old,
 The mercy he had granted oft abused,
 The sights he was accustomed to behold,
 The wild seas, and wild men with whom he cruised,
 Had cost his enemies a long repentance,
 And made him a good friend, but bad acquaintance.

LIV.

Amor ao poder, ganho de ouro rápido,
 A perigosa vida que levou,
 O áspero trato adquirido a um longo hábito,
 A clemência que ainda insultado doou,
 O que era acostumado a ver impávido,⁶⁷
 O mar árduo e o árduo homem com quem o cruzou,
 Custou ao inimigo um longo mal
 E é amigo bom, mas conhecido mau.

LV.

But something of the spirit of old Greece
 Flashed o'er his soul a few heroic rays,
 Such as lit onward to the Golden Fleece
 His predecessors in the Colchian days;
 'T is true he had no ardent love for peace —
 Alas! his country showed no path to praise:
 Hate to the world and war with every nation
 He waged, in vengeance of her degradation.

LV.

Mas algo da alma antiga grega ardia
 No esp'rito dele em heroicos fulgores,
 Tal como o Velo de Ouro⁶⁸ reluzia
 Em dias cólquidos aos seus predecessores.
 É real que ardente amor à paz não havia;
 Ai, nem seu país mostrou via a louvores.
 Ódio ao mundo e guerra a toda nação
 Travou, pra vingar sua degradação.

⁶⁷ Paulin Paris, o tradutor francês, parece haver confundido os termos em sua tradução, o que não causou piores efeitos de compreensão, embora o sentido humano, não o sentido da frase, tenha sido deveras trocado; veja-se o que aconteceu: Byron usa *sights*, e Paulin, confundindo com *sighs*, traduz por *soupirs*. Por conseguinte, por causa dessa curiosa opção, quiçá confusão, logrou traduzir o *behold* do original por um *entendus* do francês.

⁶⁸ Lã maravilhosa da mitologia grega, do carneiro que ajudou Europa a fugir, e que, com a ajuda de Medeia, foi alcançada pelos Argonautas, entre os quais se contavam Teseu, Jasão e Hércules. Tal lã daria suprema felicidade a quem a possuísse. Esta demanda dirigiu-se para a Cólquida, região a leste do Mar Negro e a sul do Cáucaso, atual Geórgia.

LVI.

Still o'er his mind the influence of the clime
 Shed its Ionian elegance, which showed
 Its power unconsciously full many a time,—
 A taste seen in the choice of his abode,
 A love of music and of scenes sublime,
 A pleasure in the gentle stream that flowed
 Past him in crystal, and a joy in flowers,
 Bedewed his spirit in his calmer hours.

LVII.

But whatsoe'er he had of love reposed
 On that belovéd daughter; she had been
 The only thing which kept his heart unclosed
 Amidst the savage deeds he had done and seen,
 A lonely pure affection unopposed:
 There wanted but the loss of this to wean
 His feelings from all milk of human kindness,
 And turn him like the Cyclops mad with blindness.

LVIII.

The cubless tigress in her jungle raging
 Is dreadful to the shepherd and the flock;
 The Ocean when its yeasty war is waging
 Is awful to the vessel near the rock;
 But violent things will sooner bear assuaging,
 Their fury being spent by its own shock,
 Than the stern, single, deep, and wordless ire
 Of a strong human heart, and in a Sire.

LVI.

E sua índole irônica a elegância jônica
 Do clima influenciou, força que extravasa
 Em muitas vezes, inconsciente e tônica:
 Um gosto visto na escolha da casa,
 Amor à música e a imagens harmônicas,
 Prazer no suave rio que perto vasa
 O flux de cristal, e as flores que o alegravam,
 Nas calmas horas suas sua alma orvalhava.

LVII.

Mas o que houvesse nele de amor, certo
 Caía sobre a filha amada; ela era a rara
 Coisa a manter seu coração aberto
 Nos atos brutos que fizera e olhara –
 Afeto sem rival, puro e deserto.
 Decerto perda tal o desmamara
 De todo leite da humana ternura⁶⁹,
 Tornando-o um Cíclope⁷⁰ cego de loucura.

LVIII.

A tigresa sem sua cria em fúria na selva
 É horrída ao pastor e às ovelhas, poxa;
 O oceano então quando sua guerra ferva
 É horrível ao navio perto da rocha;
 Mas tal violência acalma já mais breve, a
 Sua própria raiva o choque mesmo brocha,
 Que a dura, una e profunda ira que vai
 Num coração humano intenso, e pai.⁷¹

⁶⁹ Alusão ao “*milk of human kindness*” de *Macbeth*, I, V, v. 18.

⁷⁰ No capítulo IX da *Odisseia*, Ulisses cega Polifemo, gigante de um olho só, após embebedá-lo. A base de todo este Canto é uma sátira de Ulisses. Do mesmo modo, Juan encontrado desacordado na praia também é.

⁷¹ Tendo parado na estrofe LII, voltado cautelosamente na LVII, para parar depois e voltar apenas na LXI, desta oitava João Vieira fez somente:

É funesto ao pastor e ao rebanho o tigre a quem se roubaram os filhos. (1942, p. 341).

LIX.

It is a hard although a common case
 To find our children running restive—they
 In whom our brightest days we would retrace,
 Our little selves re-formed in finer clay,
 Just as old age is creeping on apace,
 And clouds come o'er the sunset of our day,
 They kindly leave us, though not quite alone,
 But in good company—the gout or stone.

LX.

Yet a fine family is a fine thing
 (Provided they don't come in after dinner);
 'T is beautiful to see a matron bring
 Her children up (if nursing them don't thin her);
 Like cherubs round an altar-piece they cling
 To the fire-side (a sight to touch a sinner).
 A lady with her daughters or her nieces
 Shine like a guinea and seven-shilling pieces.

LXI.

Old Lambro passed unseen a private gate,
 And stood within his hall at eventide;
 Meantime the lady and her lover sate
 At wassail in their beauty and their pride:
 An ivory inlaid table spread with state
 Before them, and fair slaves on every side;
 Gems, gold, and silver, formed the service mostly,
 Mother of pearl and coral the less costly.

LIX.

É árduo, mas frequente, que se veja
 Filhos ficando ingratos – eles em quem
 Nossos bons tempos queremos que estejam,
 Nós mesminhos em barro novo, bem
 Quando a idade mais rápida rasteja,
 E as nuvens pôr o sol do nosso dia vêm,
 Filhos nos deixam, não sós, nem há escape de
 Estar em boa companhia – a gota⁷² ou a lápide.

LX.

E família boa é coisa que alegra
 (Não vindo apenas após o jantar⁷³).
 É lindo ver mulher que educa e carrega
 Seus filhos (se não a afina amamentar).
 Quais querubins em torno ao altar se apegam
 Ao fogo (vista pra pecador tocar).
 Dama com suas sobrinhas e suas filhas
 Feito um guinéu e sete xelins brilham⁷⁴.

LXI.

Ninguém viu Lambro entrar pelo portal,
 E em seu hall no arrebol ficou parado.
 A dama e o amado em graça e orgulho tal
 Brindam nesse íterim ali sentados.
 A mesa de marfim fenomenal
 Ante eles, criada bela a todo lado;⁷⁵
 Gema, ouro e prata é em boa parte o aparato,
 Coral e madrepérola os mais baratos.⁷⁶

⁷² Atualmente mais conhecida como artrite.

⁷³ Paulin Paris faz uma nota dizendo que era costume na Inglaterra as senhoras e as crianças deixarem a mesa antes dos homens, na primeira parte da noite. Julga-se que em muitos lugares isso também devia ser assim.

⁷⁴ Xelim é a vigésima parte da libra; guinéu, moeda de ouro, valia vinte e um xelins. Daí a nota de Pichot dizer que *sept shillings forment le tiers de la guinée*.

⁷⁵ As descrições foram parte tiradas da própria experiência de Byron, parte da *Narrative of a Ten Years' Residence at Tripoli in Africa*, de Miss Tully.

LXII.

The dinner made about a hundred dishes;
 Lamb and pistachio nuts—in short, all meats,
 And saffron soups, and sweetbreads; and the fishes
 Were of the finest that e'er flounced in nets,
 Dressed to a Sybarite's most pampered wishes;
 The beverage was various sherbets
 Of raisin, orange, and pomegranate juice,
 Squeezed through the rind, which makes it best for use.

LXIII.

These were ranged round, each in its crystal ewer,
 And fruits, and date-bread loaves closed the repast,
 And Mocha's berry, from Arabia pure,
 In small fine China cups, came in at last;
 Gold cups of filigree, made to secure
 The hand from burning, underneath them placed;
 Cloves, cinnamon, and saffron too were boiled
 Up with the coffee, which (I think) they spoiled.

LXIV.

The hangings of the room were tapestry, made
 Of velvet panels, each of different hue,
 And thick with damask flowers of silk inlaid;
 And round them ran a yellow border too;
 The upper border, richly wrought, displayed,
 Embroidered delicately o'er with blue,
 Soft Persian sentences, in lilac letters,
 From poets, or the moralists their betters.

LXII.

De iguarias no jantar há uma centena:
 Anho, pistache e carnes mil competem,
 Caldo ao açafão, moela e peixe, apenas
 Do mais vistoso que em rede se mete,
 Pra mimar Sibarita, ali se vê. Nas
 Bebidas tinham lá vários sorvetes⁷⁷
 Com suco de romã, laranja e uva,
 Apertado em polpa, que cai como uma luva.

LXIII.

A isto tudo, em roda, jarra em cristal cabe, há
 Frutas, pão de tâmara catalogo,
 E baga de Moca, a mais pura da Arábia,
 Em tacinhas da China, vindo logo;
 Com filigranas de ouro, feitas sàbia-
 mente pra proteger a mão do fogo.
 Cravo, canela, e açafão ferveram no
 Café, que (em minha opinião) estragaram-no.

LXIV.

A tapeçaria do aposento é em veludo,
 Painéis, cada um de tom distinto, há nela,
 Com flor de seda de damasco, rechonchudos;
 Há neles ao redor borda amarela;
 E na de cima há, com lavor rico em tudo,
 Bordadas em azul na mor cautela,
 Sentenças persas, em lilases letras,
 De alguns bons moralistas, e de poetas.

⁷⁶ A nota feita aqui há algum tempo, que expõe a fala de Coleridge de que este Canto é a obra-prima de Byron, só foi feita agora pelo tradutor francês, Amédée Pichot.

⁷⁷ Observe-se o esforço da sonoridade das rimas para assemelhar-se ao original.

LXV.

These Oriental writings on the wall,
 Quite common in those countries, are a kind
 Of monitors adapted to recall,
 Like skulls at Memphian banquets, to the mind,
 The words which shook Belshazzar in his hall,
 And took his kingdom from him: You will find,
 Though sages may pour out their wisdom's treasure,
 There is no sterner moralist than Pleasure.

LXVI.

A Beauty at the season's close grown hectic,
 A Genius who has drunk himself to death,
 A Rake turned methodistic, or Eclectic—
 (For that's the name they like to pray beneath)—
 But most, an Alderman struck apoplectic,
 Are things that really take away the breath,—
 And show that late hours, wine, and love are able
 To do not much less damage than the table.

LXV.

Paredes com escritos orientais
 Têm muito nessas terras, à feição
 De guias só feitos pra lembrar – iguais
 Os crânios nos festins de Mênfis⁷⁸ são –
 A frase que fez Baltazar⁷⁹ dar ais,
 E o seu reino tomou. Vocês verão,
 Possam sábios verter tesouros de saber,
 Não há mais duro moralista que o prazer.⁸⁰

LXVI.

A linda que ao fim da estação⁸¹ fica héctica, o
 Gênio que na bebida se consome,
 O pândego que vira metodista ou eclético⁸²
 (Agora reza-se sob este nome),
 Mas, mais que isso, um vereador apoplético,
 Tudo coisa que espanta e o alento some
 E as horas tardas, o amor, vinho, é veraz,
 Fazem mal como a gula, tu verás.

⁷⁸ Esta era a cidade principal do antigo Egito. Crânios, esqueletos e outros artefatos tétricos eram mostrados aos convivas após o jantar, quando se dizia algo como “coma e divirta-se, mas veja isto; pois isto tu serás assim que morrer”. Esta prática foi lembrada por Montaigne, autor que B. lia enquanto compunha seu *Don Juan*.

⁷⁹ Alusão ao capítulo V do livro de Daniel, chamado “O festim de Baltazar”, tema que já havia rendido um poema homônimo de Byron, e que conta como o rei, tendo dado uma festa, viu uma mão misteriosa escrever palavras ignotas na parede, que apenas Daniel pôde decifrar, e que diziam que Baltazar perderia seu reino, tendo morrido logo após o festim.

⁸⁰ A informação e o tom contidos no original, de grande importância, para não se dizer brilhantes e chamar o último verso de lapidar, não lograram ser traduzidos usando-se o decassílabo heroico, daí se ter recorrido aos alexandrinos neste caso.

⁸¹ Paulin Paris traduziu o *season* do original por *l'hiver*, e Pichot traduziu por *saison*, acrescentando a nota: “C’est-à-dire à la fin de l’été”. Para Cochran, B. refere-se a Caroline Lamb.

⁸² A *Eclectic Review* havia feito uma dura crítica sobre os versos e a moral de Byron a respeito da sua obra *Mazeppa*. “Metodista” era uma gíria interna para “homossexual” entre os alunos de Harrow (PC).

LXVII.

Haidée and Juan carpeted their feet
 On crimson satin, bordered with pale blue;
 Their sofa occupied three parts complete
 Of the apartment—and appeared quite new;
 The velvet cushions (for a throne more meet)
 Were scarlet, from whose glowing centre grew
 A sun embossed in gold, whose rays of tissue,
 Meridian-like, were seen all light to issue.

LXVII.

Haidée e Juan acarpetam os pés sobre
 Cetim carmesim, com bordado anil.
 O sofá deles terça parte cobre
 Do recinto e que era novo se viu.
 A almofada em veludo (própria a um nobre
 Trono) é escarlata, em cujo centro luziu
 Sol gravado a ouro, cujos raios do pano,
 De meio-dia, toda luz estão lá dando.

LXVIII.

Crystal and marble, plate and porcelain,
 Had done their work of splendour; Indian mats
 And Persian carpets, which the heart bled to stain,
 Over the floors were spread; gazelles and cats,
 And dwarfs and blacks, and such like things, that gain
 Their bread as ministers and favourites (that's
 To say, by degradation) mingled there
 As plentiful as in a court, or fair.

LXVIII.

Cristal, mármore, prata e porcelana,
 Foram um esplendor. Cá, tapete indiano, e lá,
 Carpets persas, que manchar arranha
 O peito, no piso postos. Gatos, gazelas,
 Anões e negros, tudo isto que ganha
 Pão como favorito ou ministro (pela
 Degradação, óbvio⁸³) ali a toda sorte
 Misturados, qual na feira ou na corte.

LXIX.

There was no want of lofty mirrors, and
 The tables, most of ebony inlaid
 With mother of pearl or ivory, stood at hand,
 Or were of tortoise-shell or rare woods made,
 Fretted with gold or silver:—by command
 The greater part of these were ready spread
 With viands and sherbets in ice—and wine—
 Kept for all comers at all hours to dine.

LXIX.

Não havia falta de espelhos grandes,
 E as mesas, muitas de ébano em que incrustaram
 Madreperla ou marfim, estão à mão, e de
 Carapaça de tartaruga e árvore rara, ahan,
 De apara de ouro e prata. Em um só mando e
 Grande parte a elas vai, onde arrumaram
 Sorvete no gelo e viandas e vinho
 A todos durante o jantar todinho.

⁸³ Cochran observa que em breve um poeta será adicionado a esta lista.

LXX.

Of all the dresses I select Haidée's:

She wore two *jelicks*—one was of pale yellow;
Of azure, pink, and white was her chemise—
'Neath which her breast heaved like a little billow:
With buttons formed of pearls as large as peas,
All gold and crimson shone her *jelick's* fellow,
And the striped white gauze *baracan* that bound her,
Like fleecy clouds about the moon, flowed round her.

LXXI.

One large gold bracelet clasped each lovely arm,
Lockless—so pliable from the pure gold
That the hand stretched and shut it without harm,
The limb which it adorned its only mould;
So beautiful—its very shape would charm,
And clinging, as if loath to lose its hold,
The purest ore enclosed the whitest skin
That e'er by precious metal was held in.

LXXII.

Around, as Princess of her father's land,
A like gold bar above her instep rolled
Announced her rank; twelve rings were on her hand;
Her hair was starred with gems; her veil's fine fold
Below her breast was fastened with a band
Of lavish pearls, whose worth could scarce be told;
Her orange silk full Turkish trousers furled
About the prettiest ankle in the world.

LXX.

Das roupas todas opto pela de Haidée.
Vestia dois *jelicks*⁸⁴ – um, amarelo leve;
Sua veste é branca, azul e *pink* – se vê
Sob ela o seio que ergue igual onda breve.
Grande como ervilha é o botão de pé-
rola, ouro e carmesim o outro *jelick* descreve-⁸⁵
-se, e o alvo e listrado *baracan*⁸⁶ que a envolve,
Nuvem de lã a lua, ao seu redor se move.

LXXI.

Bracelete a ouro cada braço prende,
E sem fecho, tão flexível o ouro puro
Que a mão sem dano o fecha e o distende,
O molde único é o membro que há seguro;
Tão lindo que sua forma charme rende
E pega, igual se não fazê-lo fosse duro,
O mais puro minério que a mais branca
Pele metal precioso jamais tranca⁸⁷.

LXXII.

E, princesa da ilha, barra de ouro como a
Anterior lhe envolve o peito do pé e dita o
Seu posto. Doze anéis na mão; na coma o
Estrelar das gemas; dobra-se o véu bonito
Sobre o seio e é atado com um pomo
De pérolas, com valor que ser dito
Não dá. E laranja calça turca só descobre
A seda no tornozelo mais belo do orbe.

⁸⁴ Corpete ou colete de vestido de mulher turca, geralmente sem mangas e sem gola, com pequenos bolsos do lado, podendo ter bordados de seda, veludo e couro.

⁸⁵ A complexidade formal das rimas buscou, na tradução, assemelhar-se a do original nestes versos.

⁸⁶ Xale ou manta vestida por homens e mulheres turcas, também usada na Espanha e em Marrocos.

⁸⁷ Aqui, Byron faz uma nota dizendo que as vestes são mouriscas, e que tudo é mesmo como está descrito. B. continua seguindo a obra de Miss Tully como suprimento de material básico para sua obra que, de acordo com o autor, baseia-se na vida real em tudo, ou na sua ou na de outras pessoas.

LXXIII.

Her hair's long auburn waves down to her heel
 Flowed like an Alpine torrent which the sun
 Dyes with his morning light,—and would conceal
 Her person if allowed at large to run,
 And still they seemed resentfully to feel
 The silken fillet's curb, and sought to shun
 Their bonds whene'er some Zephyr caught began
 To offer his young pinion as her fan.

LXXIV.

Round her she made an atmosphere of life,
 The very air seemed lighter from her eyes,
 They were so soft and beautiful, and rife
 With all we can imagine of the skies,
 And pure as Psyche ere she grew a wife—
 Too pure even for the purest human ties;
 Her overpowering presence made you feel
 It would not be idolatry to kneel.

LXXV.

Her eyelashes, though dark as night, were tinged
 (It is the country's custom, but in vain),
 For those large black eyes were so blackly fringed,
 The glossy rebels mocked the jetty stain,
 And in their native beauty stood avenged:
 Her nails were touched with henna; but, again,
 The power of Art was turned to nothing, for
 They could not look more rosy than before.

LXXIII.

Seu cabelo castanho ao calcanhar
 Ondeia igual riacho alpino que o sol há envolto
 Em luz da manhã, e até iria ocultar
 Sua pessoa⁸⁸ se pudesse correr solto,
 E ainda ele parecia não gostar
 Do laço de seda, a buscar revoltoso
 Romper a amarra, sempre que um Zéfiro faz a
 Brisa, como um fã, com sua jovem asa.⁸⁹

LXXIV.

Viva atmosfera ao redor dela faz-se,
 O ar mesmo voa mais leve ao olho seu,
 Que era suave e esplêndido demais e
 Cheio em tudo que se pensa haver no céu,
 Puro como Psiquê⁹⁰ antes que casasse,
 Mais puro laço que humano puro deu.
 Presença avassaladora que impele os
 Que a veem não ver idolatria em cair d' joelhos.

LXXV.

Os cílios, negros como a noite, pintados
 (Era o hábito do país), mas coisa à toa;
 Porque o olho preto em tão preto é sombreado,
 Que o luzidio fio a mancha negra zoa,
 E o nativo esplendor resta vingado.
 A unha ia com henna; mas, de novo, na boa,
 O poder da arte era aí nada, pois
 Não podia dar mais rosa ao que antes foi.

⁸⁸ Outra nota de Byron, para dizer que isto não é exagero e que ele mesmo viu.

⁸⁹ *Fan*, em inglês, palavra de duplo sentido, “admirador” e “leque”, que, no caso, torna-se um trocadilho, em se falando do vento chamado Zéfiro, daí não ser possível recuperar a piada de todo. Esse tipo de imagem lembra ligeiramente *The Rape of Lock*, de Pope, e outras obras que envolvem uma espécie de paganismo, oriundo da cultura bretã. Como se sabe, as referências literárias byronianas são geralmente cristãs, gregas e romanas.

⁹⁰ A personificação da alma na mitologia grega, jovem de beleza excelsa, por quem acidentalmente Eros se apaixonou, tendo provocado a inveja inclusive de Afrodite. Após as costumeiras desventuras em série, Psiquê é tornada imortal, une-se a Eros e com ele tem uma filha, cujo nome foi Prazer.

LXXVI.

The henna should be deeply dyed to make
 The skin relieved appear more fairly fair;
 She had no need of this, day ne'er will break
 On mountain tops more heavenly white than her:
 The eye might doubt if it were well awake,
 She was so like a vision; I might err,
 But Shakespeare also says, 't is very silly
 "To gild refinéd gold, or paint the lily."

LXXVI.

Henna tem que tingir bem fundo o corpo
 Pra pele parecer mais clara e bela.
 Não carecia, dia nunca acorda em topo
 De monte em mais celestial branco que ela.
 Até a vista esperta duvidaria, só, pô,⁹¹
 Ela era uma visão. Às vezes se erra,
 Mas Shakespeare também diz que é um delírio
 “Dourar o ouro ou colorir o lírio”⁹² ⁹³

LXXVII.

Juan had on a shawl of black and gold,
 But a white baracan, and so transparent
 The sparkling gems beneath you might behold,
 Like small stars through the milky way apparent;
 His turban, furled in many a graceful fold,
 An emerald aigrette, with Haidée's hair in't,
 Surmounted as its clasp—a glowing crescent,
 Whose rays shone ever trembling, but incessant.

LXXVII.

Juan tinha um xale ouro e preto, mas
Baracan branco, tão transparente que
 Luzentes gemas são vistas atrás,
 Como estrelas pela via láctea. E
 Seu turbante, com lindas dobras, traz
 Penacho esmeralda e as mechas de Haidée,
 E um broche em cima, um brilhante crescente,
 Com raios trêmulos, mas incessantes.

LXXVIII.

And now they were diverted by their suite,
 Dwarfs, dancing girls, black eunuchs, and a poet,
 Which made their new establishment complete;
 The last was of great fame, and liked to show it;
 His verses rarely wanted their due feet—
 And for his theme—he seldom sung below it,
 He being paid to satirise or flatter,
 As the Psalm says, "inditing a good matter."

LXXVIII.

Divertem-lhes um grupo ali presente,
 Eunucos negros, dançarina, anão, e um poeta,
 Que exibiu na íntegra a obra sua recente.
 Gostou da última, foi fama na certa.
 Seus pés nos versos faltam raramente;
 Já o tema, pouco baixo o interpreta,
 É pago pra que louve ou satirize
 “Escrevendo assunto bom”, o Salmo⁹⁴ diz, é.

⁹¹ Vide no original, no terceiro verso, a síncope de *ne'er*, bem como a frequente aférese de *'t*.

⁹² *King John*, ato IV, cena 2, v. 11.

⁹³ Deve-se também observar o ritmo predominantemente iâmbico deste verso na tradução, buscando aproximar-se do original..

⁹⁴ Salmo 45 (PC).

LXXIX.

He praised the present, and abused the past,
 Reversing the good custom of old days,
 An Eastern anti-jacobin at last
 He turned, preferring pudding to *no* praise—
 For some few years his lot had been o'ercast
 By his seeming independent in his lays,
 But now he sung the Sultan and the Pacha—
 With truth like Southey, and with verse like Crashaw.

LXXX.

He was a man who had seen many changes,
 And always changed as true as any needle;
 His Polar Star being one which rather ranges,
 And not the fixed—he knew the way to wheedle:
 So vile he 'scaped the doom which oft avenges;
 And being fluent (save indeed when fee'd ill),
 He lied with such a fervour of intention—
 There was no doubt he earned his laureate pension.

LXXXI.

But *he* had genius,—when a turncoat has it,
 The *Vates irritabilis* takes care
 That without notice few full moons shall pass it;
 Even good men like to make the public stare:—
 But to my subject—let me see—what was it?—
 Oh!—the third canto—and the pretty pair—
 Their loves, and feasts, and house, and dress, and mode
 Of living in their insular abode.

LXXIX.

Louva o presente, e critica o passado,
 Invertendo o antigo bom costume. Enfim
 A antijacobino oriental tem mudado,
 Prefere a *não* puxar-saco um pudim⁹⁵.
 Há uns anos teve seu fado nublado
 Por mostrar independência nas canções, sim,
 Mas agora canta o Sultão e o Paxá
 Co' a fé de Southey, e o verso de Crashaw⁹⁶.

LXXX.

Homem que vira inúmeras mudanças,
 E que mudou tão fiel quanto uma agulha;
 Sua estrela polar é astro sem constância,
 Não é fixo. Sabia como se adula;
 Pulha que foge à ruína⁹⁷ da vingança.
 E é fluente (só não quando a paga é nula),
 Mente com tal fervorosa intenção,
 Claro que havia uma laureada pensão⁹⁸.

LXXXI.

Mas tinha gênio; um vira-casaca viu-se, aí,
 O *vates irritabilis*⁹⁹ deixou passar nem
 Poucas luas cheias sem dar notícias.
 Ama o olhar público homem bom também.
 Mas a matéria – acho que – qual que disse? – ai!
 É – o terceiro canto e o belo par, e tem
 Amores, festas, casa, vestes, e o modo
 De viver no retiro insular cômodo.

⁹⁵ *Preferring pudding to no praise*, uma expressão, no original, que pode possuir um sentido bastante vulgar, daí se ter buscado algum efeito semelhante na tradução que, embora não seja exatamente uma expressão, recupera o sentido jocoso, bem como utiliza a mesma imagem da tradução literal.

⁹⁶ Richard Crashaw (1612? – 1649) foi um poeta de índole fervorosamente católica. Pope primeiro elogiou-o, no entanto, pelos reveses das escolhas de Crashaw, acabou sendo satirizado por aquele.

⁹⁷ No original, *doom* refere-se à divindade da vingança na mitologia grega, Nemesis.

⁹⁸ Para Southey, apenas 100 libras por ano (PC).

⁹⁹ No capítulo 2 da *Biographia Literaria*, de Coleridge, trata-se da “suposta irritabilidade do homem de gênio”.

LXXXII.

Their poet, a sad trimmer, but, no less,
 In company a very pleasant fellow,
 Had been the favourite of full many a mess
 Of men, and made them speeches when half mellow;
 And though his meaning they could rarely guess,
 Yet still they deigned to hiccup or to bellow
 The glorious meed of popular applause,
 Of which the first ne'er knows the second cause.

LXXXIII.

But now being lifted into high society,
 And having picked up several odds and ends
 Of free thoughts in his travels for variety,
 He deemed, being in a lone isle, among friends,
 That, without any danger of a riot, he
 Might for long lying make himself amends;
 And, singing as he sung in his warm youth,
 Agree to a short armistice with Truth.

LXXXIV.

He had travelled 'mongst the Arabs, Turks, and Franks,
 And knew the self-loves of the different nations;
 And having lived with people of all ranks,
 Had something ready upon most occasions—
 Which got him a few presents and some thanks.
 He varied with some skill his adulations;
 To "do at Rome as Romans do," a piece
 Of conduct was which *he* observed in Greece.

LXXXII.

Seu poeta, um triste patife, mas muito
 Querido amigo em companhia, havia sido
 O favorito das zoeiras e dos circuitos
 De homens, e discursava meio bebido.
 E embora não entendessem seu intuito,
 Concediam-lhe em solução ou em alarido
 A honra ao mérito do aplauso que lhe cabe,
 Em que um a causa doutro nunca sabe¹⁰⁰.

LXXXIII.

Mas aí subindo pra alta sociedade,
 E tendo obtido aqui e ali abrigo
 Num livre ideal em viagens por variedade,
 Ele pensou, numa ilha erma, entre amigos,
 Que, sem perigo de um motim, ele há-de
 Por mentiras fazer pazes consigo;
 E cantando igual sua ardente mocidade,
 Acatou curta trégua com a verdade.

LXXXIV.

Viajou por França¹⁰¹, Arábia e Turquia,
 E conhecia o amor-próprio de várias nações;
 Vivendo entre várias gentes, havia
 Preparado algo pra estas ocasiões,
 Que obrigados e brindes lhe cediam.
 Varia habilmente suas adulações;
 "Em Roma agir como os romanos", essa é a
 Conduta que levava ali na Grécia.

¹⁰⁰ Cochran elucida que a popularidade poética não envolve a compreensão dos leitores por aquilo que admiram.

¹⁰¹ No original, *Franks* entre os Levantinos poderia ser alguém de qualquer região da Europa ocidental (PC).

LXXXV.

Thus, usually, when *he* was asked to sing,
 He gave the different nations something national;
 'T was all the same to him—"God save the King,"
 Or "Ça ira," according to the fashion all:
 His Muse made increment of anything,
 From the high lyric down to the low rational;
 If Pindar sang horse-races, what should hinder
 Himself from being as pliable as Pindar?

LXXXV.

Quando o incitavam a cantar assim,
 Dava ele às nações algo nacional;
 Eram-lhe coisa igual – "God save the King"¹⁰²,
 Ou "Ça ira"¹⁰³, conforme a moda e tal.
 Sua Musa dava alguma ajuda, enfim,
 Do alto lírico ao baixo racional.¹⁰⁴
 Se Píndaro¹⁰⁵ cantou corridas de cavalo,
 Ser flexível como Píndaro podia evitá-lo?

LXXXVI.

In France, for instance, he would write a chanson;
 In England a six canto quarto tale;
 In Spain he'd make a ballad or romance on
 The last war—much the same in Portugal;
 In Germany, the Pegasus he'd prance on
 Would be old Goethe's—(see what says De Staël);
 In Italy he'd ape the "Trecentisti";
 In Greece, he'd sing some sort of hymn like this t' ye:

LXXXVI.

Na França teria escrito uma *chanson*¹⁰⁶;
 Na Inglaterra, seis cantos in quarto¹⁰⁷ e tal;
 Na Espanha, balada ou romance com
 A última guerra – igual em Portugal;
 Na Alemanha, quem empina o Pégaso é o bom
 E velho Goethe (vide o que diz De Staël¹⁰⁸);
 Na Itália imitaria os "Trecentisti"¹⁰⁹;
 Na Grécia, cantaria um hino como este:¹¹⁰

¹⁰² O hino inglês.

¹⁰³ Um hino da Revolução Francesa, bastante violento, distinto, portanto, de *God Save the King* (PC).

¹⁰⁴ Observem-se aqui também os esforços para a tradução inclusive da sonoridade das rimas originais, buscando sons aproximados ou ligeiramente semelhantes.

¹⁰⁵ Um dos maiores poetas líricos da Grécia antiga, atuante durante as guerras contra os Persas. Muito pouco da sua obra chegou aos dias atuais.

¹⁰⁶ Poema popular em forma de canção (PC).

¹⁰⁷ Pichot faz uma nota na qual diz que os poemas de Southey eram publicados in quarto.

¹⁰⁸ Madame De Staël diz que Goethe pode representar a literatura alemã inteira, em seu influente estudo *De L'Allemagne*, de 1818.

¹⁰⁹ Poetas do século XIV, como Dante.

¹¹⁰ Anote-se que nesta oitava a busca pela proximidade sonora das rimas entre tradução e original foi razoavelmente alcançada.

1.
 The Isles of Greece, the Isles of Greece!
 Where burning Sappho loved and sung,
 Where grew the arts of War and Peace,
 Where Delos rose, and Phoebus sprung!
 Eternal summer gilds them yet,
 But all, except their Sun, is set.

2.
 The Scian and the Teian muse,
 The Hero's harp, the Lover's lute,
 Have found the fame your shores refuse:
 Their place of birth alone is mute
 To sounds which echo further west
 Than your Sires' "Islands of the Blest."

3.
 The mountains look on Marathon—
 And Marathon looks on the sea;
 And musing there an hour alone,
 I dreamed that Greece might still be free;
 For standing on the Persians' grave,
 I could not deem myself a slave.

1.^{111 112}
 Ilhas da Grécia, ilhas da Grécia!
 Amou e cantou a ardente Safo¹¹³ aqui,
 Cá a arte da Paz e da Guerra crescia,
 E Delos¹¹⁴ se ergueu, e Febo¹¹⁵ vem daí!
 Verão eterno a doura pois,
 Mas tudo, exceto o Sol, se pôs.

2.
 De Quios¹¹⁶ e de Teos¹¹⁷ a musa,
 A harpa do Herói, a luta do Amante,
 Teve a fama que sua praia recusa.
 Só sua terra natal é muda ante
 O som que da antiga “Ilha da Bênção¹¹⁸” voa
 E no oeste mais distante ecoa.

3.
 As montanhas veem Maratona¹¹⁹,
 E Maratona à tona o mar ali vê.
 Meditei só há uma hora, e sonho na
 Ideia que a Grécia pode ser livre,
 Pois em pé na cova do persa bravo,
 Não me achava um escravo.

¹¹¹ A libertação da Grécia da Turquia foi o único objetivo de Byron durante os últimos meses de sua vida.

¹¹² Todo este hino foi traduzido por Péricles Eugênio da Silva Ramos. Cochran nota que este trecho é, de fato, constantemente incluído em antologias de modo descontextualizado.

¹¹³ Poeta grega do período arcaico, nascida na Ilha de Lesbos entre 630 e 612 a.C. Muito respeitada e apreciada, recebeu a alcunha de “décima musa”.

¹¹⁴ Delos é uma ilha na Grécia a qual se crê ter brotado do mar graças ao tridente de Poseidon. Péricles acresce, em nota: “a ilha acolhera a errante e perseguida Leto, que deu à luz a Apolo e Ártemis no monte Cinto”. (RAMOS, 1989, p. 35)

¹¹⁵ Febo (Apolo), deus grego/romano das artes, irmão gêmeo de Diana (Ártemis) e filho de Júpiter (Zeus), nascido em Delos, por vezes representado como sendo o próprio sol.

¹¹⁶ Ilha no mar Egeu onde se crê ter nascido o lendário poeta épico Homero.

¹¹⁷ Cidade antiga grega onde nasceu o poeta lírico Anacreonte (563 a.C. – 478 a.C.).

¹¹⁸ Mais conhecida como “Ilhas Afortunadas”, era onde se situava o paraíso terreno nas mitologias gregas e célticas. Para o poeta Hesíodo, era a região que acomodava os Elísios, local abençoado que recebia os heróis depois da morte. B. assinala em nota que se supunham quedarem-se nas Ilhas do Cabo Verde ou nas Ilhas Canárias.

¹¹⁹ Fértil planície, nas proximidades de Atenas, onde ocorreu a famosa Batalha de Maratona, em 490 a.C., quando Milcíades, liderando as forças gregas, derrotou Dario I da Pérsia na primeira das Guerras Médicas.

4.

A King sate on the rocky brow
Which looks o'er sea-born Salamis;
And ships, by thousands, lay below,
And men in nations;—all were his!
He counted them at break of day—
And, when the Sun set, where were they?

5.

And where are they? and where art thou,
My Country? On thy voiceless shore
The heroic lay is tuneless now—
The heroic bosom beats no more!
And must thy Lyre, so long divine,
Degenerate into hands like mine?

6.

'T is something, in the dearth of Fame,
Though linked among a fettered race,
To feel at least a patriot's shame,
Even as I sing, suffuse my face;
For what is left the poet here?
For Greeks a blush—for Greece a tear.

4.

Um Rei¹²⁰ sentou na rochosa borda
De Salamina¹²¹ que o mar vela; e
Naus, lá embaixo, milhares de hordas,
E homens e nações – tudo era dele!
Na aurora ele as contou,
E onde estavam ao pôr do sol?

5.

E onde estão? e tu, que foges,
Minha terra? Em tua praia sem voz
O canto heroico desafina hoje,
Já não bate o peito de heróis!
Tua Lira, que tão divina era,
Em mãos como as minhas degenera?

6.

Já é algo, com a fama ausente,
E atado a uma raça em grilhões,
Se vergonha do patriota se sente,
E a face que oculta em canções.
Por que aqui ao poeta que há mais?
Corar por gregos – à Grécia, lágrimas.^{122 123}

¹²⁰ Este rei é Xerxes, que aparece em diversos momentos digressivos do *Don Juan*; aqui, no caso, refere-se à imagem de Xerxes, adorador dos prazeres, assistindo a Batalha Naval de Salamina do alto de uma montanha (v. Ésquilo, *Os Persas*). Batalha decisiva da II Guerra Médica, Xerxes, após vencer as Termópilas, e devastar inclusive os monumentos da Acrópole, perde grande parte das suas tropas na baía de Salamina para as forças gregas lideradas por Temístocles, em 479 a.C.

¹²¹ Baía onde ocorreu a famosa Batalha Naval de Salamina, a qual Xerxes assistiu com prazer do alto de um penedo.

¹²² Como exemplo da tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, alongada por ser traduzida em decassílabos, toda explicativa, para ter assunto e preencher as tantas sílabas, além, claro, do esquema rímico bem distinto do original, e nem inovador, nem original, enfim, veja-se:

Na carência da fama, é alguma coisa,
Preso embora entre raça agrilhoadada,
Sentir que uma vergonha patriótica,
Mesmo se eu canto, em minha face brada;
Pois que deixou o poeta aqui? Aos gregos
Rubor, à Grécia a lágrima sagrada. (Ramos, 1989, p. 29).

¹²³ Uma tradução alternativa deste dístico final seria:
Pois o que ao poeta há-de restar?

7.

Must we but weep o'er days more blest?
Must we but blush?—Our fathers bled.
Earth! render back from out thy breast
A remnant of our Spartan dead!
Of the three hundred grant but three,
To make a new Thermopylæ!

8.

What, silent still? and silent all?
Ah! no;—the voices of the dead
Sound like a distant torrent's fall,
And answer, "Let one living head,
But one arise,—we come, we come!"
'T is but the living who are dumb.

9.

In vain—in vain: strike other chords;
Fill high the cup with Samian wine!
Leave battles to the Turkish hordes,
And shed the blood of Scio's vine!
Hark! rising to the ignoble call—
How answers each bold Bacchanal!

7.

Só choraremos belos dias absortos?
Só corar? Nossos pais iam à guerra.
Terra! Um resto de espartano morto
Do teu seio desenterra!
Dos trezentos dá só três,
Pra fazer as Termópilas¹²⁴ da vez.

8.

Que, silêncio ainda? e tudo silente¹²⁵?
Ah não! o som dos mortos chega
Como distante torrente,
E reage, "Uma só se erga,
Uma cabeça viva – já, pois cá estamos nós!"
Só os vivos não têm voz.

9.

Em vão – em vão – toca outras cordas.
Com vinho Sâmio¹²⁶ enche a taça!
Deixa a batalha às turcas hordas,
E o sangue da grapa de Quio passa!
Escuta, o chamado ousado sobe, e o
Que responde é o bacanal ignóbil.

Aos gregos corar, à Grécia, chorar.

¹²⁴ Antigo estreito situado no centro da Grécia. Ali, em 480 a.C., ocorreu a famosa Batalha das Termópilas, em que uma mítica e limitada força espartana de trezentos homens, e tantos outros não calculados precisamente, liderada por Leônidas, defendeu a entrada de Atenas contra a tropa persa, liderada por Xerxes, estimada atualmente ter sido composta por aproximadamente trinta mil homens. A defesa durou menos de uma semana, com o que após Xerxes invadiu Atenas e devastou seus monumentos.

¹²⁵ B. retoma essa expressão do "som dos mortos" na estrofe XXXII do Canto XVI, a respeito do monge vestido de preto.

¹²⁶ Samos é uma ilha grega a leste do Mar Egeu. Diz-se que ali nasceu Hera. A Guerra Sâmia, que ocorreu em 440 a.C., era a princípio apenas entre Samos e Mileto, ambos aliados de Atenas. Quando esta ordenou que a guerra acabasse, Samos, recusando, entrou em batalha contra Atenas e, tendo perdido, foi buscar apoio persa para uma nova batalha contra sua outrora aliada Atenas. Por isso, "a taça de vinho Sâmio", aqui, representa a bebida do traidor, e esta imagem busca exortar os gregos atuais à luta, acusando-os retoricamente, por não fazerem nada em prol de sua libertação, de traidores da pátria.

10.

You have the Pyrrhic dance as yet,
Where is the Pyrrhic phalanx gone?
Of two such lessons, why forget
The nobler and the manlier one?
You have the letters Cadmus gave—
Think ye he meant them for a slave?

10.

A dança pírrica¹²⁷ ainda há,
E a falange pírrica¹²⁸ alguém viu?
Das duas lições, por que deixar a
Mais imponente e varonil?
Há aí as letras que Cadmo¹²⁹ dera;
Crê que pra escravo ele as quisera?

11.

Fill high the bowl with Samian wine!
We will not think of themes like these!
It made Anacreon's song divine:
He served—but served Polycrates—
A Tyrant; but our masters then
Were still, at least, our countrymen.

11.

Cratera com vinho Sâmio enche!
E a tema tal não se refira.
O som divino de Anacreonte¹³⁰ tem-se;
Servira – mas Polícrates¹³¹ servira,
Um tirano; nossos donos, no mais,
Eram ao menos do nosso país.

12.

The Tyrant of the Chersonese
Was Freedom's best and bravest friend;
That tyrant was Miltiades!
Oh! that the present hour would lend
Another despot of the kind!
Such chains as his were sure to bind.

12.

Foi o tirano do Quersoneso¹³²
O melhor amigo da Liberdade. Esse
Tirano foi Milcíades. Oh
Se o momento presente desse
Outro déspota igual! Tal grade
Como a dele unia de verdade.

¹²⁷ A dança pírrica é uma dança estilizada de guerra. Mesmo o traje dos dançarinos, por vezes conhecidos como “pauliteiros”, faz referência ao traje do soldado greco-romano estilizado: usam-se saias, um lenço no ombro, símbolo do escudo, e os chapéus são os capacetes. A própria evolução da dança também se refere ao campo de batalha, com: perseguição, luta, saltos e dança da vitória.

¹²⁸ A falange pírrica é uma formação cerrada de soldados, ideada pelo rei Pirro de Epiro, sendo uma estratégia muito valiosa para o sucesso com que enfrentou os romanos. Péricles acresce: “(...) obteve vitórias desgastantes, que o levaram ao desastre posterior”. (1989, p. 35).

¹²⁹ Cadmo, irmão de Europa, fundou a cidade de Cadmeia, que viria a ser Tebas. Crê-se que foi Cadmo quem introduziu o alfabeto na Grécia.

¹³⁰ Famoso poeta lírico grego, nascido em Teos (563 a.C. – 478 a.C.), teve seu estilo poético muito apreciado ao longo da antiguidade e do período bizantino. Foi conselheiro de Polícrates, tirano de Samos.

¹³¹ Foi tirano da Ilha de Samos, de 538 a.C. a 522 a.C., o qual muito amavelmente recebeu Anacreonte. Morreu quando viajou à Ásia, para pegar uma verba com Orestes de Sardes, quem o matou empalado.

¹³² O tirano do Quersoneso era Milcíades (550 a.C – 489 a.C.), general nascido em Atenas. Comandou a vitória sobre os persas em Maratona, que livrou a Grécia de um grande ataque pelas forças de Dario I.

13.

Fill high the bowl with Samian wine!
On Suli's rock, and Parga's shore,
Exists the remnant of a line
Such as the Doric mothers bore;
And there, perhaps, some seed is sown,
The Heracleidan blood might own.

14.

Trust not for freedom to the Franks—
They have a king who buys and sells;
In native swords, and native ranks,
The only hope of courage dwells;
But Turkish force, and Latin fraud,
Would break your shield, however broad.

15.

Fill high the bowl with Samian wine!
Our virgins dance beneath the shade—
I see their glorious black eyes shine;
But gazing on each glowing maid,
My own the burning tear-drop laves,
To think such breasts must suckle slaves.

13.

Com vinho Sâmio enche a taça!
Na praia de Parga¹³³, de Suli¹³⁴ na pedra,
Existe um resto de uma raça
Como a que em mãe Dórica¹³⁵ medra.
Ali, talvez, semente haja na lida,
Que possa ter sangue heráclida¹³⁶.

14.

Não espere dos Francos¹³⁷ vida tranquila;
Eles têm rei que compra e vende.
Na nativa espada, e nas nativas filas,
Crença única de coragem tende;
Mas a fraude latina e a turca peleja,
Quebrariam a defesa, quão ampla seja.

15.

Com vinho Sâmio enche a taça!
Dançam à sombra as virgens nossas.
Seus negros olhos luzem graça,
Mas vendo cada reluzente moça,
Os meus com lágrimas de lava lavo,
Que o seio amamentará escravos.¹³⁸

¹³³ Parga é uma cidade e um promontório ao norte da Albânia.

¹³⁴ Suli era a terra dos Suliotas, povo guerreiro do norte da Grécia e da Albânia. Foi uma força suliota que Byron financiou, quando se dirigiu à Grécia, buscando unir as milícias dispersas que lutavam pela independência. B. frequentemente chamava os suliotas de mercenários, entretanto, porque apenas queriam seu dinheiro.

¹³⁵ “Mães Dóricas” remete às raízes dóricas dos espartanos.

¹³⁶ Heráclidas eram os filhos de Hércules, que ajudaram os dórios na reconquista do Peloponeso. Diversos reinados tinham dinastias alegadamente descendentes de Hércules, como Esparta e Corinto.

¹³⁷ Os Francos eram uma das tribos germânicas que invadiram o Império Romano; estabeleceram seu reino na região da atual França. No poema, o termo é provavelmente usado genericamente para designar “estrangeiros”.

¹³⁸ Esta estrofe foi traduzida por Décio Pignatari e também por Péricles Eugênio da Silva Ramos.

16.

Place me on Sunium's marbled steep,
Where nothing, save the waves and I,
May hear our mutual murmurs sweep;
There, swan-like, let me sing and die:
A land of slaves shall ne'er be mine—
Dash down yon cup of Samian wine!

LXXXVII.

Thus sung, or would, or could, or should have sung,
The modern Greek, in tolerable verse;
If not like Orpheus quite, when Greece was young,
Yet in these times he might have done much worse:
His strain displayed some feeling—right or wrong;
And feeling, in a poet, is the source
Of others' feeling; but they are such liars,
And take all colours—like the hands of dyers.

LXXXVIII.

But words are things, and a small drop of ink,
Falling like dew, upon a thought, produces
That which makes thousands, perhaps millions, think;
'T is strange, the shortest letter which man uses
Instead of speech, may form a lasting link
Of ages; to what straits old Time reduces
Frail man, when paper—even a rag like this,
Survives himself, his tomb, and all that's his!

16.

Me ponham no mármore íngreme de Súnio,¹³⁹
Onde nada, só eu e a onda que corra,
Possa ouvir nosso mútuo murmúrio;
Lá, já cisne¹⁴⁰, que eu cante e morra.
Não sou de escravizada raça –
Do vinho Sâmio afasta a taça!

LXXXVII.

Assim cantou, podia, devia ter cantado
O grego atual, em razoável verso e voz.
Se não feito Orfeu, na infante Grécia, dado
Pior poderia em tais dias atuais, pois.
E mostrou sentimento – certo ou errado;
E sentimento, num poeta, é a fonte dos
Sentimentos alheios; são trapaceiros,
Têm toda cor – qual mãos de tintureiros¹⁴¹.

LXXXVIII.

Mas palavras são coisas¹⁴², tinta que pingue
Igual rocio sobre uma ideia, produz
O que mil, quiçá milhões, pensam. Sim, que
É estranho, a curta letra que o homem usa e
Não fala, forma um duradouro link
De eras. Que é ao quê o ancião Tempo reduz
O fraco homem; já o papel – um trapo como este,
Sobrevive a ele, à tumba, e ao que dele reste!^{143 144}

¹³⁹ Mais conhecido como Cabo Sunião, ali se encontram atualmente as ruínas mais bem preservadas de um templo grego, que fora erguido para Posídon. Segundo a lenda, foi neste cabo que Egeu lançou-se ao mar ao julgar que seu filho, Teseu, havia morrido no labirinto do Minotauro. Como algumas das Ilhas Cíclades são visíveis desse cabo, comenta-se que foi aí onde Byron buscou inspiração para seu “The Isles of Greece”.

¹⁴⁰ Veja-se, para este símile, a tragédia *Ajax*, de Sófocles, v. 1217.

¹⁴¹ Alusão aos versos de 5 a 7 do soneto 111 de Shakespeare, aqui na tradução de Almito Pisetta:

Daí o estigma: a minha profissão.

O meu caráter é quase marcado

Como o do tintureiro é por sua mão. (Shakespeare, 2019, p. 273).

¹⁴² Esse tipo de afirmação de Byron despertaria, muito claramente, o interesse da poesia concreta.

LXXXIX.

And when his bones are dust, his grave a blank,
 His station, generation, even his nation,
 Become a thing, or nothing, save to rank
 In chronological commemoration,
 Some dull MS. Oblivion long has sank,
 Or graven stone found in a barrack's station
 In digging the foundation of a closet,
 May turn his name up, as a rare deposit.

LXXXIX.

E quando o osso é pó, vaga é a cova sepulta,
 Sua estação, geração e nação
 Tornam-se algo, ou nada, salvo uma pauta
 Na cronológica comemoração,
 Um MS. velho que Oblivion¹⁴⁵ há muito oculta,
 Ou pedra talhada achada no barracão,
 Cavando-se a fundação de um cubículo,
 Faz surgir seu nome, um raro fascículo.

XC.

And Glory long has made the sages smile;
 'T is something, nothing, words, illusion, wind—
 Depending more upon the historian's style
 Than on the name a person leaves behind:
 Troy owes to Homer what whist owes to Hoyle:
 The present century was growing blind
 To the great Marlborough's skill in giving knocks,
 Until his late Life by Archdeacon Coxe.

XC.

Há muito faz um sábio rir a glória;
 É algo, nada¹⁴⁶, ilusão, verbo, ar que voa,
 Que depende mais de quem conta a história
 Do que o que deixa atrás de si a pessoa.
 Deve o uíste a Hoyle¹⁴⁷ o que a Homero deve Troia.
 A atual era era sem memória da boa
 Forma de Marlborough dar golpe em boxe,
 Até sua *Vida* pelo arqui-diácono Coxe¹⁴⁸.

¹⁴³ Novamente, os esforços chegaram ao ponto de buscar relativa parença sonora na tradução em relação às rimas originais.

¹⁴⁴ Décio Pignatari também traduziu toda esta *stanza*. Veja-se ela na íntegra:

Palavra é coisa. Uma gota de tinta,
 Caindo como orvalho numa ideia,
 Faz florescer a mente de quem sinte
 (Milhões, talvez). A palavra mais feia,
 Vencendo a fala, é assim como uma cinta
 Que liga as eras. E que o Tempo leia
 O homem no papel – estes rabiscos –
 Tumba pós-vida, seu legado em riscos. (Pignatari, 2007, p. 201).

¹⁴⁵ O esquecimento.

¹⁴⁶ Citação de *Othello*, III, iii, 161.

¹⁴⁷ Edmund Hoyle (1672 – 1769) publicou um tratado sobre *whist* em 1742. Byron outrora já houvera aludido a ele na sua sátira juvenil *English Bards...*

¹⁴⁸ William Coxe (1747 – 1828) compilou as *Memoirs of John, Duke of Marlborough* (1818 – 1819). Cochran elabora longa nota tratando das referências implícitas a Southey nestes versos.

XCI.

Milton's the Prince of poets—so we say;
 A little heavy, but no less divine:
 An independent being in his day—
 Learned, pious, temperate in love and wine;
 But, his life falling into Johnson's way,
 We're told this great High Priest of all the Nine
 Was whipped at college—a harsh sire—odd spouse,
 For the first Mrs. Milton left his house.

XCI.

A nós o príncipe dos poetas é Milton;
 Pesado, mas divino sem escusa,
 Ente independente em seu tempo, bom,
 Sábio, pio, de vinho e amor não abusa;
 Mas sua vida caiu nas mãos de Johnson¹⁴⁹,
 Quem diz que o alto pastor das nove (musas)
 Apanhou na escola – era pai cruel e esposo ímpar,
 Daí a primeira Sra. Milton fugir do ruim par¹⁵⁰.

XCII.

All these are, *certes*, entertaining facts,
 Like Shakespeare's stealing deer, Lord Bacon's bribes; Shakespeare¹⁵¹ roubando veado, subornos que teve
 Like Titus' youth, and Cæsar's earliest acts; Lord Bacon¹⁵²; o jovem Tito¹⁵³, os primeiros atos
 Like Burns (whom Doctor Currie well describes); De César¹⁵⁴; Burns (que o Dr. Currie¹⁵⁵ descreve);
 Like Cromwell's pranks;—but although Truth exacts A zoeira de Cromwell¹⁵⁶; e afirmem que é exato,
 These amiable descriptions from the scribes, E é verdade, isso aí amável que se escreve,
 As most essential to their Hero's story, Que é o mais essencial ao herói da história,
 They do not much contribute to his glory. Isso não contribui muito à sua glória.

XCII.

¹⁴⁹ Samuel Johnson (1709 – 1784) foi o leão literário do século XVIII. Escreveu uma obra sobre a vida de John Milton.

¹⁵⁰ A referência é *Life of Milton*, de Samuel Johnson.

¹⁵¹ Os primeiros biógrafos de Shakespeare são desembaraçados ao narrar o roubo de um veado de Sir Thomas Lucy pelo poeta, que foi forçado a deixar Stratford; outro biógrafo chega mesmo a dizer que o tal Lucy açoitou-o, tendo lhe aprisionado também.

¹⁵² Francis Bacon (1561 – 1626) foi realmente julgado por ter aceitado subornos de pleiteantes quando foi juiz na *Court of Chancery*.

¹⁵³ Tito, antes de tornar-se Imperador, foi um brutal comandante da guarda pretoriana.

¹⁵⁴ César era muito lidado a prostitutas, além, claro, de haver degolado e crucificado uns piratas que outrora lhe haviam feito prisioneiro.

¹⁵⁵ James Currie (1777 – 1805) foi o biógrafo de Robert Burns, o poeta escocês que aproveitou bastante a vida, tendo diversas mulheres, pensando até mesmo em fugir para a Jamaica. Byron recebeu influência de poemas líricos de Burns.

¹⁵⁶ Oliver Cromwell (1599 – 1658) roubava maçãs, tendo também instintos destruidores e arruaceiros.

XCIII.

All are not moralists, like Southey, when
 He prated to the world of "Pantisocracy;"
 Or Wordsworth unexcised, unhired, who then
 Seasoned his pedlar poems with Democracy;
 Or Coleridge long before his flighty pen
 Let to the Morning Post its aristocracy;
 When he and Southey, following the same path,
 Espoused two partners (milliners of Bath).

XCIII.

Não são moralistas, tal Southey, quando
 Matraqueou ao orbe sua Pantisocracia¹⁵⁷;
 Ou Wordsworth, sem imposto, emprego, curando
 Os seus poemas de mascate¹⁵⁸ com democracia;
 Ou a pena de Coleridge outrora esvoaçando
 Pra pôr no *Morning Post*¹⁵⁹ sua aristocracia;
 Quando ele e Southey, pintando o mesmo sete,
 Desposaram duas irmãs (chapeleiras do Bath¹⁶⁰).

XCIV.

Such names at present cut a convict figure,
 The very Botany Bay in moral geography;
 Their loyal treason, renegado rigour,
 Are good manure for their more bare biography;
 Wordsworth's last quarto, by the way, is bigger
 Than any since the birthday of typography;
 A drowsy, frowzy poem, called the "Excursion,"
 Writ in a manner which is my aversion.

XCIV.

Tais nomes culpada imagem dão por
 Ora, Baía Botânica¹⁶¹ da geografia
 Moral. Traição leal, renegado rigor,
 São bom esterco às suas vãs biografias.
 Aliás, o último in-quarto de Wordsworth é o maior
 Desde o dia que nasceu a tipografia –
 Um chato e lasso poema, a *Excursão*¹⁶²,
 Feito ao jeitinho da minha aversão.

¹⁵⁷ Era assim chamada a doutrina filosófica revolucionária e libertária defendida pelos *Lake Poets* em sua juventude.

¹⁵⁸ Alusão a um dos personagens de *The Excursion*, de Wordsworth.

¹⁵⁹ Jornal para o qual Coleridge começou a escrever em 1798.

¹⁶⁰ Aqui, uma maligna asserção de Byron, recheada de subversão, ofensa a moral e trocadilho de procedência deveras duvidosa acobertada de malícia. Primeiro, não foram *milliners*, chapeleiras nem costureiras, o que dava à mulher reputação de fácil; e Bath, onde foram morar depois da morte do pai, tem a ambiguidade de também poder significar “banho”. Southey casou com Sarah Fricker em outubro de 1795, e Coleridge casou um mês depois com sua irmã, Edith. Assim B. se vinga da acusação de “liga do incesto” que Southey fez a respeito de B., Shelley, Mary e Claire na Suíça.

¹⁶¹ Colônia penal estabelecida em fins do século XVIII em New South Wales, Nova Gales do Sul, na Austrália.

¹⁶² Longo poema de Wordsworth, já citado nesta tradução anotada quando se tratou da Dedicatória, que foi publicado em 1814.

XCV.

He there builds up a formidable dyke
 Between his own and others' intellect;
 But Wordsworth's poem, and his followers, like
 Joanna Southcote's Shiloh and her sect,
 Are things which in this century don't strike
 The public mind,—so few are the elect;
 And the new births of both their stale Virginities
 Have proved but Dropsies, taken for Divinities.

XCVI.

But let me to my story: I must own,
 If I have any fault, it is digression,
 Leaving my people to proceed alone,
 While I soliloquize beyond expression:
 But these are my addresses from the throne,
 Which put off business to the ensuing session:
 Forgetting each omission is a loss to
 The world, not quite so great as Ariosto.

XCVII.

I know that what our neighbours call "*longueurs*,"
 (We've not so good a *word*, but have the *thing*,
 In that complete perfection which insures
 An epic from Bob Southey every spring—)
 Form not the true temptation which allures
 The reader; but 't would not be hard to bring
 Some fine examples of the *Epopée*,
 To prove its grand ingredient is *Ennui*.

XCV.

Ele construiu um formidável dique
 Entre o seu próprio e os outros intelectos.
 Mas seu poema, e de quem o segue, pique
 O Shiloh de Joanna Southcote¹⁶³ e seu séquito,
 É algo que neste século não implica
 A mente do povo — tão poucos são os eleitos.
 E os novos filhos das velhas virgindades
 São só hidropisia, cridas divindades.¹⁶⁴

XCVI.

Mas deixem-me à minha história: confesso
 Que se tenho culpa é da digressão,
 E, virando-se só, meu povo esqueço,
 Enquanto soliloquio a perder mão.
 Mas são tais do meu trono os adereços,
 Que jogam tudo à próxima sessão,
 Esquecer cada omissão é um desgosto
 Ao mundo, não tanto quanto de Ariosto¹⁶⁵.

XCVII.

Sei que o que *longueurs* os vizinhos chamam
 (Não temos tão bom termo, só a matéria,
 Nesta completa perfeição que aclama
 Um épico de Bob S. toda primavera¹⁶⁶)
 Não é a vera tentação que inflama
 O leitor; mas difícil não é deveras
 Mostrar uns bons exemplos de *epopée*,
 E provar que seu grande ingrediente é *ennui*.^{167 168}

¹⁶³ Mística religiosa que alcançou cem mil seguidores, dizia estar esperando o Messias, o Shiloh do Gênesis. Morta em 1814, teve o corpo raptado, na esperança da ressurreição.

¹⁶⁴ Novamente o esforço pela tradução da sonoridade das rimas faz-se presente neste trabalho.

¹⁶⁵ Ludovico Ariosto (1474 – 1533) escreveu a obra-prima em oitava rima *Orlando Furioso*; foi um dos poetas italianos mais apreciados por Byron.

¹⁶⁶ B. exagera, Southey escreveu apenas cinco épicos de 1796 a 1814, e B. leu-os cuidadosamente (PC).

¹⁶⁷ Diversos termos em francês. *Ennui*, comum também ao inglês, significa “tédio”, “fastio”.

"Time has approved Ennui to be the best
 Of friends, and opiate draughts; your love and wine,
 Which shake so much the human brain and breast,
 Must end in languor;—men must sleep like swine:
 The happy lover and the welcome guest
 Both sink at last into a swoon divine;
 Full of deep raptures and of bumpers, they
 Are somewhat sick and sorry the next day."

Tempo provou que o Tédio é o amigo perfeito,
 E os tragos de opiáceo. Seu amor e vinho,
 Que chacoalha o cérebro humano e o peito,
 Findam em langor. Durma-se feito um suíno.
 O conviva bem-vindo e o amante satisfeito
 Afundam logo num desmaio divino;
 Cheios da fartura e do êxtase total,
 Acordam, noutro dia, fracos, meio mal.

XCVIII.

We learn from Horace, "Homer sometimes sleeps;"
 We feel without him,—Wordsworth sometimes wakes,—
 To show with what complacency he creeps,
 With his dear "*Waggoners*," around his lakes.
 He wishes for "a boat" to sail the deeps—
 Of Ocean?—No, of air; and then he makes
 Another outcry for "a little boat,"
 And drivels seas to set it well afloat.

XCVIII.

Horácio ensina, "até Homero dormiu"¹⁷⁰;
 Nós dizemos até Wordsworth acorda,
 Pra mostrar como arrasta o ânimo pio
 Com a "galerinha"¹⁷¹ do seu lago à borda.
 Pra ir ao profundo até "um bote" pediu.
 Fundo do mar? Não, do ar. Daí transborda
 Outro gritinho por "um curto bote"
 E baba o oceano pra que à tona o bote.¹⁷²

¹⁶⁸ Décio Pignatari traduziu apenas este dístico:

O mal da epopeia é sem remédio:

Seu principal ingrediente é o tédio. (Pignatari, 2007, p. 202).

¹⁶⁹ Esta estrofe seria um adendo, mas acabou sendo cancelada por Byron.

¹⁷⁰ Outra citação da *Arte Poética* de Horácio, vv. 480-1 (PC).

¹⁷¹ No original "*Waggoners*", alusão à obra *Benjamin the Waggoner*, que Wordsworth escrevera em 1805, mas só publicara em 1819. Traduziu-se por "galerinha" pela dupla acepção do termo, tanto de "comboio de carga" quanto de "grupo, turma", e ainda mais no diminutivo, para expressar o desprestígio ao qual Byron relega Wordsworth em sua obra.

¹⁷² Estes últimos versos são uma paródia do poema *Peter Bell*, de Wordsworth (embora Cochran veja referência em *Alastor*, de Shelley).

XCIX.

If he must fain sweep o'er the ethereal plain,
 And Pegasus runs restive in his "Waggon,"
 Could he not beg the loan of Charles's Wain?
 Or pray Medea for a single dragon?
 Or if, too classic for his vulgar brain,
 He feared his neck to venture such a nag on,
 And he must needs mount nearer to the moon,
 Could not the blockhead ask for a balloon?

XCIX.

Se ele tem que buscar o plano etéreo,
 Com o Pégaso inquieto em seu "vagão",
 Melhor rogar "carroça ao Charles"¹⁷³, sério.
 Que tal suplicar a Medeia um dragão¹⁷⁴?
 Ou se mui clássico ao seu cérebro mero e o
 Medo de montar um potro velho, então
 Precisando mesmo ir próximo à lua,
 Pedisse um balão a cuca-dura sua.

C.

"Pedlars," and "Boats," and "Waggons!" Oh! Ye shades "Mascate", "bote" e "vagões!" Oh sombras de Pope
 Of Pope and Dryden, are we come to this?
 That trash of such sort not alone evades
 Contempt, but from the bathos' vast abyss
 Floats scumlike uppermost, and these Jack Cades
 Of sense and song above your graves may hiss—
 The "little boatman" and his *Peter Bell*
 Can sneer at him who drew "Achitophel!"

C.

E Dryden, como chegamos a isso? Lixo
 Deste tipo não tem um que não poupe
 Desdém, gentalha, é espuma, boia no abismo
 Vasto do *bathos*¹⁷⁵, e esses Jack Cades¹⁷⁶ pops
 Do senso e som sobre ossos silvem isso.
 O "barqueirinho" e seu *Peter Bell*
 Podem zombar do que engendrou 'Achitophel!'¹⁷⁷.

CI.

T' our tale.—The feast was over, the slaves gone,
 The dwarfs and dancing girls had all retired;
 The Arab lore and Poet's song were done,
 And every sound of revelry expired;
 The lady and her lover, left alone,
 The rosy flood of Twilight's sky admired;—
 Ave Maria! o'er the earth and sea,
 That heavenliest hour of Heaven is worthiest thee!

CI.

À nossa história. A festa findou, após,
 Servo, anão, dançarinas se ausentaram.
 Poeta e ciência árabe saíram depois,
 E todos os sons de folia expiraram.
 A dama e o seu amante, enfim a sós,
 O roxo do sol se pondo admiraram.
 Ave Maria! sobre a terra e o mar, a hora
 Celestial do céu é-te a mais merecedora!¹⁷⁸

¹⁷³ É como é chamada a Ursa Maior no hemisfério norte.

¹⁷⁴ Alusão às *Metamorfoses* de Ovídio.

¹⁷⁵ Abrupto e incompreensível rompimento na estrutura linear do estilo, exaltado lugar comum, fonte de riso. Também *pathos* insincero que cai no piegas.

¹⁷⁶ Jack Cades foi um irlandês que liderou a revolta de mais ou menos quarenta mil homens contra Henrique VI, em 1450. É retratado na obra homônima de Shakespeare.

¹⁷⁷ O tradutor francês diz em nota que *Achitophel* é uma das duas maiores obras líricas de Dryden, da literatura inglesa e de todas as poesias modernas.

CII.

Ave Maria! blesséd be the hour!

The time, the clime, the spot, where I so oft
Have felt that moment in its fullest power

Sink o'er the earth—so beautiful and soft—
While swung the deep bell in the distant tower,

Or the faint dying day-hymn stole aloft,
And not a breath crept through the rosy air,
And yet the forest leaves seemed stirred with prayer.

CII.

Ave Maria! abençoada hora seja!

Muito senti em seu tempo, meio e clima
A ocasião em que a máxima energia despeja

Sobre a terra que maravilha e anima
E na torre ao longe o sino dardeja,

Ou furtivo o hino ao dia expira acima,
Nem perpassa o ar róseo brisa que o valha,
E a folhagem que em oração farfalha.¹⁷⁹

CIII.

Ave Maria! 't is the hour of prayer!

Ave Maria! 't is the hour of Love!

Ave Maria! may our spirits dare

Look up to thine and to thy Son's above!

Ave Maria! oh that face so fair!

Those downcast eyes beneath the Almighty Dove—
What though 't is but a pictured image?—strike—
That painting is no idol,—'t is too like.

CIII.

Ave Maria! é a hora que se ora!

Ave Maria! é a hora do amor!

Ave Maria! ouse nossa alma por ora

Os olhos, ao alto, em ti e em teu Filho pôr!

Ave Maria! oh que face encantadora!

Baixo olho sob a pomba do poder maior¹⁸⁰ –
Só uma imagem pintada, é? – espera aí.
Este quadro não é ídolo, é outra de si.¹⁸¹

¹⁷⁸ Quem começou a traduzir deste ponto foi o famoso poeta romântico Francisco Otaviano; o título que ele deu à sua tradução foi “O Crepúsculo da Tarde”. Otaviano traduz em decassílabos brancos, sem estrutura estrófica definida, e muitas vezes idealizando ou fantasiando o conteúdo byroniano. Veja-se a tradução da primeira estrofe (para um estudo apurado da tradução de Otaviano recomenda-se o capítulo 4 desta tese):

Anão e servos, menestrel e bardos,
O árabe narrador e as bailarinas
Desertaram das salas do banquete.
Haydéa e seu amante, a sós, estavam,
Vendo o sol que em desmaio no ocidente
Bordava o céu de franjas cor-de-rosa. (Byron, 2007, s. p.).

¹⁷⁹ A segunda estrofe da sua tradução Otaviano retirou da imaginação. Já a terceira, é relativamente baseada nessa, embora a tradução desta oitava tenha onze versos.

¹⁸⁰ O Espírito Santo (PC).

¹⁸¹ Na tradução do dístico final desta estrofe, que é a quarta na tradução de Otaviano, parece-se haver traduzido mais do Pichot, tradutor francês, que do próprio original inglês. Como esse era um recurso muito frequente no século XIX aqui no Brasil, a probabilidade é grande, conquanto um estudo específico sobre isso ainda precise ser feito.

CIV.

Some kinder casuists are pleased to say,
 In nameless print—that I have no devotion;
 But set those persons down with me to pray,
 And you shall see who has the properest notion
 Of getting into Heaven the shortest way;
 My altars are the mountains and the Ocean,
 Earth—air—stars,—all that springs from the great Whole,
 Who hath produced, and will receive the Soul.

CIV.

Aos casuístas que anonimamente adorem
 Afirmar que eu não tenho devoção;
 Sentem-se essas pessoas ao meu lado e orem,
 E verão quem tem a melhor noção
 De entrar nos céus pela via menor, hein.
 Os montes e o mar meus altares são,
 Terra, ar, estrelas – o que brota do Infinito,
 Que fez e que receberá meu espírito.¹⁸²

CV.

Sweet Hour of Twilight!—in the solitude
 Of the pine forest, and the silent shore
 Which bounds Ravenna's immemorial wood,
 Rooted where once the Adrian wave flowed o'er,
 To where the last Cæsarean fortress stood,
 Evergreen forest! which Boccaccio's lore
 And Dryden's lay made haunted ground to me,
 How have I loved the twilight hour and thee!

CV.

Doce hora do arrebol! Na solitária
 Floresta de pinhos, na praia tácita
 Com bosque imemorial que demarca a área
 De Ravena¹⁸³, aonde fluía a onda adriática,
 E onde há a última fortaleza cesárea¹⁸⁴,
 Verde eterno, o estro de Boccaccio¹⁸⁵, a fantástica
 Poesia de Dryden fazem-te a mim cara,
 Você e o arrebol, quanto vos amara!¹⁸⁶

¹⁸² Francisco Otaviano, após longos trechos compostos pela sua própria criatividade, inspiração e romantismo, em uma palavra, *byronismo*, logrou traduzir bastante ao pé da letra esta estrofe, e o curioso é que se trata de uma *stanza* digressiva, coisa que traduzir não era habitual entre os mancebos da época, veja-se então:

Aprazem-se uns obscuros casuístas
 em criminar-me de ímpio. - Eles que venham
 ajoelhar-se e suplicar comigo...
 Veremos qual de nós melhor conhece
 o caminho do céu. - São meus altares
 as montanhas, as vagas do oceano,
 a terra, o ar, os astros, o universo,
 tudo o que emana da sublime Essência,
 de onde exalou-se, e aonde irá minh'alma. (2007, s. p.).

¹⁸³ Cidade italiana no Adriático. Um dos lugares favoritos de Byron. Boccaccio viveu ali, e Dante morreu ali.

¹⁸⁴ Honório, o último imperador do Ocidente, retirou-se para esta fortaleza, onde morreu, em 423.

¹⁸⁵ Poeta italiano autor do *Decameron*.

¹⁸⁶ Novamente Francisco Otaviano seguiu as palavras de Byron bem de perto; veja-se um trecho, como exemplo:

Bosques frondosos, para mim sagrados
 Pelos graciosos contos de Boccacio,
 Pelos versos de Dryden; – quantas vezes
 Aí cismeí aos arreboís da tarde. (2007, s. p.).

CVI.

The shrill cicadas, people of the pine,
 Making their summer lives one ceaseless song,
 Were the sole echoes, save my steed's and mine,
 And Vesper bell's that rose the boughs along;
 The spectre huntsman of Onesti's line,
 His hell-dogs, and their chase, and the fair throng
 Which learned from this example not to fly
 From a true lover,—shadowed my mind's eye.

CVII.

Oh, Hesperus! thou bringest all good things—
 Home to the weary, to the hungry cheer,
 To the young bird the parent's brooding wings,
 The welcome stall to the o'erlaboured steer;
 Whate'er of peace about our hearthstone clings,
 Whate'er our household gods protect of dear,
 Are gathered round us by thy look of rest;
 Thou bring'st the child, too, to the mother's breast.

CVI.

E os grilos estridentes, povo dos pinhos,
 Fazem do veraneio um som sem fim,
 Meu passo e o do corcel que ecoam sozinhos,
 E o sino vespéral soa longe enfim.
 O espectro caçador Onesti alinha os
 Cães do inferno, a caçada, a bela assim
 Que aprende que de amor fiel não se foge,¹⁸⁷
 Tudo isto névoas lança à minha alma hoje.

CVII.

Oh, Vésper, trazes todas as coisas boas:¹⁸⁸
 Lar ao exausto, ceia ao mal da barriga,
 À ave nova um rebanho de asa voa,
 Boas vindas da baía ao boi com fadiga.
 Qual seja a paz que a casa se afeiçoa,
 Ou as coisas caras¹⁸⁹ que os lares¹⁹⁰ abrigam,
 Tua vista mansa é que ante a nós as põe;¹⁹¹
 Até levas a criança ao seio da mãe.

¹⁸⁷ Referência à quinta jornada do *Decameron*, no qual uma visão de uma mulher caçada e morta por cães, a mando de um cavaleiro negro, reúne um casal que por orgulho estivera à beira da separação.

¹⁸⁸ Alusão a um fragmento da poetisa grega Safo.

¹⁸⁹ “Caras” aqui têm exclusivamente o sentido de “queridas”.

¹⁹⁰ Este termo refere-se exclusivamente às divindades domésticas da mitologia romana.

¹⁹¹ Houve esforço pela manutenção do ritmo iâmbico, ademais.

CVIII.

Soft Hour! which wakes the wish and melts the heart
 Of those who sail the seas, on the first day
 When they from their sweet friends are torn apart;
 Or fills with love the pilgrim on his way
 As the far bell of Vesper makes him start,
 Seeming to weep the dying day's decay;
 Is this a fancy which our reason scorns?
 Ah! surely Nothing dies but Something mourns!

CVIII.

Doce hora! que é anseio e desamparo ao
 Que ao mar no primeiro dia sai
 Quando dos bons amigos se separa,
 Ou dá amor ao peregrino que vai
 E o sino vespéral já começara, a
 Chorar talvez o dia que esmaece e cai.^{192 193 194}
 É só a ilusão que zomba a razão? Ah,
 Nada morre, mas algo em luto há.

CIX.

When Nero perished by the justest doom
 Which ever the Destroyer yet destroyed,
 Amidst the roar of liberated Rome,
 Of nations freed, and the world overjoyed,
 Some hands unseen strewed flowers upon his tomb:
 Perhaps the weakness of a heart not void
 Of feeling for some kindness done, when Power
 Had left the wretch an uncorrupted hour.

CIX

Quando Nero morre em justo escombros e penumbra,
 Que destruir o Destruidor consegue,
 Ao urrar da turba em Roma que retumba,
 Nações libertas, mundo mais alegre,
 Mãos não vistas põem flores em sua tumba¹⁹⁵ –
 Quiçá é a fraqueza da alma que não nega em
 Sentir bondade a alguém, quando o poder
 Deixou o pobre uma hora sem corromper.

¹⁹² Estes seis primeiros versos da oitava é uma autêntica tradução de dois tercetos da *Divina Comédia*, de Dante, mais especificamente do “Purgatório”, Canto VIII; veja-se se não é:

Era già l'ora che volge il disio
 Ai naviganti, e intenerisce il cuore;
 Lo di ch' han detto ai dolci amici addio;
 E che lo nuovo peregrin' damore
 Punge, se ode squilla di lontano,
 Che paia il giorno pianger che si more

¹⁹³ Este assunto mais melancólico e romântico iria atrair definitivamente Francisco Otaviano, que encerra sua tradução nestes versos. Deixando de lado o sapiencial dístico final, deixou a imagem do sol caindo e do dia desvanecente para concluir sua tradução (e também criação, pois muitos versos são totalmente inventados) com um melhor efeito. O caso principal, e que denota inevitavelmente como essa é uma tradução feita por um autor romântico, é a questão que se faz de traduzir *dying* por “morituro” ou “moribundo”, quando na sequência mesmo Byron diz que *Nothing dies*. Veja-se a tradução de Otaviano:

moves o coração, que a vez primeira
 sai da terra natal, deixa os amigos,
 e anda à mercê das ondas do oceano:
 enterneces, enfim, o peregrino
 ao som da torre, cuja voz sentida
 como que chora o dia moribundo. (Byron, 2007, s. p.).

É um belo poema, uma *belle infidèle*, diz Onédia Barboza. Os próprios franceses traduzem *dying* por *mourant* e depois *dies* por *meurt* ou por *expire*.

¹⁹⁴ Thomas Gray também usa essa imagem em sua *Elegia* que tem como pano de fundo um cemitério.

¹⁹⁵ Este caso Byron retirou da obra de Suetônio, *A Vida dos XII Césares*.

CX.

But I'm digressing; what on earth has Nero,
 Or any such like sovereign buffoons,
 To do with the transactions of my hero,
 More than such madmen's fellow man—the moon's?
 Sure my invention must be down at zero,
 And I grown one of many "Wooden Spoons"
 Of verse, (the name with which we Cantabs please
 To dub the last of honours in degrees).

CX.

Mas estou divagando. O que tem Nero
 Ou qualquer outro palhaço real
 A ver com as transações do meu herói,
 Mais que o amigo dos doido' – o da lua? Ao
 Rés do chão minha invenção tornar-se-á zero,
 E sou só mais um “lanterninha”¹⁹⁶ tal
 Do verso (o nome com que os de Cambridge
 Chamam um que baixo grau de honra atinge).

CXI.

I feel this tediousness will never do—
 T' is being *too* epic, and I must cut down
 (In copying) this long canto into two;
 They'll never find it out, unless I own
 The fact, excepting some experienced few;
 And then as an improvement 't will be shown:
 I'll prove that such the opinion of the critic is
 From Aristotle *passim*.—See ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ.

CXI.

Sinto que está ficando chato, pois
 Isto é épico *também*, cabe que eu lime
 (Na cópia) este já longo canto em dois¹⁹⁷.
 Não saberão, a menos que eu afirme
 O fato, salvo uns expertos; depois,
 Que foi para melhor há quem confirme.
 Provarei que a opinião de crítica é
 De Aristóteles *passim*. Ver ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ^{198 199}.

¹⁹⁶ Byron, que estudou em Cambridge, uma das melhores escolas da Inglaterra, também foi considerado um dos *Wooden Spoons*, no original, que é o último grau dos três em que se classificam o mérito em matemáticas dos alunos nesta universidade. *Spoon*, que é geralmente usado para o substantivo “colher”, possui aqui também a acepção de “bobo” e “simplório”. A metáfora futebolística na tradução foi sugestão, como muitas outras, do prof. Dr. John Milton, meu orientador, a quem se agradece, e da prof. Dr. Lenita Pisetta, a quem aqui também se agradece.

¹⁹⁷ B. cortou o Canto para receber maior pagamento de Murray, que pagava por Canto.

¹⁹⁸ O termo em grego varia nas edições. Há as quais se encontra ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ como há as em que se vê Ποιητικής. Augusto de Campos, que traduziu esta oitava integralmente, deixou em seus versos este último termo. Seus quinto e sexto versos são:

Salvo alguns poucos. Por artesanato

Vão dá-lo e achar que tudo isso é perfeito. (Campos, 2009, p. 47).

¹⁹⁹ *Poética*, obra de Aristóteles. Tudo indica que Byron conheceu Aristóteles apenas pela obra *Life of Dryden* de Johnson. Cochran observa que o grego nada diz sobre cortar os Cantos para ganhar mais dinheiro, ou mesmo deixá-los mais curtos por qualquer motivo.

CANTO THE FORTH

I.

NOTHING so difficult as a beginning
In poesy, unless perhaps the end;
For oftentimes when Pegasus seems winning
The race, he sprains a wing, and down we tend,
Like Lucifer when hurled from Heaven for sinning;
Our sin the same, and hard as his to mend,
Being Pride, which leads the mind to soar too far,
Till our own weakness shows us what we are.

II.

But Time, which brings all beings to their level,
And sharp Adversity, will teach at last
Man,—and, as we would hope,—perhaps the Devil,
That neither of their intellects are vast:
While Youth's hot wishes in our red veins revel,
We know not this—the blood flows on too fast;
But as the torrent widens towards the Ocean,
We ponder deeply on each past emotion.

III.

As boy, I thought myself a clever fellow,
And wished that others held the same opinion;
They took it up when my days grew more mellow,
And other minds acknowledged my dominion:
Now my sere Fancy "falls into the yellow
Leaf," and Imagination droops her pinion,
And the sad truth which hovers o'er my desk
Turns what was once romantic to burlesque.

CANTO IV¹

I.

Nada é tão difícil quanto o início
Em poesia, talvez só concluir;
Se o Pégaso a corrida dá indício
De vencer, sua asa torce, e vamos cair,
Qual Lúcifer do céu expulso por isso:
Pecado. O nosso, árduo igual de remir,
Orgulho, faz que a ideia voando alto pomos,
Até a fraqueza mostrar-nos quem somos.²

II.

Mas o Tempo, que todo ser nivela,
E a ágil adversidade, ensinarão
Enfim ao homem e ao Diabo (o que se espera),
Que em nenhuma sapiência há vastidão.
Quando o ardente anseio jovem refestela a
Veia em fluência, não se vê – veloz fruição;
Mas quando o fluxo cresce e se abre ao mar,
Cada emoção dá muito que pensar.

III.

Quando jovem, julguei-me alguém sagaz,
E quis que achassem mesmo isso de mim;
Quando amadureci disseram mais,
Reconhecendo meu controle sim.
Já na “relva amarela se desfaz”³
Seca a ilusão, e da imaginação enfim
A asa cai; e o real nu e cru à mesa fresco⁴
Torna o que era romântico, burlesco.

¹ Este Canto foi escrito em novembro de 1819, e copiado em janeiro de 1820, juntamente com o Canto III. Os Cantos III, IV e V foram publicados juntos, anonimamente, por John Murray, em 8 de agosto de 1821.

² Augusto de Campos traduziu apenas esta estrofe do Canto IV.

³ Citação de *Macbeth*, de Shakespeare, ato V, cena 3, versos 22-23.

⁴ “Fresco”, que não se encontra no original, é uma “rima de estofamento”, isto é, *padding rhyme*, uma palavra inserida apenas para rimar.

IV.

And if I laugh at any mortal thing,
 'T is that I may not weep; and if I weep,
 'T is that our nature cannot always bring
 Itself to apathy, for we must steep
 Our hearts first in the depths of Lethe's spring,
 Ere what we least wish to behold will sleep:
 Thetis baptized her mortal son in Styx;
 A mortal mother would on Lethe fix.

V.

Some have accused me of a strange design
 Against the creed and morals of the land,
 And trace it in this poem every line:
 I don't pretend that I quite understand
 My own meaning when I would be *very* fine;
 But the fact is that I have nothing planned,
 Unless it were to be a moment merry—
 A novel word in my vocabulary.

IV.

E se algo mortal riso me desperte,
 É um não poder chorar; e se choro, aí é
 Que à nossa natureza não compete
 Sempre apatia, pois nosso peito cai e
 Afunda no fundo e primaveril Lete,
 Antes que o que tememos mais desmaie.
 Tétis batizou o filho mortal no Estige;
 Mãe mortal o filho ao Lete dirige.⁵

V.

Alguns me acusam⁶ de um design perverso
 Contrário à moral e ao credo da pátria,
 E rastreiam este poema a cada verso.
 Não que eu totalmente entenda ou acate a
 Intenção, se podia ser claro em excesso;
 Mas de nada planejado se trata e
 É pra ser só um momento mais legal,
 Nova palavra em meu rol lexical.

⁵ O rio Estige é um dos rios do Tártaro e representa a invulnerabilidade; foi ali que a nereida Tétis, mãe de Aquiles, batizou o filho, segurando-o pelo calcanhar. Já Lete é um rio do Hades, quem bebesse das suas águas alcançaria o mais completo esquecimento; era o rio no qual primeiro bebiam os que saíam da vida em direção ao Hades na mitologia grega.

⁶ É escusado dizer que Byron recebeu diversas diatribes críticas dos seus contemporâneos na Inglaterra; de todo modo, também obteve um ou outro parecer favorável ao seu ousado *Don Juan*, por exemplo, de John Scott na *London Magazine*.

VI.

To the kind reader of our sober clime

This way of writing will appear exotic;

Pulci was sire of the half-serious rhyme,

Who sang when Chivalry was more quixotic,

And revelled in the fancies of the time,

True Knights, chaste Dames, huge Giants, Kings despotic;

But all these, save the last, being obsolete,

I chose a modern subject as more meet.

VI.

Ao leal leitor do nosso sóbrio clima

Tal modo de escrever vai soar exótico.

Pulci⁷ foi o pai da meio-séria rima,

Cantando uma cavalaria anedótica,

Na fantasia do tempo afirma e lima

Fiéis bravos, castas damas,⁸ reis despóticos.

Todos, exceto o último, obsoletos,

A um mais moderno assunto me submeto.

VII.

How I have treated it, I do not know;

Perhaps no better than *they* have treated me,

Who have imputed such designs as show

Not what they saw, but what they wished to see:

But if it gives them pleasure, be it so;

This is a liberal age, and thoughts are free:

Meantime Apollo plucks me by the ear,

And tells me to resume my story here.

VII.

Do modo como o trato, não me consta;

Não melhor trato que o que deles tive,

Quem me imputa desígnios tais não mostra

Algo que viu, mas que quis ali ver.

Mas que seja assim se é do que eles gostam;

Esta é a era liberal, e as ideias livres.

Entretanto me puxa a orelha Apolo,

Que em dia meu conto devia pô-lo⁹.

VIII.

Young Juan and his lady-love were left

To their own hearts' most sweet society;

Even Time the pitiless in sorrow cleft

With his rude scythe such gentle bosoms; he

Sighed to behold them of their hours bereft,

Though foe to Love; and yet they could not be

Meant to grow old, but die in happy Spring,

Before one charm or hope had taken wing.

VIII.

Jovem Juan e sua moça-amada encaixam

Já a sós seu peito à companhia doce.

Mesmo Tempo, o impiedoso, em mágoa racha

Tão ternos corações com sua atroz foice.

Por privá-los desta hora triste se acha,

Embora imigo do Amor. Como não fossem

Envelhecer, mas morrer na primavera alegre,

Antes que charme ou esperança desagregue.¹⁰

⁷ Luigi Pulci (1432-1484) é o autor de *Morgante Maggiore*, clássico escrito em oitava-rima, que muito influenciaria a obra madura byroniana. O próprio Byron traduziu o Canto I desta obra.

⁸ Nesta enumeração, não pôde ser traduzido o trecho da que fala dos “grandes Gigantes”, isto é, no original, *huge Giants*.

⁹ Alusão aos versos de Vergílio em seu livro de *Éclogas*, VI, versos 3-4: “Cum canerem reges et praelia, Cynthia aurem Vellit, et admonuit”, que significa “Quando estive a cantar reis e batalhas, o Cíntio puxou-me a orelha, e advertiu” (Cíntio é Apolo, nascido no monte Cinto com sua irmã Cíntia, Ártemis).

IX.

Their faces were not made for wrinkles, their
 Pure blood to stagnate, their great hearts to fail;
 The blank grey was not made to blast their hair,
 But like the climes that know nor snow nor hail,
 They were all summer; lightning might assail
 And shiver them to ashes, but to trail
 A long and snake-like life of dull decay
 Was not for them—they had too little clay.

X.

They were alone once more; for them to be
 Thus was another Eden; they were never
 Weary, unless when separate: the tree
 Cut from its forest root of years—the river
 Dammed from its fountain—the child from the knee
 And breast maternal weaned at once for ever,—
 Would wither less than these two torn apart;
 Alas! there is no instinct like the Heart—

XI.

The Heart—which may be broken: happy they!
 Thrice fortunate! who of that fragile mould,
 The precious porcelain of human clay,
 Break with the first fall: they can ne'er behold
 The long year linked with heavy day on day,
 And all which must be borne, and never told;
 While Life's strange principle will often lie
 Deepest in those who long the most to die.

IX.

Faces não feitas pra enrugar; pra trair,
 Grãs almas; pra estagnar, seu sangue leve.
 Cabelos não pra o branco gris tingir,
 Quais climas néscios de granizo e neve,
 Eram só verão. O raio a cair se atreve
 Tornando-os pó, mas arrastar não devem¹¹
 Larga, árdua e decadente vida em forma
 De víbora – bem pouca argila os forma.

X.

Ei-los a sós de novo; isto lhes é o
 Outro Éden. Nada aflige ou incomoda,
 Só o separarem-se. A árvore ao seu meio
 De raiz de anos ‘rancada, o rio a que podam-
 -se a fonte, a criança do colo e do seio
 Da mãe desmamada uma vez por todas,
 Não murcham tal desunir esses dois.
 Não há instinto igual o coração, pois –¹²

XI.

O coração – que quebra. Ah, mas que sarro,
 Feliz três vezes ao que o frágil molde,
 A porcelana boa do humano barro,
 Rompe à primeira queda. E ver não pode
 O ano longo unir-se ao dia-a-dia bizarro,
 E o que jamais se diz, mas que sacode;
 Princípio estranho da vida, que é mais forte
 Naquele que ainda mais anseia a morte.

¹⁰ João Vieira voltou a traduzir em sua prosa, parada desde a estrofe CI do Canto anterior, este trecho; como de praxe, veja-se um excerto da tradução do mesmo:

Parece que o mesmo tempo, inimigo como é do amor, respeitava esta sociedade, aliás destinada a fenecer na primavera. (Byron, 1942, p. 341).

¹¹ Byron aqui se afasta da estrutura de rima comum esperada. Também isto, no caso, é buscado transmitir na tradução.

¹² Cochran desconfia que B. esteja descrevendo seu próprio amor pela Condessa Guiccioli (PC).

XII.

"Whom the gods love die young," was said of yore,
 And many deaths do they escape by this:
 The death of friends, and that which slays even more—
 The death of Friendship, Love, Youth, all that is,
 Except mere breath; and since the silent shore
 Awaits at last even those who longest miss
 The old Archer's shafts, perhaps the early grave
 Which men weep over may be meant to save.

XIII.

Haidée and Juan thought not of the dead—
 The Heavens, and Earth, and Air, seemed made for them:
 They found no fault with Time, save that he fled;
 They saw not in themselves aught to condemn:
 Each was the other's mirror, and but read
 Joy sparkling in their dark eyes like a gem.
 And knew such brightness was but the reflection
 Of their exchanging glances of affection.

XIV.

The gentle pressure, and the thrilling touch,
 The least glance better understood than words,
 Which still said all, and ne'er could say too much;
 A language, too, but like to that of birds,
 Known but to them, at least appearing such
 As but to lovers a true sense affords;
 Sweet playful phrases, which would seem absurd
 To those who have ceased to hear such, or ne'er heard—

XII.

"Quem deuses amam morre jovem"¹³, era
 Dito, e bastantes mortes fogem disto:
 Morte de amigo, e o que mais dilacera,
 De amizade, amor, juventude, é tudo isto
 Senão só sopro. E já que a praia erma espera
 Até o que evita há muito o arqueiro¹⁴ sinistro,
 Talvez a tumba prematura que é alvo
 Do choro do homem seja estar a salvo.¹⁵

XIII.

Haidée e Juan na morte não pensavam.
 Céus, terra e ar pareciam feitos para eles.
 Não viam culpa no Tempo, só que voava;
 Nem achavam em si censuras reles.
 Espelho um do outro, só a alegria brilhava
 Como gema nos olhos negros deles,
 E sabiam ser tal brilho só o reflexo
 De um mútuo olhar com muito afeto anexo.

XIV.

O leve aperto, e o toque emocionante,
 Menos diz a palavra que o olhar suave,
 Que diz tudo, e jamais diria o bastante;
 Um idioma, também, como o das aves,
 Só inteligível a eles, aos amantes
 Que um real significado mostram lá ver;
 Frases graciosas, doces, quase absurdas
 Às pessoas que são ou que lhe estão surdas.¹⁶

¹³ Alusão ao Livro I de Heródoto, capítulo 31.

¹⁴ Os franceses fazem uma nota dizendo que, ao contrário da personificação da morte na França ser um esqueleto que carrega uma foice, uma ceifadora, na Inglaterra a Morte aparece armada com arco e flechas, uma caçadora.

¹⁵ Neste dístico final logrou-se traduzir não apenas o conteúdo, a métrica, a rima e o *enjambement*, mas inclusive o som das rimas é semelhante entre original e tradução, sem deixar de citar, todavia, que o ritmo iâmbico também esforçou-se por ser mantido.

¹⁶ João Vieira traduziu grande parte desta oitava, veja-se dele:

XV.

All these were theirs, for they were children still,
 And children still they should have ever been;
 They were not made in the real world to fill
 A busy character in the dull scene,
 But like two beings born from out a rill,
 A Nymph and her belovéd, all unseen
 To pass their lives in fountains and on flowers,
 And never know the weight of human hours.

XVI.

Moons changing had rolled on, and changeless found
 Those their bright rise had lighted to such joys
 As rarely they beheld throughout their round;
 And these were not of the vain kind which cloy,
 For theirs were buoyant spirits, never bound
 By the mere senses; and that which destroys
 Most love—possession—unto them appeared
 A thing which each endearment more endeared.

XVII.

Oh beautiful! and rare as beautiful!
 But theirs was Love in which the Mind delights
 To lose itself, when the old world grows dull,
 And we are sick of its hack sounds and sights,
 Intrigues, adventures of the common school,
 Its petty passions, marriages, and flights,
 Where Hymen's torch but brands one strumpet more,
 Whose husband only knows her not a whore.

XV.

Tudo deles, pois inda crianças eram,
 E crianças deveriam ser sempre apenas.
 Para este mundo real não se fizeram
 Um papel ocupado em tola cena,
 Eram seres que do riacho nasceram,
 Nífa e amado, invisíveis para amena
 Vida fluir em flor e em fonte que mana,
 Desconhecendo o peso da hora humana.

XVI.

Luas mudaram, e viam inalterados
 Esses dois cujo luar luziu à alegria
 Como em volta bem pouco tem-se achado.
 Não era do vão tipo que sacia,
 Leves espíritos, não limitados
 Só à sensação. E o que mais avaria
 O amor, a posse, a eles só parece
 Algo que maior ternura entenece.

XVII.

Oh maravilha e raro e maravilha!
 Mas seu amor era um que a mente deleita a
 Se perder, quando o mundo velho já não brilha,
 E enjoam sons ruins, murmúrio, intriga à espreita,
 Paixões mesquinhas, percorridas trilhas,
 Os casamentos, e escapadas feitas,
 Onde o fogo do himeneu marca nova puta,
 Cujo esposo só sabe não ser prostituta.

A doce pressão, a menor vista d'olhos, compreendida como palavras que dizem tudo, uma linguagem como a das aves do céu, só por eles entendida, frases infantis que parecem absurdas aos que deixaram de as ouvir, ou que nunca as ouviram, tudo isto tinham eles, (...). (Byron, 1942, p. 342).

XVIII.

Hard words—harsh truth! a truth which many know.

Enough.—The faithful and the fairy pair,

Who never found a single hour too slow,

What was it made them thus exempt from care?

Young innate feelings all have felt below,

Which perish in the rest, but in them were

Inherent—what we mortals call romantic,

And always envy, though we deem it frantic.

XVIII.

Palavra dura, real cru – toda a gente

Sabe. Pronto. O par fiel, belo emblema,

Ao qual nunca escoia uma hora lentamente,

O que faria isento de problema?

Adolescência embaixo a gente sente,

Que finda em sono, só a eles é intrínseco o esquema;

O que nós mortais “romântico” dizemos,

Que inveja dá, embora doideira achemos.

XIX.

This is in others a factitious state,

An opium dream of too much youth and reading,

But was in them their nature or their fate:

No novels e'er had set their young hearts bleeding,

For Haidée's knowledge was by no means great,

And Juan was a boy of saintly breeding;

So that there was no reason for their loves

More than for those of nightingales or doves.

XIX.

Noutros isto é factício estado abstrato,

Um sonho de opiáceo¹⁷ da imaginação,

Neles dois era apenas fado inato.

Sem romances pra doer no coração,

Porque Haidée era bem pouco instruída, fato,

E Juan teve uma santa educação;

Assim sem causa era o amor de ambos, pois,

Como o das pombas e dos rouxinóis.¹⁸

XX.

They gazed upon the sunset; 't is an hour

Dear unto all, but dearest to *their* eyes,

For it had made them what they were: the power

Of Love had first o'erwhelmed them from such skies,

When Happiness had been their only dower,

And Twilight saw them linked in Passion's ties;

Charmed with each other, all things charmed that brought

The past still welcome as the present thought.

XX.

Aí veem o pôr do sol; grata hora que ia a

Melhor, e ainda mais grata aos olhos *seus*,

Porque fez o que eles são. A energia

Do amor primeiro oprimiu-os sob tais céus,

Quando seu único dote era a alegria,

E sua paixão ao arrebol se prendeu.

No encanto um do outro, toda encantadora

A condição passada como o agora.

¹⁷ Na edição de E. H. Coleridge há uma nota dizendo que a alusão pode ser ao *Kubla Khan*, de S. T. Coleridge. Que não pode ser às *Confissões de um comedor de ópio* de Quincey, porque este publicou somente em outubro e novembro de 1821 sua obra, só dois meses após Byron haver publicado seus Cantos III, IV e V. Ainda na nota, diz-se também que a referência poderia ser às “afinidades e divagações místicas de Shelley”.

¹⁸ João Vieira fez:

Os romances ainda não tinham feito nem desfeito os seus tenros corações, porque os conhecimentos de Haida eram limitadíssimos e Juan tinha sido educado santamente; de maneira que seus amores não tinham outro motivo do que os dos rouxinóis ou das rolas. (1942, p 342).

XXI.

I know not why, but in that hour to-night,
 Even as they gazed, a sudden tremor came,
 And swept, as 't were, across their hearts' delight,
 Like the wind o'er a harp-string, or a flame,
 When one is shook in sound, and one in sight:
 And thus some boding flashed through either frame,
 And called from Juan's breast a faint low sigh,
 While one new tear arose in Haidée's eye.

XXI.

Não sei o porquê, neste ensejo aí noturno,
 Enquanto olham, veio uma aflição ligeira,
 Varreu a delícia da alma e se enfunou,
 Como o vento sobre a harpa ou uma fogueira,
 Que agita o som, ou a imagem, a seu turno;
 E um presságio brilhou desta maneira,
 Fundo ofego no peito de Juan, e
 Uma lágrima a rolar no olho de Haidée.

XXII.

That large black prophet eye seemed to dilate
 And follow far the disappearing sun,
 As if their last day of a happy date
 With his broad, bright, and dropping orb were gone;
 Juan gazed on her as to ask his fate—
 He felt a grief, but knowing cause for none,
 His glance inquired of hers for some excuse
 For feelings causeless, or at least abstruse.

XXII.

Seu olho negro e profeta¹⁹ algo dilata
 Seguindo ao longe o sol que some e cai,
 Como sendo a última e ditosa data
 De um orbe amplo e brilhante que se esvai.
 Juan fitou-a indagando o que se trata;
 Mas sem saber a causa deste aí,
 Seu olhar inquiriu dela alguma escusa
 Por sensações sem causa, ou um tanto abstrusas.

XXIII.

She turned to him, and smiled, but in that sort
 Which makes not others smile; then turned aside:
 Whatever feeling shook her, it seemed short,
 And mastered by her wisdom or her pride;
 When Juan spoke, too—it might be in sport—
 Of this their mutual feeling, she replied—
 "If it should be so,—but—it cannot be—
 Or I at least shall not survive to see."

XXIII.

Ela o olhou, e sorriu, mas co' um sorriso
 Que não faz ninguém rir; daí se virou.
 Já parecia domada a orgulho e siso,
 E ser curto o sentimento que a chocou.
 E assim que Juan falou – quiçá por riso –
 Do seu sentir mútuo, ela replicou –
 “Se pudesse ser, mas – não pode ser –
 Ou ao menos eu não viverei pra ver”.

¹⁹ *Prophet*, no original. Na edição *Penguin* lê-se que o epíteto “profético” teria sido “mais convencional”, no caso.

XXIV.

Juan would question further, but she pressed
 His lip to hers, and silenced him with this,
 And then dismissed the omen from her breast,
 Defying augury with that fond kiss;
 And no doubt of all methods 't is the best:
 Some people prefer wine—'t is not amiss;
 I have tried both—so those who would a part take
 May choose between the headache and the heartache.

XXIV.

Juan inda indagaria, aí Haidée aperta o lábio
 Contra o dele, e silencia o murmúrio,
 E o presságio no peito já não cabe, e o
 Ótimo beijo a desafiar o augúrio.
 De muito método esse é o mais sábio;
 Alguns preferem vinho – não é espúrio.
 Eu tenho usado os dois – daí quem vai nessa
 Opta entre a dor no peito e a de cabeça.^{20 21}

XXV.

One of the two, according to your choice,
 Woman or wine, you'll have to undergo;
 Both maladies are taxes on our joys:
 But which to choose, I really hardly know;
 And if I had to give a casting voice,
 For both sides I could many reasons show,
 And then decide, without great wrong to either,
 It were much better to have both than neither.

XXV.

A algum dos dois, de acordo com sua opção,
 Vinho ou mulher²², terá de submeter-se.
 São ambos²³ taxas à nossa diversão;
 Mas é duro saber qual escolher-se;
 E se eu tenho de dar a decisão²⁴,
 Muita razão aos dois lados vão ver-se,
 Aí, sem desprezar o outro ou o um,
 Acho melhor ter ambos que nenhum.

²⁰ Repare-se na tentativa de manter a predominância do ritmo iâmbico no dístico final.

²¹ Esta tradução foi feita sem consultar a de Décio Pignatari, que chegou depois. A tradução inteira da oitava que Décio fez é:

Juan quis saber mais, mas ela amor-
 Daçou-o com seus lábios, desse jeito
 Desafiando a sina com ardor
 E calando o receio no seu peito.
 Por certo, não há método melhor.
 Há quem prefira o vinho em vez do leite.
 Eu já tentei os dois: dor de cabeça
 Ou dor no coração – a escolha é essa. (Pignatari, 2007, p. 202).

²² Cochran nota que B. parece esperar apenas leitor masculino para seu *Don Juan*.

²³ No original *both maladies are*, isto é, “ambos os males são” etc. Não logrou ser traduzido o termo “males”, que pode também ser “doença”, por não caber na métrica.

²⁴ No original *to give a casting voice*. Paulin Paris traduziu para: *et s'il me fallait porter une voix décisive*; enquanto Pichot traduziu por: *et si j'étais force de donner ma voix*. Como muitas outras, esta oitava também jamais havia sido traduzida para o português.

XXVI.

Juan and Haidée gazed upon each other
 With swimming looks of speechless tenderness,
 Which mixed all feelings—friend, child, lover, brother—
 All that the best can mingle and express
 When two pure hearts are poured in one another,
 And love too much, and yet can not love less;
 But almost sanctify the sweet excess
 By the immortal wish and power to bless.

XXVII.

Mixed in each other's arms, and heart in heart,
 Why did they not then die?—they had lived too long
 Should an hour come to bid them breathe apart;
 Years could but bring them cruel things or wrong;
 The World was not for them—nor the World's art
 For beings passionate as Sappho's song;
 Love was born *with* them, *in* them, so intense,
 It was their very Spirit—not a sense.

XXVIII.

They should have lived together deep in woods,
 Unseen as sings the nightingale; they were
 Unfit to mix in these thick solitudes
 Called social, haunts of Hate, and Vice, and Care:
 How lonely every freeborn creature broods!
 The sweetest song-birds nestle in a pair;
 The eagle soars alone; the gull and crow
 Flock o'er their carrion, just like men below.

XXVI.

Juan e Haidée entreolharam-se com mudo
 Olhar bastante estonteado de apreço,
 Mescla de amigo, irmão, filho, amante, tudo
 De melhor misturado e ali expresso
 Por puras almas mútuas, sobretudo
 Por mui amor que ser menos não pode, só
 Pode santificar o doce excesso
 Da forte alegria e o anseio imortal anexo.²⁵²⁶

XXVII.

No abraço um do outro, peito a peito junto,
 Por que aí não morrem? Vivem muito pra má
 Hora cortar o ofego seu no susto.
 Anos só cruéis e erradas coisas tramam;
 O mundo, e sua arte, nunca é a eles justo,
 Aos que, como em canção de Safo, se amam.
 Com eles nasceu Amor, neles, tão intenso,
 Que era o seu Espírito – não um senso.

XXVIII.

Pra um bosque fundo deviam ir, jamais
 Vistos qual rouxinol que canta²⁷. Era ela
 Dupla inapta às ditas solidões sociais
 E aos fantasmas do vício, ódio, cautela.
 Como à criatura livre pensar a só apraz!²⁸
 O par de pássaros no ninho belo; a
 Águia voa só; e a gaivota e o corvo comem
 Aos bandos a carniça, como o homem.

²⁵ No original, B. usou a mesma rima da oitava para o dístico. A tradução manteve o efeito.

²⁶ João Vieira também traduziu esses versos:

Então os dois amantes com os olhos umidecidos de muda ternura, onde se vinham confundir todos os sentimentos de amigo, de jovem, de amante, de irmã olharam-se mutuamente. Era grande o seu amor, e não podia ser menor, porque a sua essência era o amor. (sic) (Byron, 1942, p. 343).

²⁷ Esses versos são alusão a *Dois cavalheiros de Verona*, ato V, cena 4, versos 2-6. Rouxinol é o pássaro que canta à noite na Europa, muito aludido em poesia, como nosso sabiá, que também canta à noite.

²⁸ Ao pé da letra, “Quão solitariamente toda criatura livre medita!”. Usou-se um alexandrino para traduzir este verso.

XXIX.

Now pillowed cheek to cheek, in loving sleep,
 Haidée and Juan their siesta took,
 A gentle slumber, but it was not deep,
 For ever and anon a something shook
 Juan, and shuddering o'er his frame would creep;
 And Haidée's sweet lips murmured like a brook
 A wordless music, and her face so fair
 Stirred with her dream, as rose-leaves with the air.

XXIX.

Se achega bochecha à bochecha, e Haidée e o
 Juan na amorosa sesta caem, na pura
 Soneca, que era não dormir a fio,
 Pois de quando em vez passa uma tremura
 Por Juan, que o espreita feito um calafrio;
 E o lábio de Haidée como um rio murmura
 Suave som sem nexo, e sua face a se agitar
 Linda em sonho, pétala de rosa ao ar.²⁹

XXX.

Or as the stirring of a deep clear stream
 Within an Alpine hollow, when the wind
 Walks o'er it, was she shaken by the dream,
 The mystical Usurper of the mind—
 O'erpowering us to be whate'er may seem
 Good to the soul which we no more can bind;
 Strange state of being! (for 't is still to be)
 Senseless to feel, and with sealed eyes to see.

XXX.

Ou se agitava igual claro se põe o
 Riacho em cova alpina, quando passeia o vento
 Sobre ele, assim a chacoalhava o sonho, o
 Místico usurpador do pensamento,
 Toma-nos e qualquer que seja expõe o
 Bem à alma nossa que está sem seu tento³⁰;
 Estranha condição do ser (pois ainda é ser)
 Sentir sem senso e o olho fechar pra ver!

XXXI.

She dreamed of being alone on the sea-shore,
 Chained to a rock; she knew not how, but stir
 She could not from the spot, and the loud roar
 Grew, and each wave rose roughly, threatening her;
 And o'er her upper lip they seemed to pour,
 Until she sobbed for breath, and soon they were
 Foaming o'er her lone head, so fierce and high—
 Each broke to drown her, yet she could not die.

XXXI.

Ela sonha que em praia erma esteja,
 Presa à pedra. Como isto houve ignorando,
 Sem poder mover-se, a vaga troveja,
 Mais hedionda ainda cada onda a ameaçando;
 Já sobre o lábio superior despejam-
 -se, ela arfa por ar, e elas espumando
 Sobre sua cabeça só, altas, bravias –
 Toda onda a afoga, e morrer não podia.^{31 32}

²⁹ O verso final da oitava no original, como todos os outros, um pentâmetro iâmbico, possui neste caso também dez termos bastante significativos, algo que demanda alta dificuldade na tradução.

³⁰ As traduções destes dois versos feitas pelos franceses merecem ser aqui citadas. No original: “O’erpowering us to be whate’er may seem / Good to the soul which we no more can bind;”. Pichot traduziu por: “La puissance des songes nous livre au caprice de l’imagination, qui fait de nous ce que bon lui semble”. Já Paulin Paris fez: “— qui nous force à obéir à la volonté indépendante de notre ame” (sic). Conquanto em muitos aspectos os conteúdos se assemelhem mais ou menos, os meios pelos quais alcançaram seus fins são bastante díspares.

XXXII.

Anon—she was released, and then she strayed
 O'er the sharp shingles with her bleeding feet,
 And stumbled almost every step she made:
 And something rolled before her in a sheet,
 Which she must still pursue howe'er afraid:
 'T was white and indistinct, nor stopped to meet
 Her glance nor grasp, for still she gazed and grasped,
 And ran, but it escaped her as she clasped.

XXXIII.

The dream changed:—in a cave she stood, its walls
 Were hung with marble icicles; the work
 Of ages on its water-fretted halls,
 Where waves might wash, and seals might breed and lurk;
 Her hair was dripping, and the very balls
 Of her black eyes seemed turned to tears, and mirk
 The sharp rocks looked below each drop they caught,
 Which froze to marble as it fell,—she thought.

XXXIV.

And wet, and cold, and lifeless at her feet,
 Pale as the foam that frothed on his dead brow,
 Which she essayed in vain to clear, (how sweet
 Were once her cares, how idle seemed they now!)
 Lay Juan, nor could aught renew the beat
 Of his quenched heart: and the sea dirges low
 Rang in her sad ears like a Mermaid's song,
 And that brief dream appeared a life too long.

XXXII.

Já ela se livra, e então erra p'las
 Pedras afiadas, no pé sangue e bolhas,
 E tropeça a qualquer passo que faz.
 Algo passa ante ela, mortalha ou folha,
 Que, apesar de temer, tem de ir atrás.
 Branca e indistinta, não para se a olha,
 Nem se entrega, e ela corre, olha e persegue-a,
 Mas escorrega quando acha que a pega.

XXXIII.

Mudou o sonho. Está numa gruta, e havia
 Estalactite³³ nas paredes; obra
 De eras de água corroendo galerias,
 Onde a onda água, e a foca cresce e se cobre; a
 Gotejar seu cabelo, e parecia
 Ser seu olho negro todo choro, e sobre as
 Pontas de pedra negra o derramava,
 Formando estalagmites, ela achava³⁴.

XXXIV.

E frio e úmido e sem vida a seus pés,
 Branco como a espuma da morta testa,
 Que ela em vão quis limpar (doce uma vez
 Seu mimo, quão inútil era desta),
 Jazia Juan, nada o peito dele fez
 Bater de novo. À audição dela empresta
 O mar igual sereia uma nênia ronca,
 E é um curto sonho que é uma vida longa.

³¹ Paulin Paris faz uma longa nota à sua tradução, inserindo um trecho do sonho que é narrado pelo infeliz Clarence, personagem do *Ricardo III* de Shakespeare, com a afirmação de que há algo de semelhante entre a descrição de ambos.

³² João Vieira tentou traduzir toda esta visão onírica genericamente e acabou se dando mal:

Haida sonhava, e o seu sonho era a história dos amores entre ela e D. Juan (...) (Byron, 1942, p. 343).

³³ Para “estalactites” acatou-se a nota de Pichot, que expõe que “Marbre icicle, stalactites”.

³⁴ Note-se como, guardadas as devidas proporções, os desenhos de ambas as oitavas aproximam-se na imagem da impressão sobre o papel/tela branca.

XXXV.

And gazing on the dead, she thought his face
 Faded, or altered into something new—
 Like to her Father's features, till each trace
 More like and like to Lambro's aspect grew—
 With all his keen worn look and Grecian grace;
 And starting, she awoke, and what to view?
 Oh! Powers of Heaven! what dark eye meets she there?
 'T is—'t is her Father's—fixed upon the pair!

XXXVI.

Then shrieking, she arose, and shrieking fell,
 With joy and sorrow, hope and fear, to see
 Him whom she deemed a habitant where dwell
 The ocean-buried, risen from death, to be
 Perchance the death of one she loved too well:
 Dear as her father had been to Haidée,
 It was a moment of that awful kind—
 I have seen such—but must not call to mind.

XXXVII.

Up Juan sprang to Haidée's bitter shriek,
 And caught her falling, and from off the wall
 Snatched down his sabre, in hot haste to wreak
 Vengeance on him who was the cause of all:
 Then Lambro, who till now forbore to speak,
 Smiled scornfully, and said, "Within my call,
 A thousand scimitars await the word;
 Put up, young man, put up your silly sword."

XXXV.

E vendo o morto, ela acha que sua face
 Desfaz-se, ou que algo novo ali surgiu
 Como as feições do Pai, aí o traço faz-se
 Mais e mais como o aspecto de Lambro e o
 Seu jeito tão sagaz e a grega graça. E
 Se espantando, desperta, e o que ela viu?
 Oh céus! que a vista negra encontra pois?
 É – é o Pai dela – a olhar fixo pra os dois!³⁵

XXXVI.

Daí, gritando, ela se ergue, e caindo grita,
 Triste e alegre, receosa e ansiosa, e vê
 Quem ela achou que o fundo oceano habitas-
 se há muito, oriundo da morte, pra que
 Dê morte a quem ela ama, acaso. Aflita,
 Porque seu pai também o amara, Haidée;
 Era uma hora do mais terrível tipo –
 Já vi umas – nada mais disto anticipo³⁶.

XXXVII.

Saltou Juan por Haidée assim gritar,
 E soergueu-a, e da parede encostado
 Sacou seu sabre, todo lesto a dar
 Vingança a quem tudo isto tem causado:
 Daí Lambro, que se abstivera a falar,
 Riu com desdém e disse, 'Ao meu chamado,
 Só um gesto, cimitarras mil cá voam.
 Depõe, jovem, depõe tua espada à toa'.

³⁵ Nesse ínterim João Vieira formulou um longo parágrafo em sua tradução que em nada remete ao original, por se tratar principalmente de algo bastante posterior a Byron, o positivismo:

Se não atravessáramos os séculos de positivismo por excelência, em que se sorri de todas as crenças, e só se crê o que se palpa com as mãos ambas, havia de supor que alguma entidade sobrenatural lhe viera revelar qual a sorte que os aguardava. (Byron, 1942, p. 344).

³⁶ Cochran não sabe se B. fala aqui também autobiograficamente ou a que se refere. Obviamente o objetivo é esse, deixar aspectos em suspenso, inexplicados.

XXXVIII.

And Haidée clung around him; "Juan, 't is—
 'T is Lambro—'t is my father! Kneel with me—
 He will forgive us—yes—it must be—yes.
 Oh! dearest father, in this agony
 Of pleasure and of pain—even while I kiss
 Thy garment's hem with transport, can it be
 That doubt should mingle with my filial joy?
 Deal with me as thou wilt, but spare this boy."

XXXIX.

High and inscrutable the old man stood,
 Calm in his voice, and calm within his eye—
 Not always signs with him of calmest mood:
 He looked upon her, but gave no reply;
 Then turned to Juan, in whose cheek the blood
 Oft came and went, as there resolved to die;
 In arms, at least, he stood, in act to spring
 On the first foe whom Lambro's call might bring.

XL.

"Young man, your sword;" so Lambro once more said:
 Juan replied, "Not while this arm is free."
 The old man's cheek grew pale, but not with dread,
 And drawing from his belt a pistol he
 Replied, "Your blood be then on your own head."
 Then looked close at the flint, as if to see
 'T was fresh—for he had lately used the lock—
 And next proceeded quietly to cock.

XXXVIII.

E Haidée agarrou-o. "Juan, este é – Lambro, ai,
 É meu pai! Ajoelha-se comigo – ele há-
 -de nos perdoar – sim – assim será – vai.
 Oh mais caro pai, nesta agonia já
 De prazer e dor – tal incerteza, pai,
 À alegria de filha mesclar-se-á,
 Se eu beijo arrebatada a tua roupa?
 Dá-me o que for, mas este rapaz poupa".

XXXIX.

Ficou inescrutável o velho homem,
 Calmo na voz e calmo no olho seu,
 Nem sempre sinais que almas calmas tomem³⁷.
 Ele a olhou, mas nada respondeu;
 Viu Juan, em cuja face o sangue assoma e
 Volve, como um que morrer escolheu.
 Ficou em guarda, prestes a cair presto
 No primeiro a quem Lambro desse um gesto.

XL.

"Jovem, sua espada", Lambro repetiu. E do
 Juan foi, "Não enquanto livre estiver".
 O velho embranqueceu, mas não de medo,
 Com o revólver do cinto a remover,
 "Seu sangue sobre sua cabeça cedo",
 Disse. Então olhou a pederneira, a ver
 Se estava fria – porque há pouco usou o fecho;
 E seguiu engatilhando-a sem desleixo.

³⁷ Cochran nota reminiscências de Ali Pasha, que B. conheceu em suas primeiras viagens.

XLI.

It has a strange quick jar upon the ear,
 That cocking of a pistol, when you know
 A moment more will bring the sight to bear
 Upon your person, twelve yards off, or so;
 A gentlemanly distance, not too near,
 If you have got a former friend for foe;
 But after being fired at once or twice,
 The ear becomes more Irish, and less nice.

XLII.

Lambro presented, and one instant more
 Had stopped this Canto, and Don Juan's breath,
 When Haidée threw herself her boy before;
 Stern as her sire: "On me," she cried, "let Death
 Descend—the fault is mine; this fatal shore
 He found—but sought not. I have pledged my faith;
 I love him—I will die with him: I knew
 Your nature's firmness—know your daughter's too."

XLIII.

A minute past, and she had been all tears,
 And tenderness, and infancy; but now
 She stood as one who championed human fears—
 Pale, statue-like, and stern, she wooed the blow;
 And tall beyond her sex, and their compeers,
 She drew up to her height, as if to show
 A fairer mark; and with a fixed eye scanned
 Her Father's face—but never stopped his hand.

XLI.

Estranho ruído ao ouvido é decerto
 O revólver engatilhando, mais
 Se se vê que ele irá mirar bem certo
 A sua pessoa, de uns quinze metros tais³⁸;
 Uma nobre distância, não tão perto,
 Se inimigo o amigo antigo se faz;
 Mas estando em fogo vez ou duas, o som
 Faz o ouvido Irlandês³⁹, e menos bom.

XLII.

Lambro apontou, e num átimo acabava
 Com este Canto e o sopro de Don Juan,
 Quando Haidée a frente dele se jogava;
 Dura como o pai. “A mim Morte malsã
 Caia”, disse, “a culpa é minha. A praia brava
 Atroz que ele achou, não buscou.⁴⁰ Não foi vã
 Minha palavra. Amo-o. Morra a filhinha.
 Sei sua firmeza – saiba então da minha”.

XLIII.

Passou um minuto, e ela que só choro era,
 Ternura e meninice; estava agora
 Como quem temor humano vencera.
 Pálida, estátua hirta, que o golpe implora;
 E pra além do seu sexo, e deles, crescera
 Mais que sua própria altura, pra se pôr a
 Alvo amplo; e só seu olho sondando esteve
 O pai, mas a mão dele não deteve.

³⁸ Cochran especula que esta estrofe seja completamente imaginária.

³⁹ “Irlandês”, no caso, é sinônimo de rude, ou, como diz na Edição *Penguin*, “indiferente ao perigo”.

⁴⁰ João Vieira traduziu este trecho como:

(...) eu é que sou a culpada, se não foi o acaso que me perseguiu (...) (1942, p. 345).

XLIV.

He gazed on her, and she on him; 't was strange
 How like they looked! the expression was the same;
 Serenely savage, with a little change
 In the large dark eye's mutual—darted flame;
 For she, too, was as one who could avenge,
 If cause should be—a Lioness, though tame.
 Her Father's blood before her Father's face
 Boiled up, and proved her truly of his race.

XLV.

I said they were alike, their features and
 Their stature, differing but in sex and years;
 Even to the delicacy of their hand
 There was resemblance, such as true blood wears;
 And now to see them, thus divided, stand
 In fixed ferocity, when joyous tears
 And sweet sensations should have welcomed both,
 Shows what the passions are in their full growth.

XLVI.

The father paused a moment, then withdrew
 His weapon, and replaced it; but stood still,
 And looking on her, as to look her through,
 "Not *I*," he said, "have sought this stranger's ill;
 Not *I* have made this desolation: few
 Would bear such outrage, and forbear to kill;
 But I must do my duty—how thou hast
 Done thine, the present vouches for the past.

XLIV.

Ele a olhou, ela, ele. Estranho como lançam-
 -se o olhar. Era a mesma expressão; de boa
 Selvagemmente, com escassa mudança
 No escuro olhar dos dois – lume que voa;
 Pois ela é alguém, sim, que faria vingança,
 Se fosse o caso – dócil, mas leoa.
 O sangue paterno nela fervilha
 À face dele e prova que é sua filha.

XLV.

Eu disse que se pareciam, feição
 E porte, em sexo e em anos diferentes;
 Mesmo a delicadeza das suas mãos⁴¹
 Se assemelhavam, como o sangue quente.
 E agora vê-los, nesta divisão,
 Ferozes tais, quando um choro contente
 E doces sensações seriam bem-vindos,
 Mostra que as paixões seguem progredindo.⁴²

XLVI.

O pai parou um tempo, aí puxou
 A arma, e a guardou; imóvel inteiro
 Olhou Haidée, olhando-a de través, “Não sou
Eu”, disse, “quem fará mal ao estrangeiro;
 Nem eu armei tal desolação. Pou-
 cos suportá-lo-iam sem matar primeiro;
 Mas devo cumprir meu dever. Que apontem
 Que fizeste o teu, o agora atesta o ontem.

⁴¹ Pichot, Penguin e a edição de Coleridge trazem notas dizendo a mesma coisa: que se lembram da viagem que Byron fez à Grécia e depois visitou Ali Paxá, de quem Byron retirou o caráter de Lambro mais ou menos; e que Byron foi reconhecido como um *Mégalos anthropos* por Paxá por conta das “orelhinhas, cabelinho cacheado e mãozinhas brancas”. V. *Penguin*.

⁴² Esta oitava, relativamente digressiva, não foi traduzida por João Vieira.

XLVII.

"Let him disarm; or, by my father's head,
 His own shall roll before you like a ball!"
 He raised his whistle, as the word he said,
 And blew; another answered to the call,
 And rushing in disorderly, though led,
 And armed from boot to turban, one and all,
 Some twenty of his train came, rank on rank;
 He gave the word,— "Arrest or slay the Frank."

XLVIII.

Then, with a sudden movement, he withdrew
 His daughter; while compressed within his clasp,
 Twixt her and Juan interposed the crew;
 In vain she struggled in her father's grasp—
 His arms were like a serpent's coil: then flew
 Upon their prey, as darts an angry asp,
 The file of pirates—save the foremost, who
 Had fallen, with his right shoulder half cut through.

XLIX.

The second had his cheek laid open; but
 The third, a wary, cool old sworder, took
 The blows upon his cutlass, and then put
 His own well in; so well, ere you could look,
 His man was floored, and helpless at his foot,
 With the blood running like a little brook
 From two smart sabre gashes, deep and red—
 One on the arm, the other on the head.

XLVII.

"Desarme-o ou, pela cabeça do meu pai,
 A dele rolará como uma bola!"
 Ergueu o apito, sua palavra não trai,
 E soprou; outro responde, e desenrola-
 -se o chamado em desordem, e embora vai,
 E armados do turbante até a sola,
 Uns vinte em posto chegam da sua banca, e
 Deu o sinal, "Prendam ou matem o Franco"⁴³.

XLVIII.

Aí num súbito gesto, o pai puxou
 Sua filha; e dentro de um abraço a mete,
 Enquanto a gente entre ela e Juan ficou.
 À toa ela luta e não se submete;
 O abraço é um laço de serpente. Aí voou
 À presa, faminta jiboia que arremete,
 A tropa de piratas, mas num tombo
 Um cai, o primeiro, meio decepado o ombro.

XLIX.

Do segundo fendeu a face; porém,
 O terceiro, frio, velho espadachim,
 Defendeu os golpes no cutelo, e bem
 Mandou os seus; antes que se visse, enfim,
 Ia ao chão sua dupla, infenso aos pés, também,
 Com sangue a fluir como uma fonte, sim,
 De duas fendas de sabre, rubra e espessa –
 Uma do braço, e a outra da cabeça.

⁴³ "Frank", como no original, já aparecido anteriormente (Canto III, LXXXIV, e na estrofe X do hino à Grécia), faz alusão aos "francos", o povo guerreiro germânico, mas é como era chamado qualquer estrangeiro da Europa ocidental nestas plagas gregas.

L.

And then they bound him where he fell, and bore
 Juan from the apartment: with a sign
 Old Lambro bade them take him to the shore,
 Where lay some ships which were to sail at nine.
 They laid him in a boat, and plied the oar
 Until they reached some galliots, placed in line;
 On board of one of these, and under hatches,
 They stowed him, with strict orders to the watches.

LI.

The world is full of strange vicissitudes,
 And here was one exceedingly unpleasant:
 A gentleman so rich in the world's goods,
 Handsome and young, enjoying all the present,
 Just at the very time when he least broods
 On such a thing, is suddenly to sea sent,
 Wounded and chained, so that he cannot move,
 And all because a lady fell in love.

LII.

Here I must leave him, for I grow pathetic,
 Moved by the Chinese nymph of tears, green tea!
 Than whom Cassandra was not more prophetic;
 For if my pure libations exceed three,
 I feel my heart become so sympathetic,
 That I must have recourse to black Bohea:
 'T is pity wine should be so deleterious,
 For tea and coffee leave us much more serious,

L.

E aí o amarraram onde caiu e carregaram
 Juan fora do recinto. Com um sinal
 Do velho Lambro pra praia o levaram,
 Onde fariam vela às nove umas naus.
 Puseram-no num bote e daí remaram
 Até as galeotas, já em linha e tal.
 Botando-o a bordo de uma, sob o convés,
 À estrita ordem dos guardas das galés.

LI.

O mundo é cheio de vicissitude estranha,
 E esta foi péssima excessivamente:
 Um cavaleiro de posses tamanhas,
 Belo e jovem, só curtindo o presente,
 Justo quando enfim nem liga pras manhas
 Das coisas, é enviado ao mar de repente,
 Ferido e preso, sem que um gesto possa,
 E isto por se apaixonar uma moça.⁴⁴

LII.

Aqui eu o largo, pois fiquei patético,
 Com a ninfa chorona do chinês
 Chá verde; Cassandra⁴⁵ é menos profética;
 Se minhas libações passam de três,
 Eu sinto o coração ficar simpático⁴⁶,
 E recorro ao chá preto⁴⁷ de uma vez.
 É pena vinho ser tão deletério,
 Pois chá e café deixam-nos muito sério.

⁴⁴ Paulin Paris foi a única edição a colocar uma nota como esta: “Julia”. Neste trabalho discorda-se desta opinião, crê-se que a moça seja mesmo Haidée.

⁴⁵ Uma das filhas de Príamo e Hécuba, reis de Troia. Mais tarde, Cassandra, já escrava de Agamenon, junto com este, foram mortos por Clitemnestra, a esposa do chefe grego.

⁴⁶ Aqui a tradução literal seria simplesmente “simpático”, mas a rima e a possibilidade de inovar com uma palavra-valise ficariam para o segundo plano.

⁴⁷ No original, “black Bohea”. Chá preto chinês, oriundo das montanhas de Wu-i, de onde sai também seu nome.

LIII.

Unless when qualified with thee, Cogniac!
 Sweet Naiad of the Phlegethontic rill!
 Ah! why the liver wilt thou thus attack,—
 And make, like other nymphs, thy lovers ill?
 I would take refuge in weak punch, but *rack*
 (In each sense of the word), whene'er I fill
 My mild and midnight beakers to the brim,
 Wakes me next morning with its synonym.

LIV.

I leave Don Juan for the present, safe—
 Not sound, poor fellow, but severely wounded;
 Yet could his corporal pangs amount to half
 Of those with which his Haidée's bosom bounded?
 She was not one to weep, and rave, and chafe,
 And then give way, subdued because surrounded;
 Her mother was a Moorish maid from Fez,
 Where all is Eden, or a wilderness.

LV.

There the large olive rains its amber store
 In marble fountains; there grain, and flower, and fruit,
 Gush from the earth until the land runs o'er;
 But there, too, many a poison-tree has root,
 And Midnight listens to the lion's roar,
 And long, long deserts scorch the camel's foot,
 Or heaving whelm the helpless caravan;
 And as the soil is, so the heart of man.

LIII.

Ao menos quando junto a ti, conhaque!
 Suave Náíade da flagetônica⁴⁸ corrente!
 Ah, por que ao fígado dás tal ataque
 E fazes, qual ninfa, quem te ama doente?
 Eu até tomaria um ponche, mas o achaque⁴⁹
 (Em cada acepção), quer o que acrescente
 Meu copo noturno ao topo, chamar-me-ia
 Na manhã seguinte com sua sinonímia.

LIV.

Eu deixo Juan a salvo por enquanto,
 Não bem, coitado, e muito machucado.
 Mas sua dor corporal chegava ao tanto
 A que o peito de Haidée estava obrigado?
 Ela não se irava, a gritar, em pranto,
 Aí já está bem, vencida se rodeada.
 Sua mãe foi uma moça moura de Fez⁵⁰,
 Onde tudo é Éden, ou grande aridez.

LV.

Lá a oliva mana seiva de âmbar sobre
 Fontes marmóreas; lá, grão, flor e fruta
 Jorram do solo até que a terra cobrem;
 Mas lá, à meia-noite, leão rugir se escuta,
 A raiz da erva venenosa se descobre,
 E desertos sem fim torram a afouta
 Caravana ou os pés dos camelos comem.
 E tal o chão, tal o coração do homem.

⁴⁸ Flagetonte, rio do Hades, sobre o qual rola fogo em lugar de água.

⁴⁹ Trocadilho totalmente linguístico, portanto de árdua tradução. *Rack*, no original, significa tanto “porre” e “pinga”, sentido derivado da forte bebida oriental “araque”; quanto “tortura” e “dor”; daí B. fazer a piada com as acepções do termo. A solução de Paris foi deixar primeiro *rack* e na sequência traduzir *synonym* por *torture*. Do mesmo modo Pichot deixa o termo *rack*, porém mantém o termo *synonym* do final. Em *Penguin* temos uma nota que diz que Byron usou o termo “sinônimo” num sentido pouco usual hoje em dia, em que o normal seria “homonímia” ou ainda “metonímia”, em que *rack* “araque” sugere *rack* “achaque”, “dor de cabeça”, que é o efeito e o significado decorrente do primeiro.

⁵⁰ Região e cidade do Marrocos.

LVI.

Afric is all the Sun's, and as her earth
 Her human clay is kindled; full of power
 For good or evil, burning from its birth,
 The Moorish blood partakes the planet's hour,
 And like the soil beneath it will bring forth:
 Beauty and love were Haidée's mother's dower;
 But her large dark eye showed deep Passion's force,
 Though sleeping like a lion near a source.

LVII.

Her daughter, tempered with a milder ray,
 Like summer clouds all silvery, smooth, and fair,
 Till slowly charged with thunder they display
 Terror to earth, and tempest to the air,
 Had held till now her soft and milky way;
 But overwrought with Passion and Despair,
 The fire burst forth from her Numidian veins,
 Even as the Simoom sweeps the blasted plains.

LVIII.

The last sight which she saw was Juan's gore,
 And he himself o'ermastered and cut down;
 His blood was running on the very floor
 Where late he trod, her beautiful, her own;
 Thus much she viewed an instant and no more,—
 Her struggles ceased with one convulsive groan;
 On her Sire's arm, which until now scarce held
 Her writhing, fell she like a cedar felled.

LVI.

África é toda sol, e igual o chão seu
 Seu lodo humano queima. Cheia de
 Força ao bem ou mal, desde que nasceu
 Arde, o sangue partilha a hora do orbe, e
 Como o solo abaixo assim cresceu.
 Beleza e amor foi dote à mãe de Haidée;
 Mas no olho escuro caiu à força a paixão,
 Dormindo junto à fonte igual um leão.

LVII.

Sua filha, temperada num sol médio –
 Qual nuvens de estio, argentas, belas, meigas,
 Até que a pouco o trovão lança o assédio,
 Terror pra terra, e temporal que o ar pega –
 Ela manteve um modo doce e nédio;
 Mas de paixão e desespero cega,
 O fogo ardeu suas veias da Numídia⁵¹,
 Como o Simoom⁵² que a planície erma agride-a.

LVIII.

Sangue pisado de Juan ela havia visto,
 Ele próprio detido e a bagatela;
 Sangue a correr no próprio piso listo
 Onde ele andou, seu belo, belo dela.
 Foi só um instante e nada mais viu disto;
 Sua luta parou em convulsão que apela.
 Mal aguentando suas torções seu pai,
 Nos seus braços, como um cedro, ela cai.⁵³

⁵¹ Numídia, antiga cidade ao norte da África, que se situava acerca do território da atual Argélia.

⁵² Vento quente que sopra do interior da África para o Norte. A Edição *Penguin* acrescenta que é um vento violento. Já na tradução de Paris vê-se a nota de que é um “fatal a todas as criaturas vivas, e ao qual os poetas orientais fazem frequentes alusões”. B. cita-o em *Manfred*, III, i, 126-133.

⁵³ A tradução de Pichot termina com:

elle tombe comme le cèdre abattu par la cognée. (p. 189).

LIX.

A vein had burst, and her sweet lips' pure dyes
 Were dabbled with the deep blood which ran o'er;
 And her head drooped, as when the lily lies
 O'ercharged with rain: her summoned handmaids bore
 Their lady to her couch with gushing eyes;
 Of herbs and cordials they produced their store,
 But she defied all means they could employ,
 Like one Life could not hold, nor Death destroy.

LIX.

Teve um AVC, seus lábios brandos
 Já úmidos do sangue escuro que saía;⁵⁴
 E sua cabeça pendeu, como quando
 Um lírio cede à chuva. As aias iam
 Levá-la ao leito de olhos transbordando.
 De ervas e cordiais sumos produziam,
 Mas tudo desafiou, ela não foi
 Quem vida prende, ou quem morte destrói.⁵⁵

LX.

Days lay she in that state unchanged, though chill—
 With nothing livid, still her lips were red;
 She had no pulse, but Death seemed absent still;
 No hideous sign proclaimed her surely dead;
 Corruption came not in each mind to kill
 All hope; to look upon her sweet face bred
 New thoughts of Life, for it seemed full of soul—
 She had so much, Earth could not claim the whole.

LX.

Dias ela esteve estável, fria embora;
 Nada lívido, e rubra a boca aberta.
 Sem pulso, mas morte parecia fora.
 Nada hediondo indicava a morte incerta;
 Putrefação não veio pra depor a
 Esp'rança. Olhar sua suave face desperta
 A vida inda, que em sua alma havia sobremodo;
 E o lodo sem poder clamá-la ao todo.

LXI.

The ruling passion, such as marble shows
 When exquisitely chiselled, still lay there,
 But fixed as marble's unchanged aspect throws
 O'er the fair Venus, but for ever fair;
 O'er the Laocoon's all eternal throes,
 And ever-dying Gladiator's air,
 Their energy like life forms all their fame,
 Yet looks not life, for they are still the same.—

LXI.

A paixão que a domina, igual marmor
 Expõe se bem burilado, lá está inda,
 Mas co' o aspecto imutável que cai por
 Sobre a Vênus linda, pra sempre linda;
 Sobre Laocoonte e toda a eterna dor,
 E no ar do Gladiador, sua morte infinda.
 Tal força feito vida fama faz,
 Mas nem vida é, pois sempre estão iguais.⁵⁶

E a tradução de João Vieira, depois de dizer “e inundando de sangue o parque, onde outrora passeavam ambos!”, termina com:

ela caiu como um cedro abatido por machado. (Byron, 1942, p. 346).

⁵⁴ “Isto não é um incomum efeito da violência de paixões conflitantes e diferentes (Byron, 1821)” (EP).

⁵⁵ João Vieira traduziu este final semelhantemente a Pichot (Paulin traduziu com alguma diferença):
 Dir-se-ia que nem a vida a podia reter, nem a morte a destruir. (1942, p. 346).

LXII.

She woke at length, but not as sleepers wake,
 Rather the dead, for Life seemed something new,
 A strange sensation which she must partake
 Perforce, since whatsoever met her view
 Struck not on memory, though a heavy ache
 Lay at her heart, whose earliest beat still true
 Brought back the sense of pain without the cause,
 For, for a while, the Furies made a pause.

LXIII.

She looked on many a face with vacant eye,
 On many a token without knowing what:
 She saw them watch her without asking why,
 And recked not who around her pillow sat;
 Not speechless, though she spoke not—not a sigh
 Relieved her thoughts—dull silence and quick chat
 Were tried in vain by those who served; she gave
 No sign, save breath, of having left the grave.

LXIV.

Her handmaids tended, but she heeded not;
 Her Father watched, she turned her eyes away;
 She recognised no being, and no spot,
 However dear or cherished in their day;
 They changed from room to room—but all forgot—
 Gentle, but without memory she lay;
 At length those eyes, which they would fain be weaning
 Back to old thoughts, waxed full of fearful meaning.

LXII.

Ela acordou enfim, não como quem dorme,
 Mas quem morre, e da vida algo sentiu,
 Novo e estranho que lhe força e lhe forma e
 Daí tudo que de repente ela viu
 Não se lembrou, conquanto dor enorme
 No peito haja, e seu bater auferiu
 De volta a sensação de dor sem causa,
 Porque as Fúrias⁵⁷ fizeram uma pausa.

LXIII.

A vista vaga olhou pra muita face,
 Muita marca sem saber pra que essa;
 Viu-os vendo-a sem que nada perguntasse,
 Nem quem senta ao redor seu interessa.
 Não ficou muda, embora não falasse;
 Nem suspiro a aliviou. Vivaz conversa,
 Mudez chata intentaram; mas sem prova,
 Salvo o sopro, de haver deixado a cova.

LXIV.

Suas aias zelum-lhe, e nela tudo imoto;
 Seu pai a vê, e ela os olhos desvia.
 Não reconhece um ser, e nenhum ponto,
 Quão querido ou caro fosse outro dia.
 Põem-na de sala em sala – tudo ignoto;
 Calma, mas sem memória ela ia.
 E queriam que voltasse a velha vista,⁵⁸
 Na qual crescia uma expressão sinistra.

⁵⁶ No Canto IV de *As Peregrinações de Childe Harold*, Byron já havia feito algumas estrofes sobre essas mesmas estátuas. Vejam-se as estrofes 49-53, 140-42 e 160. A *Vênus di Medici* está em Florença, e no Vaticano as outras duas estátuas citadas. Laocoonte é o profeta troiano que falhou dissuadir seu povo a não permitir entrar o Cavalo de Troia na cidade; quando ele e seus dois filhos foram sacrificar um touro a Posídon, duas serpentes vieram do mar e os devoraram.

⁵⁷ Divindades greco-romanas que cumpriam a vingança ditada por Nemesis.

⁵⁸ No original, este verso de dez sílabas possui dez vocábulos de alguma relevância lexical.

LXV.

And then a slave bethought her of a harp;
 The harper came, and tuned his instrument;
 At the first notes, irregular and sharp,
 On him her flashing eyes a moment bent,
 Then to the wall she turned as if to warp
 Her thoughts from sorrow through her heart re-sent;
 And he began a long low island-song
 Of ancient days, ere Tyranny grew strong.

LXVI.

Anon her thin wan fingers beat the wall
 In time to his old tune: he changed the theme,
 And sung of Love; the fierce name struck through all
 Her recollection; on her flashed the dream
 Of what she was, and is, if ye could call
 To be so being; in a gushing stream
 The tears rushed forth from her o'erclouded brain,
 Like mountain mists at length dissolved in rain.

LXVII.

Short solace, vain relief!—Thought came too quick,
 And whirled her brain to madness; she arose
 As one who ne'er had dwelt among the sick,
 And flew at all she met, as on her foes;
 But no one ever heard her speak or shriek,
 Although her paroxysm drew towards its close;—
 Hers was a frenzy which disdained to rave,
 Even when they smote her, in the hope to save.

LXV.

Aí dá que do nada um escravo à harpa aluda;
 O harpista veio e afinou seu instrumento.
 Primeira nota, irregular e aguda,
 O olho dela reluz-lhe um momento,
 Aí para a parede seu olhar muda
 Como a abalar dor e ressentimento;
 Tocou ele um longo som da ilha de outrora,
 De antes da tirania forte de agora.

LXVI.

Já seu dedo murcho ao tom da antiga ode
 Tamborila a parede. O tema altera,
 E canta o amor. Feroz nome que explode
 Em sua memória; e eis luze o que ela era,
 Num sonho, e o que ela é, se chamar-se pode
 De ser tal ser. Jorrando um rio, correra
 O pranto ante a fronte que nuvens envolvem,
 Névoas do morro que em chuvas dissolvem.⁵⁹

LXVII.

Breve alívio vão! A ideia veio veloz,
 E pôs sua mente insana. Ela se ergueu
 Como quem nunca esteve doente, pois,
 E a tudo viu vil e se arremeteu.
 Mas nenhum grito ouviu-se, nem sua voz,
 Embora a crise chegue ao auge seu;
 Seu frenesi a fúria desdenhava,
 Mesmo quando a golpeiam, querendo-a salva.

⁵⁹ João Vieira traduziu este trecho por:

Mudou de assunto e cantou de amor. A este nome formidável todas as suas lembranças se despertaram em toda a lucidez. Como os vapores da montanha se resolvem em chuva assim as nuvens que assombravam o seu cérebro se dissolveram em uma torrente de lágrimas. (Byron, 1942, p. 347).

LXVIII.

Yet she betrayed at times a gleam of sense;
 Nothing could make her meet her Father's face,
 Though on all other things with looks intense
 She gazed, but none she ever could retrace;
 Food she refused, and raiment; no pretence
 Availed for either; neither change of place,
 Nor time, nor skill, nor remedy, could give her
 Senses to sleep—the power seemed gone for ever.

LXIX.

Twelve days and nights she withered thus; at last,
 Without a groan, or sigh, or glance, to show
 A parting pang, the spirit from her passed:
 And they who watched her nearest could not know
 The very instant, till the change that cast
 Her sweet face into shadow, dull and slow,
 Glazed o'er her eyes—the beautiful, the black—
 Oh! to possess such lustre—and then lack!

LXX.

She died, but not alone; she held, within,
 A second principle of Life, which might
 Have dawned a fair and sinless child of sin;
 But closed its little being without light,
 And went down to the grave unborn, wherein
 Blossom and bough lie withered with one blight;
 In vain the dews of Heaven descend above
 The bleeding flower and blasted fruit of Love.

LXVIII.

Havia às vezes vislumbres no seu senso.
 Nada a face do pai a fazia encontrar,
 Embora o resto com olhar intenso
 Mirasse, sem poder nada lembrar.
 Comer recusa, e roupa; sempre é tenso,
 Nada aceita. Nem mudar de lugar,
 Nem tempo, ardil, remédio, o senso fez
 Dormir – seu poder se foi dessa vez.

LXIX.

Por doze dias e noites definiu.
 Sem mostrar com suspiro, ai, ou relance
 A angústia do adeus, sua alma passou.
 E os que assistiram de perto este lance
 Não viram o instante, até que baixou
 Lenta na doce face a sombra, e alcança e
 Vitrifica o olho seu, a magnificência,
 O preto. Oh ter tal brilho – e aí a ausência!

LXX.

Ela morreu, mas não só; dentro traz
 Segunda vida, que faria nascer
 Filho do pecado, puro e lindo; mas
 Findou o pequeno ser sem a luz ver,
 Por nascer foi à tumba; onde o botão jaz,
 O galho jaz, os dois a emurchecer.
 Em vão, o rocio à flor sangrenta desce
 Dos céus, e ao fruto do amor que apodrece.⁶⁰

⁶⁰ Nenhuma edição faz nota; tais comoventes estrofes parecem claríssimas, mesmo de como o autor conhecia profundamente o sentimento de perda e quão bem o descreve.

LXXI.

Thus lived—thus died she; never more on her
 Shall Sorrow light, or Shame. She was not made
 Through years or moons the inner weight to bear,
 Which colder hearts endure till they are laid
 By age in earth: her days and pleasures were
 Brief, but delightful—such as had not staid
 Long with her destiny; but she sleeps well
 By the sea-shore, whereon she loved to dwell.

LXXII.

That isle is now all desolate and bare,
 Its dwellings down, its tenants passed away;
 None but her own and Father's grave is there,
 And nothing outward tells of human clay;
 Ye could not know where lies a thing so fair,
 No stone is there to show, no tongue to say,
 What was; no dirge, except the hollow sea's,
 Mourns o'er the beauty of the Cyclades.

LXXIII.

But many a Greek maid in a loving song
 Sighs o'er her name; and many an islander
 With her Sire's story makes the night less long;
 Valour was his, and Beauty dwelt with her:
 If she loved rashly, her life paid for wrong—
 A heavy price must all pay who thus err,
 In some shape; let none think to fly the danger,
 For soon or late Love is his own avenger.

LXXI.

Viveu e – morreu assim. Não se lhe insinua
 Mais mágoa ou mácula. Não foi composta
 Pra levar árduo fardo anos e luas,
 Que a mais fria alma atura até que é posta
 Na terra ao tempo. Os dias e ditas suas,
 Curtas, mas deleitosas, nem foi imposta
 Longa sina a ela. Mas descansa em paz⁶¹
 Na praia, onde morar muito lhe apraz.

LXXII.

Agora está erma e desolada a ilha,
 Casas ruíram, moradores passaram;
 Lá está só a tumba do pai e da filha,
 E nada externo diz do humano barro.
 Não se sabe onde jaz a maravilha,
 Nenhuma pedra aponta ou língua narra o
 Que houve. Nem nênia há, só o ronco e oco mar,
 A bela das Cíclades a prantear.

LXXIII.

Mas muita moça grega numa canção
 De amor suspira o nome dela; ilhéus mil servem-
 -se do pai pra ter noite menos lon-
 ga. Valor, ele, ela beleza teve.
 Se ela amou no impulso, o erro pagou com
 A vida; preço alto acertar deve
 De um jeito. Aqui faz, aqui paga; Amor
 Cedo ou tarde é seu próprio vingador.

⁶¹ Cochran ouve ecos de Shakespeare, *Macbeth*, III, ii, 22-23.

LXXIV.

But let me change this theme, which grows too sad,
 And lay this sheet of sorrows on the shelf;
 I don't much like describing people mad,
 For fear of seeming rather touched myself—
 Besides, I've no more on this head to add;
 And as my Muse is a capricious elf,
 We'll put about, and try another tack
 With Juan, left half-killed some stanzas back.

LXXV.

Wounded and fettered, "cabined, cribbed, confined,"
 Some days and nights elapsed before that he
 Could altogether call the past to mind;
 And when he did, he found himself at sea,
 Sailing six knots an hour before the wind;
 The shores of Ilion lay beneath their lee—
 Another time he might have liked to see 'em,
 But now was not much pleased with Cape Sigeum.

LXXVI.

There, on the green and village-cotted hill, is
 (Flanked by the Hellespont, and by the sea)
 Entombed the bravest of the brave, Achilles;
 They say so—(Bryant says the contrary):
 And further downward, tall and towering still, is
 The tumulus—of whom? Heaven knows! 't may be
 Patroclus, Ajax, or Protesilaus—
 All heroes, who if living still would slay us.

LXXIV.

Mas mudo o assunto, que está bem tristonho,
 E esta folha de dor já arquivo oclusa.
 Não me apraz contar da insânia, medonho
 De aparentar que ela a mim mesmo usa.
 No mais, nada mais a este tema ponho;
 Como é elfo caprichoso a minha musa,
 Volto a Juan, e esta tática aborto,
 Juan, deixado há umas *stanzas* meio-morto.

LXXV.

Cortado, preso, "atado, encarcerado,"⁶²
 Confinado", alguns dias e noites voam
 Sem que pudesse lembrar do passado;
 E quando pôde, em alto-mar se achou, a
 Seis nós por hora ao vento velejado.
 As praias de Troia surgem ante a proa;
 Fora gostoso vê-las noutra hora,
 Mas nem lhe agrada o Cabo Sigeo⁶³ agora.

LXXVI.

Numa colina verde há uma vila, eis
 (Entre o Helesponto e o mar) que jaz por lá
 O mais valente valentão, Aquiles;
 Diz-se (Bryant⁶⁴ diz o oposto). E adiante há,
 Abaixo e imponente ainda ali, eis
 A tumba – de quem? O céu sabe; quiçá
 Pátroclo, Ájax ou Protesilau⁶⁵, heróis
 Que iriam matar-nos se vivessem, pois.

⁶² Citação de *Macbeth*, ato III, cena 4, verso 24.

⁶³ Cabo na Tróade, próximo de Lesbos, onde ficava a cidade de Sigeo.

⁶⁴ *Dissertation concerning the war of Troy* foi o texto em que Jacob Bryant diz não ter havido nenhuma guerra e nenhuma cidade ter havido ali. O texto foi publicado em 1796.

⁶⁵ Heróis gregos que lutaram contra Troia na guerra homônima e ali jazeram. Na carta para Henry Drury, de 3 de maio de 1810, Byron tece considerações a respeito deste assunto.

LXXVII.

High barrows, without marble, or a name,
 A vast, untilled, and mountain-skirted plain,
 And Ida in the distance, still the same,
 And old Scamander (if 't is he) remain;
 The situation seems still formed for fame—
 A hundred thousand men might fight again,
 With ease; but where I sought for Ilion's walls,
 The quiet sheep feeds, and the tortoise crawls;

LXXVIII.

Troops of untended horses; here and there
 Some little hamlets, with new names uncouth;
 Some shepherds (unlike Paris) led to stare
 A moment at the European youth
 Whom to the spot their school-boy feelings bear;
 A Turk, with beads in hand, and pipe in mouth,
 Extremely taken with his own religion,
 Are what I found there—but the devil a Phrygian.

LXXIX.

Don Juan, here permitted to emerge
 From his dull cabin, found himself a slave;
 Forlorn, and gazing on the deep blue surge,
 O'ershadowed there by many a Hero's grave;
 Weak still with loss of blood, he scarce could urge
 A few brief questions; and the answers gave
 No very satisfactory information
 About his past or present situation.

LXXVII.

Altos jazigos sem marmor ou nome,
 Vasto, inculto prado e um monte o ladeando,
 E o Ida⁶⁶ ainda igual à distância que some,
 E fica (se é mesmo) o antigo Escamandro⁶⁷.
 É o ensejo ainda ideal pra que a fama forme.
 Cem mil homens podiam estar lutando
 De boa; mas onde inquiri⁶⁸ de Troia ali,
 Pasta a ovelha, se arrasta o jabuti;

LXXVIII.

Cá e lá cavalos sem um tratamento;
 Povoadinhos, com novos nomes rudes;
 Pastores (não tal Páris) um momento
 Olham para a europeia juventude
 Com saudades do infante sentimento;
 Um turco, com contas, e cachimbo, de
 Todo absorto em sua religião, vestígios
 São que achei lá – nenhum só frígio⁶⁹.

LXXIX.

Don Juan, permitido aqui emergir
 Da sua cabine estreita, achou-se escravo;
 Infeliz, a olhar a onda e o azul vasto ir,
 Toldado à tumba de tanto herói bravo.
 Fraco por perder sangue, e nem urdir
 Pôde questões; e as respostas que davam,
 Nada satisfatória informação
 Sobre a atual ou passada situação.⁷⁰

⁶⁶ Monte Ida, mais alta montanha da Grécia.

⁶⁷ Rio que passava perto de Troia.

⁶⁸ Byron conta da sua passagem por Troia em 1810, sempre de modo semelhante a do narrador do Don Juan.

⁶⁹ A antiga Frígia ficava na região centro-oeste da antiga Ásia Menor, na atual Turquia. Na Ilíada, os frígios são grandes aliados troianos.

⁷⁰ Desde a estrofe LXIX, João Vieira quase nada havia traduzido. Veja-se na íntegra como ele fez seu remendo, como abriu em sua tradução um novo capítulo e como acrescentou diversos comentários de sua autoria:

LXXX.

He saw some fellow captives, who appeared
 To be Italians (as they were in fact)—
 From them, at least, *their* destiny he heard,
 Which was an odd one; a troop going to act
 In Sicily—all singers, duly reared
 In their vocation, had not been attacked
 In sailing from Livorno by the pirate,
 But sold by the *impresario* at no high rate.

LXXX.

Olhou os parceiros de prisão, a quem
 Viu italianos, como eram de fato.
 Deles, *seu* destino ele ouviu, porém,
 Estranho. Eram uma trupe indo atu-
 ar na Sicília, cantores, mui bem
 Treinados em seu dom; não foi pirata os
 Tomando indo de Livorno de assalto,
 Mas vendidos pelo *impresario* a preço nada alto⁷¹.⁷²

LXXXI.

By one of these, the *buffo* of the party,
 Juan was told about their curious case;
 For although destined to the Turkish mart, he
 Still kept his spirits up—at least his face;
 The little fellow really looked quite hearty,
 And bore him with some gaiety and grace,
 Showing a much more reconciled demeanour,
 Than did the *prima donna* and the tenor.

LXXXI.

Por um deles, o *buffo*⁷³ da galera,
 Juan soube dessa história muito rara.
 Mesmo rumo ao mercado turco, ele era
 De algum alto-astral – ao menos na cara;
 Entusiasmado o amigo parecera,
 E com graça e alegria isto aguentara,
 Mostrando uma postura bem melhor,
 Do que a *prima donna*⁷⁴ e que o tenor.

Ai! não plantemos estes goivos tristes em jardim de amores!

Voltemos ao nosso D. Juan, escapado pelas malhas da rede fatal, para continuar o curso de suas aventuras, e compenetrar-se mais de que o rigor na educação da infância e castigo nos primeiros erros não são preservativo eficaz contra as ciladas de amor.

O ESCRAVO-SENHOR

Com o sangue que derramou D. Juan perdera uma boa parte de sua alma. Dizem os psicologistas que a alma se não pode alienar, mas o fato é que o nosso herói por mais de quatro dias não soube da sua, e depois só se achou com parte dela. Mas deixemos essas questões de metafísica e tratemos de sociais.

D. Juan quando voltou a si encontrou-se socialmente na condição de escravo.

Alongando a vista pela vasta extensão do azul dos mares, e ponderando sobre a vida passada, presente e futura que idealizava, não encontrava motivos senão para as maiores amarguras que alguém tragou jamais. (Byron, 1942, p. 348-49).

⁷¹ Todas as edições trazem uma longuíssima nota. A questão principal é que Byron diz que isto é um fato, aconteceu de verdade, que um diretor abriu uma companhia, escalou atores e, saindo do porto italiano, levou-os para Argel, onde vendeu todos como escravos. Byron diz ainda que ouviu cantar, por uma estranha coincidência, na ópera *A Italiana na Argélia* de Rossini, em Veneza, em 1817, uma das mulheres que haviam caído no referido cativo. Há ainda outras referências nas notas, que não são reproduzidas aqui.

⁷² João Vieira tem estado bastante inspirado em sua tradução, veja-se esse trecho:

O único lenitivo às suas mágoas era ver-se cercado de companheiros de cativo, investidos em circunstâncias análogas, e que além disso lhe pareciam italianos.
 Efetivamente o eram.

Era uma companhia de cantores, que se dirigia à Sicília, para aí cantar a ópera, e que, sem serem atacados por piratas, foram vendidos pelo empresário por pouco mais dinheiro do que Judas vendeu a Cristo. (1942, p. 349).

⁷³ Um cantor cômico na ópera *buffa*, geralmente um baixo.

LXXXII.

In a few words he told their hapless story,
 Saying, "Our Machiavelian *impresario*,
 Making a signal off some promontory,
 Hailed a strange brig—*Corpo di Caio Mario!*
 We were transferred on board her in a hurry,
 Without a single scudo of *salario*;
 But if the Sultan has a taste for song,
 We will revive our fortunes before long.

LXXXIII.

"The prima donna, though a little old,
 And haggard with a dissipated life,
 And subject, when the house is thin, to cold,
 Has some good notes; and then the tenor's wife,
 With no great voice, is pleasing to behold;
 Last carnival she made a deal of strife,
 By carrying off Count Cesare Cicogna
 From an old Roman Princess at Bologna.

LXXXIV.

"And then there are the dancers; there's the Nini,
 With more than one profession gains by all;
 Then there's that laughing slut the Pelegrini,
 She, too, was fortunate last Carnival,
 And made at least five hundred good *zecchini*,
 But spends so fast, she has not now a paul;
 And then there's the Grottesca—such a dancer!
 Where men have souls or bodies she must answer.

LXXXII.

Nestes termos contou sua triste história,
 “O nosso maquiavélico *impresario*,
 Deu sinal pra além de um promontório e a
 Um brigue estranho. *Corpo di Caio Mario!*⁷⁵
 Fomos postos a bordo sem demora, e a
 Ter nem um só escudo por *salario*;
 Mas se o Sultão tiver gosto à canção,
 Retomaremos logo algum bem bom.

LXXXIII.

“A *prima donna*, embora um pouco velha,
 E já gasta da vida insidiosa,
 Resfria-se se a casa está vazia, ela
 Tem boas notas; e o tenor tem esposa
 Que, sem grande voz, é agradável vê-la.
 No último Carnaval, foi escandalosa ao
 Fugir co’ o Conde Cesare Cicogna
 De antiga princesa romana em Bologna.

LXXXIV.

“E aí estão as dançarinas; aí a Nini,
 Que com ofício a mais ganha mui bem.
 Aí está esta puta rindo a Pelegrini;
 Deu sorte neste Carnaval também,
 Fez ao menos quinhentos bons *zecchini*⁷⁶,
 Mas já gastou, e nem *paolo*⁷⁷ agora tem.
 E – eis que dançarina! – a Grottesca é esta.
 Onde homens têm corpo ou alma ela presta.

⁷⁴ A soprano principal.

⁷⁵ Na edição *Penguin* há a conjectura de que Byron inventou esta expressão exclamativa envolvendo o nome do general romano Caio Mário com fim de fazer humor e rima. Dizendo, no entanto, que é comum a expressão na Itália ainda hoje de “corpo de Bacco!”.

⁷⁶ Antiga moeda de ouro da Itália e da Turquia.

⁷⁷ Antiga moeda italiana de prata de pouco valor.

LXXXV.

"As for the *figuranti*, they are like
 The rest of all that tribe; with here and there
 A pretty person, which perhaps may strike—
 The rest are hardly fitted for a fair;
 There's one, though tall and stiffer than a pike,
 Yet has a sentimental kind of air
 Which might go far, but she don't dance with vigour—
 The more's the pity, with her face and figure.

LXXXVI.

"As for the men, they are a middling set;
 The *musico* is but a cracked old basin,
 But, being qualified in one way yet,
 May the seraglio do to set his face in,
 And as a servant some preferment get;
 His singing I no further trust can place in:
 From all the Pope makes yearly 't would perplex
 To find three perfect pipes of the *third* sex.

LXXXVII.

"The tenor's voice is spoilt by affectation;
 And for the bass, the beast can only bellow—
 In fact, he had no singing education,
 An ignorant, noteless, timeless, tuneless fellow;
 But being the prima donna's near relation,
 Who swore his voice was very rich and mellow,
 They hired him, though to hear him you'd believe
 An ass was practising recitative.

LXXXV.

"Quanto as *figuranti*⁷⁸, elas são iguais
 Ao resto do seu tipo; cá, lá, beira
 A beleza alguma, que é marcante; as mais
 Dificilmente servem pra uma feira.
 Há uma, alta e tesa como um poste, mas
 Que possui tão sentimental maneira
 Que ia longe, mas dança sem vigor. Lá, de
 Traço ou rosto, o resto é de dar piedade.

LXXXVI.

"Quanto aos homens, bem mais ou menos são.
 O *músico*⁷⁹ é só uma bacia furada,
 Mas por ter certa qualificação,
 Pode sua face ao harém ser ajustada,
 E como criado vai ter promoção.
 Seu canto, creio, não alcançará nada.
 Dos que o Papa⁸⁰ faz por ano é perplexo
 Ver três boas vozes do *terceiro* sexo.

LXXXVII.

"Ruim de afetação é a voz do tenor,
 E quanto ao baixo, a besta berra e se acha
 Não teve educação, né, de cantor;
 Tonto sem tempo, tom, nota e comparsa;
 A *prima donna* é sua parente, por
 Quem jurou que a voz dele é alta e ricaça,
 Contrataram-no, mas ouvi-lo é tal
 Como um asno treinando um recital.

⁷⁸ Os *figuranti* nesse caso são o corpo de baile.

⁷⁹ No caso, o cantor, como se verá a seguir, refere-se a um "castrati".

⁸⁰ A nota é de Byron: "É estranho que o Papa e o Sultão sejam os maiores encorajadores deste ramo de negócio — mulheres são vetadas como cantoras em São Pedro, e não são dignas de confiança como guardiãs do harém".

LXXXVIII.

"T would not become myself to dwell upon
 My own merits, and though young—I see, Sir—you
 Have got a travelled air, which speaks you one
 To whom the opera is by no means new:
 You've heard of Raucocanti?—I'm the man;
 The time may come when you may hear me too;
 You was not last year at the fair of Lugo,
 But next, when I'm engaged to sing there—do go.

LXXXIX.

"Our baritone I almost had forgot,
 A pretty lad, but bursting with conceit;
 With graceful action, science not a jot,
 A voice of no great compass, and not sweet,
 He always is complaining of his lot,
 Forsooth, scarce fit for ballads in the street;
 In lovers' parts his passion more to breathe,
 Having no heart to show, he shows his teeth."

XC.

Here Raucocanti's eloquent recital
 Was interrupted by the pirate crew,
 Who came at stated moments to invite all
 The captives back to their sad berths; each threw
 A rueful glance upon the waves, (which bright all
 From the blue skies derived a double blue,
 Dancing all free and happy in the sun,)
 And then went down the hatchway one by one.

LXXXVIII.

“Não irei me debruçar sobre meus
 Méritos, ainda que moço, um ar bem
 Viajado é o seu, sim, senhor, diz que você é um
 A quem nada novo a ópera é. Tem
 Ouvido de Raucocanti? sou eu;
 O dia virá que me ouvirá também.
 Não foi⁸¹ à feira do Lugo⁸² o outro ano, na
 Próxima, quando eu cantarei ali – vá.

LXXXIX.

“Nosso barítono quase o esqueci,
 Belo, mas a vaidade tem-na mui; a
 Ação graciosa, ciência nem pingo, e
 Voz sem compasso, que não atenua,
 Sempre da sorte reclamando, e daí
 Mal serve pra uma balada na rua.
 Em cena de amor, pra mais evidente
 Paixão, não tendo alma, mostra o dente”.

XC.

Foi o loquaz recital de Raucocanti
 Rompido pelos piratas, que chegam
 Convidando os cativos neste instante
 A voltar aos maus-lençóis. Tristes enxergam
 Outra vez as ondas (que estão brilhantes
 E dos céus azuis duplo azul se segue, a
 Dançar bem livre e folgazão no sol)
 Então um a um à escotilha baixou.⁸³

⁸¹ No original, “you was”, forma arcaica, novamente mesclada às formas coloquiais, inclusive às elisões prosódicas.

⁸² Cidade italiana na província de Ravena, onde Byron residiu. As feiras de diversas cidades tornaram-se famosas à época pela variedade de mercadorias e utensílios raros.

⁸³ Tendo parado na estrofe LXXXII, João Vieira retorna nessa oitava sua tradução.

XCI.

They heard next day—that in the Dardanelles,
 Waiting for his Sublimity's firman,
 The most imperative of sovereign spells,
 Which everybody does without who can,
 More to secure them in their naval cells,
 Lady to lady, well as man to man,
 Were to be chained and lotted out per couple,
 For the slave market of Constantinople.

XCI.

No outro dia ouviram que nos Dardanelos,
 À espera do firmã⁸⁴ da Alteza Vossa, a
 Mais imperativa joia do sultão, pelo
 Que toda gente faz sem que se possa,
 Pra segurá-los em sua naval cela, os
 Homens com os homens, e moça à moça,
 Seriam presos em dupla e loteados pra
 Vender como escravo em Constantinopla.

XCII.

It seems when this allotment was made out,
 There chanced to be an odd male, and odd female,
 Who (after some discussion and some doubt,
 If the soprano might be deemed to be male,
 They placed him o'er the women as a scout)
 Were linked together, and it happened the male
 Was Juan,—who, an awkward thing at his age,
 Paired off with a Bacchante blooming visage.

XCII.

Quando o lote fizeram, aí parece
 Que um homem e mulher não tem quem formem
 Par e (depois de dúvidas e stress se
 A soprano considerariam homem,
 E enfim vigia das mulheres ver-se)
 Prenderam juntos, acontece que o homem
 Era Juan, que – à sua idade coisa rara –
 Se uniu à bacante de viçosa cara.

XCIII.

With Raucocanti lucklessly was chained
 The tenor; these two hated with a hate
 Found only on the stage, and each more pained
 With this his tuneful neighbour than his fate;
 Sad strife arose, for they were so cross-grained,
 Instead of bearing up without debate,
 That each pulled different ways with many an oath,
 "Arcades ambo," *id est*—blackguards both.

XCIII.

Com Raucocanti sem sorte foi atado
 O tenor. Se odeiam num ódio que só existe
 No palco, e a cada um menos doía o fado
 Que o vizinho afinado ao lado. Triste
 Contenda se ergue, de tão contrariados,
 Invés de suportarem sem palpíte,
 E cada um a seu modo pragas diz,
*Arcades ambo, id est*⁸⁵ ambos vis.

⁸⁴ De origem turca, “firman”, no original, refere-se ao decreto ou ordem real emitidos por soberanos em estados islâmicos, especialmente pelo sultão da Turquia. No caso, a licença concedida para viajar a Constantinopla.

⁸⁵ Esse verso se autoexplica; B. já utilizara a expressão anteriormente nas estrofes canceladas a Brougham no Canto I. Ademais, *id est* significa, obviamente, “isto é”.

XCIV.

Juan's companion was a Romagnole,
 But bred within the march of old Ancona,
 With eyes that looked into the very soul
 (And other chief points of a *bella donna*),
 Bright—and as black and burning as a coal;
 And through her clear brunette complexion shone a
 Great wish to please—a most attractive dower,
 Especially when added to the power.

XCV.

But all that power was wasted upon him,
 For Sorrow o'er each sense held stern command;
 Her eye might flash on his, but found it dim:
 And though thus chained, as natural her hand
 Touched his, nor that—nor any handsome limb
 (And she had some not easy to withstand)
 Could stir his pulse, or make his faith feel brittle;
 Perhaps his recent wounds might help a little.

XCVI.

No matter; we should ne'er too much inquire,
 But facts are facts: no Knight could be more true,
 And firmer faith no Ladye-love desire;
 We will omit the proofs, save one or two:
 'T is said no one in hand "can hold a fire
 By thought of frosty Caucasus"—but few,
 I really think—yet Juan's then ordeal
 Was more triumphant, and not much less real.

XCIV.

Acompanhou Juan uma Romagnole⁸⁶,
 Mas criada no marco da antiga Ancona⁸⁷,
 Com olhos que brilham e a própria alma olham (e
 Outros pontos fulcrais de *bella donna*),
 Negros e ardentes quanto carvão. Tolhe a
 Sua tez, morena clara, luzindo, na
 Vontade de agradar, prenda atraente,
 Se unida ao poder de, especialmente.

XCV.

Mas todo o poder foi sobre ele à toa,
 Pois dor comanda o seu sentido, à popa.
 Ela a ele piscaria, mas baça achou a
 Sua vista. E embora atados, mão que topa
 E apalpa mão, nem isto ou parte boa
 (Tinha ela umas que só com suor se poupa)
 Fá-lo animar, ou mitigar sua fé.
 Suas chagas vivas deviam contar, né.

XCVI.

Tanto faz. Muito não se há-de indagar,
 Mas fato é fato: nem nobre há mais leal,
 Nem amada alguém mais fiel vai aspirar.
 Provas se omitem, salvo tal ou qual.
 Diz-se em mãos “brasas não dar pra portar
 Só ao pensar no frio Cáucaso”⁸⁸, na real,
 Poucos podem; a tentação foi, assim, da
 Mais gloriosa a Juan, e real igual ainda.

⁸⁶ Da Romanha, em italiano, Romagna, região ao norte da Itália, da qual Ravenna é a capital.

⁸⁷ Província na Itália, com um porto para o Adriático.

⁸⁸ Citação de Shakespeare, *Ricardo II*, ato. 1, cena 3, versos 294-295.

XCVII.

Here I might enter on a chaste description,
 Having withstood temptation in my youth,
 But hear that several people take exception
 At the first two books having too much truth;
 Therefore I'll make Don Juan leave the ship soon,
 Because the publisher declares, in sooth,
 Through needles' eyes it easier for the camel is
 To pass, than those two cantos into families.

XCVIII.

'T is all the same to me; I'm fond of yielding,
 And therefore leave them to the purer page
 Of Smollett, Prior, Ariosto, Fielding,
 Who say strange things for so correct an age;
 I once had great alacrity in wielding
 My pen, and liked poetic war to wage,
 And recollect the time when all this cant
 Would have provoked remarks—which now it shan't.

XCIX.

As boys love rows, my boyhood liked a squabble;
 But at this hour I wish to part in peace,
 Leaving such to the literary rabble;
 Whether my verse's fame be doomed to cease
 While the right hand which wrote it still is able,
 Or of some centuries to take a lease,
 The grass upon my grave will grow as long,
 And sigh to midnight winds, but not to song.

XCVII.

Aqui eu engato uma casta descrição,
 Pois venci a tentação na adolescência,
 Mas ouço umas pessoas pela exclusão
 Dos dois primeiro livros, pois lá tem-se a
 Verdade. Farei Don Juan sair, então,
 Da nau logo, e o editor já diz, na essência,
 Passar mais suave um camelo a forquilha
 Da agulha⁸⁹, que os dois cantos às famílias.

XCVIII.

É tudo igual pra mim; de ceder gosto,
 E assim deixo-os às páginas de Smollett, às
 Mais puras, às de Prior, Fielding, Ariosto⁹⁰,
 Que dizem coisa estranha a eras corretas.
 Grande atitude outrora já hei posto
 No papel, curti travar guerras poéticas,
 E lembro quando iria tal conversa
 Ter reparos – que agora não interessam.

XCIX.

Meninos amam briga, eu amava treta;
 Mas nesta hora prefiro estar em paz,
 Deixando que julgue a ralé das letras,
 Se a fama dos meus versos se desfaz,
 Mesmo enquanto ainda escreve a mão direita,
 Ou se de uns séculos empresta a mais.
 Crescerá em minha tumba grama tanta e o
 Vento irá arfar meia-noite, mas sem canto.

⁸⁹ A referência é o livro de Mateus, XIX, 24: “E, outra vez vos digo que é mais fácil passar um camelo pelo fundo de uma agulha do que entrar um rico no reino de Deus”.

⁹⁰ Byron lista estes poetas, e ainda outros, em suas cartas, dizendo que eles todos foram mais “indelicados” do que ele próprio. Esses temas são tratados em diversas cartas, nas quais Byron sustenta que *Don Juan* não é um “elogio ao vício”, e sim, uma sátira social. V. nota referente na edição *Penguin* ou na edição de Coleridge.

C.

Of poets who come down to us through distance
 Of time and tongues, the foster-babes of Fame,
 Life seems the smallest portion of existence;
 Where twenty ages gather o'er a name,
 'T is as a snowball which derives assistance
 From every flake, and yet rolls on the same,
 Even till an iceberg it may chance to grow;
 But, after all, 't is nothing but cold snow.

CI.

And so great names are nothing more than nominal,
 And love of Glory's but an airy lust,
 Too often in its fury overcoming all
 Who would as 't were identify their dust
 From out the wide destruction, which, entombing all,
 Leaves nothing till "the coming of the just"—
 Save change: I've stood upon Achilles' tomb,
 And heard Troy doubted; Time will doubt of Rome.

CII.

The very generations of the dead
 Are swept away, and tomb inherits tomb,
 Until the memory of an Age is fled,
 And, buried, sinks beneath its offspring's doom:
 Where are the epitaphs our fathers read?
 Save a few gleaned from the sepulchral gloom
 Which once-named myriads nameless lie beneath,
 And lose their own in universal Death.

C.

Dos poetas que as distâncias vencem, e as
 Eras e as línguas, mimados da Fama,
 A vida é a menor parte da existência⁹¹.
 Onde vinte eras sobre um nome aclamam,
 É igual bola de neve que assistência
 Quer de cada floco, e sobre si trama,
 Até que igual um iceberg crescer deve;
 Mas, afinal, é apenas fria neve.

CI.

E aí um grande nome é só algo nominal,
 E amor da glória é avidez de ar infinda,
 Conquistando em sua fúria tudo ao
 Que identificar possa seu pó ainda
 Na destruição, que, enterrando total,
 Nada deixa até a “segunda vinda”⁹².
 Já vi a tumba de Aquiles, e ouvi lá
 Descrer de Troia; de Roma descrever-se-á.

CII.

A geração dos mortos se esvai
 Do mesmo modo, e tumba lá e cá tumba,
 Até a memória de uma época vai,
 E na ruína da que nasce se afunda.
 Cadê epitáfios que liam nossos pais?
 Poucos nas trevas sepulcrais retumbam
 Nas miríades sem-nomes que ali jazem,
 Mas na morte universal se desfazem.

⁹¹ Dêcio Pignatari traduziu os primeiros versos dessa oitava; ei-los:
 Afilhado da Fama, à procura da essência,
 No tempo e língua, o poeta proclama:
 A vida é a menor parte da existência. (Pignatari, 2007, p. 203).

⁹² Atos, VII, 52.

CIII.

I canter by the spot each afternoon
 Where perished in his fame the hero-boy,
 Who lived too long for men, but died too soon
 For human vanity, the young De Foix!
 A broken pillar, not uncouthly hewn,
 But which Neglect is hastening to destroy,
 Records Ravenna's carnage on its face,
 While weeds and ordure rankle round the base.

CIII.

Eu troto pelo local toda tarde
 Onde pereceu em fama o moço-herói,
 Que a homens viveu mui, mas à vaidade
 Humana cedo morreu, o jovem De Foix.
 Um fendido pilar, mal burilado, e
 Que a negligência rápida destrói,
 Lembra a carnagem em Ravenna à sua face,
 Enquanto mato e esterco rondam a base.⁹³

CIV.

I pass each day where Dante's bones are laid:
 A little cupola, more neat than solemn,
 Protects his dust, but reverence here is paid
 To the Bard's tomb, and not the Warrior's column:
 The time must come, when both alike decayed,
 The Chieftain's trophy, and the Poet's volume,
 Will sink where lie the songs and wars of earth,
 Before Pelides' death, or Homer's birth.

CIV.

Passo todo dia ante os ossos de Dante⁹⁴.
 Capelinha pura, não taciturna,
 Guarda seu pó, reverência aqui há ante
 A tumba do bardo, não do bravo a coluna.
 Tempo virá, quando ambos declinantes,
 Troféu de chefe, obra de poeta, afundam
 Onde guerras, canções da terra descem,
 De antes que Aquiles⁹⁵ morresse, Homero nascesse.⁹⁶

⁹³ “O pilar que memora a batalha de Ravenna está cerca de dois milhas da cidade, do lado oposto ao rio à estrada para Forlì. Gaston de Foix, que venceu a batalha, foi morto nela; tombaram de ambos os lados vinte mil homens. O estado atual do pilar e de seu sítio estão descritos no texto” (Byron, 1821).

⁹⁴ Na *stanza* LVII do Canto IV de *Childe Harold* Byron alude também ao pó de Dante. Vale dizer nesse verso que Byron compô-lo quando de sua residência em Ravena, apaixonado por Teresa Guiccioli.

⁹⁵ No original, “Pelides”, o filho de Peleus.

⁹⁶ Paulin Paris e Amedée Pichot trazem uma nota de Hobhouse, melhor amigo de Byron, na qual contam sobre a construção e as reformas da tumba de Dante. Paulin Paris traz mais: ouve nessa oitava de Byron ecos dos versos do Canto XI do *Purgatório*, da *Divina Comédia* de Dante:

*Non è il mondan romore altro ch' un fiato
 Di vento, ch' or vien quinci ed or vien quindi,
 E muta nome perchè muta lato.*

*La vostra nominanza è color d' erba
 Che viene e va, e quei la discolora
 Per cui ell' esce della terra acerba.*

CV.

With human blood that column was cemented,
 With human filth that column is defiled,
 As if the peasant's coarse contempt were vented
 To show his loathing of the spot he soiled:
 Thus is the trophy used, and thus lamented
 Should ever be those blood-hounds, from whose wild
 Instinct of gore and glory Earth has known
 Those sufferings Dante saw in Hell alone.

CVI.

Yet there will still be bards: though Fame is smoke,
 Its fumes are frankincense to human thought;
 And the unquiet feelings, which first woke
 Song in the world, will seek what then they sought;
 As on the beach the waves at last are broke,
 Thus to their extreme verge the passions brought
 Dash into poetry, which is but Passion,
 Or, at least, was so ere it grew a fashion.

CVII.

If in the course of such a life as was
 At once adventurous and contemplative,
 Men who partake all passions as they pass,
 Acquire the deep and bitter power to give
 Their images again as in a glass,
 And in such colours that they seem to live;
 You may do right forbidding them to show 'em,
 But spoil (I think) a very pretty poem.

CV.

Cimento do pilar é sangue humano,
 Sujeira humana ao pilar decrepitude
 Dá, o tosco camponês desdenha-o pra nos
 Mostrar seu asco por onde suja e aturde.
 Assim se usa o troféu, assim lamentamos
 Tais cães de caçar sangue, dos quais rude
 Sofreguidão por glória dá a ver no
 Mundo dores que Dante só viu no Inferno.

CVI.

Mas bardo ainda haverá. Se é fumo a fama,
 Fumaça é olíbano à humana razão;
 Sensações mil, que acordaram e chamam a
 Canção no mundo, o que buscam, buscarão.
 Como ondas que na praia se derramam,
 As paixões na via extrema diluir-se-ão
 Logo em poesia, que é apenas paixão,
 Ou era, ao menos antes de ser fashion.

CVII.

Se no decurso de uma vida dessas
 Tanto ativa quanto contemplativa,
 Alguns partilham as paixões que apareçam,
 E adquirem a oculta e amarga dádiva
 De outra vez dar visões suas num reflexo e as
 Cores delas pareçam muito vivas;
 Dá pra impedir mostrá-las (acredito),
 Porém se frustra um poema bem bonito⁹⁷.

⁹⁷ Cochran nota que B. está se referindo àqueles que criticaram seu poema.

CVIII.

Oh! ye, who make the fortunes of all books!
 Benign Ceruleans of the second sex!
 Who advertise new poems by your looks,
 Your "Imprimatur" will ye not annex?
 What! must I go to the oblivious cooks,
 Those Cornish plunderers of Parnassian wrecks?
 Ah! must I then the only minstrel be,
 Proscribed from tasting your Castalian tea!

CVIII.

Vós que dais as sortes dos livros, oh!
 Azuis⁹⁸ benignas do segundo sexo!
 Que anunciais novos poemas co olhar, o
 Seu *imprimatur*⁹⁹ podeis pôr anexo?
 Devo ir eu aos cucas oblívios¹⁰⁰, pô!
 Que pilham, cornualheses¹⁰¹, do Parnaso, restos?
 Ah, devo eu ser o único menestrel,
 Que do seu chá castálio¹⁰² não bebeu!^{103 104}

⁹⁸ Byron novamente alude a *Blue Stocking Society*, sociedade de mulheres intelectuais na Inglaterra que se formou por volta de 1750 nas reuniões na casa de Mrs. Montagu. Por causa das meias de lã azul de Mrs. Benjamin Stillingfleet, o grupo recebeu essa alcunha. Byron critica essas mulheres intelectuais (v. Canto I, XXII.), mas as mulheres mais importantes da sua vida foram todas intelectuais.

⁹⁹ Em latim, "seja impresso", "pode ser impresso".

¹⁰⁰ V. Canto II, XVI. Byron refere-se ao famoso costume dos cozinheiros embrulharem seus produtos em papel de poesia ruim.

¹⁰¹ Habitantes da Cornualha, condado a sudoeste da Inglaterra.

¹⁰² Castália foi uma Náiade transformada em nascente de água por Apolo. A Fonte de Castália se situava na base do Monte Parnaso. Ficavam inspirados poeticamente aqueles que bebessem suas águas ou ouvissem seu movimento delas. Paulin Paris traduziu por *thé d'Hippocrène*, "Hipocrene", nascente de água a leste do Monte Hélicon, que teria brotado de uma pedra fendida por uma patada de Pégaso. Era também fonte de inspiração poética.

¹⁰³ Em *Beppo* há um dístico, na *stanza* LXXVI., com sátira semelhante. *I leave them to their daily "tea is ready", / Smug coterie, and literary lady.*, que Paulo Henriques Britto traduziu por "Que tomem chá, proclame pataratas / E pontifiquem entre as literatas." (Byron, 2003, p. 122-123).

¹⁰⁴ Péricles Eugênio da Silva Ramos traduziu essas últimas oitavas, em alexandrinos e com esquema rímico distinto da oitava-rima. Veja-se:

Vós que a sorte dos livros todos resolveis,
 Vós, azuis do segundo sexo, tão cordiais!
 Que anunciais os nossos poemas com o olhar,
 Acrescentar vosso "imprimatur" não quereis?
 Quê! Devo os esquecidos cucas procurar,
 Os cónicos que pilham ruínas imortais?
 Devo ser eu o único menestrel, que já
 Proibistes de tomar vosso castálio chá? (Byron, 1989, p. 113).

CIX.

What! can I prove "a lion" then no more?

A ball-room bard, a foolscap, hot-press darling?

To bear the compliments of many a bore,

And sigh, "I can't get out," like Yorick's starling;

Why then I'll swear, as poet Wordy swore

(Because the world won't read him, always snarling),

That Taste is gone, that Fame is but a lottery,

Drawn by the blue-coat misses of a coterie.

CIX.

Pô, ser um “leão”¹⁰⁵ agora se me veta?

Um bobo, cola quente, bardo de butique¹⁰⁶?

Pra tolerar ois de tantos patetas,

Gemer “tô presa” como a ave de Yorick¹⁰⁷.

Então jurarei, como Wordy¹⁰⁸, o poeta,

(Que o mundo não lerá, daí que implique),

Que o gosto é ido, a fama é loteria,

E a dá moças de azul de parceria^{109 110}.

CX.

Oh! "darkly, deeply, beautifully blue,"

As some one somewhere sings about the sky,

And I, ye learned ladies, say of you;

They say your stockings are so—(Heaven knows why, I have examined few pair of that hue);

Blue as the garters which serenely lie

Round the Patrician left-legs, which adorn

The festal midnight, and the levee morn.

CX.

Oh, “azul mais profundo, belo, escuro”,¹¹¹

Como algures alguém cantou do céu,

E eu, lidas *ladies*, de vós asseguro.

Diz-se das vossas meias (só Deus sabe, eu Deste matiz pouco par vi com apuro);

Azuis quais jarreteiras¹¹² que descem

Serenas ao pé esquerdo patrício, e ornarão

Festim da meia-noite e manhã de recepção^{113 114}.

¹⁰⁵ “Leão”, o dândi da moda.

¹⁰⁶ Na nota da edição *Penguin* tem-se que *foolscap* pode ser tanto o “papel” quanto o “barrete de bobo”, que foi a tradução de Péricles. *Hot press* foi um tipo de impressão utilizado pelos autores aclamados pelas Blue Stockings, e foi traduzido por um tipo de encadernação famoso no presente. “Bardo de butique” no original é *ball-room bard*, que Péricles traduziu por “bardo de salão”.

¹⁰⁷ Referência a *A Sentimental Journey*, outra obra do autor de *Tristram Shandy*, Laurence Sterne.

¹⁰⁸ Apelido irônico ao poeta W. Wordsworth.

¹⁰⁹ Esse golpe em Wordsworth é em troca de uma crítica que B. julgou ter sido feita por ele no *Essay, Supplement to the Preface (Poems by William Wordsworth)*.

¹¹⁰ Péricles traduziu essa oitava como (para um estudo detalhado da tradução de Ramos recomenda-se o capítulo 4 desta tese):

Quê! não posso mostrar-me nunca mais um “leão”?
Um barrete de bobo, um bardo de salão,
Para aguentar os rapapés de algum pateta,
Gemer como a ave de Yorick, “não posso sair”,
Ou então jurarei, Wordy assim fez, o poeta,
(O mundo não vai lê-lo, está sempre a rosnir),
Já não há gosto, e a fama é dada em loteria,
Por moças de casaco azul em parceria. (p. 113).

¹¹¹ Alusão a *Madoc in Wales*, de Southey, Parte I, Canto V, v. 39. Alusão errada (possivelmente de modo irônico e proposital), pois B. supôs tratar do céu, porém na obra a cor é do oceano, e fala dos golfinhos.

¹¹² Trocadilho byroniano. O termo *garter* significa tanto “liga de meia” quanto a mais alta Ordem de Cavalaria na Inglaterra, a Ordem da Jarreteira. Nas traduções francesas de Pichot e de Paris aparece *serenely* do original como referência a *Votre Serenité*, isto é “Vossa Serenidade”, que era um título dado aos cavaleiros desta ordem.

¹¹³ Recepção apenas para homens enquanto aguardavam o rei que fazia sua toilette tendo saído há pouco da cama.

CXI.

Yet some of you are most seraphic creatures—
 But times are altered since, a rhyming lover,
 You read my stanzas, and I read your features:
 And—but no matter, all those things are over;
 Still I have no dislike to learned natures,
 For sometimes such a world of virtues cover;
 I knew one woman of that purple school,
 The loveliest, chastest, best, but—quite a fool.

CXI.

Entre vós há seráficas criaturas,
 Mas tais tempos já eram, rima amando, ‘cês
 Liam minhas estrofes, e eu lia suas figuras;
 E – tanto faz, tudo isto se desfez.
 Não me incomoda índole com cultura,
 Que oculta um mundo de virtude à vez¹¹⁵.
 Já vi moça da púrpura escola,
 Linda, casta, a melhor, mas – toda tola^{116 117 118}.

CXII.

Humboldt, "the first of travellers," but not
 The last, if late accounts be accurate,
 Invented, by some name I have forgot,
 As well as the sublime discovery's date,
 An airy instrument, with which he sought
 To ascertain the atmospheric state,
 By measuring "the *intensity of blue*:"
 Oh, Lady Daphne! let me measure you!

CXII.¹¹⁹

Humboldt, "o primeiro viajante", não o
 Último, se atuais projeções estão certas,
 Inventou, com nome que esqueci, tão
 Bem quanto a data da sublime descoberta,
 Instrumento aéreo que, com precisão,
 Averigua a situação atmosférica,
 Medindo a "intensidade do azul"¹²⁰.
 Oh, Lady Daphne, deixa eu medir tu!^{121 122 123}

¹¹⁴ Péricles Eugênio fez:

Azuis tais como as jarreteiras, que ao dispor
 Da perna esquerda dos senhores, ornarão
 A festa à noite ou a manhã de recepção. (p. 113).

¹¹⁵ Sobre a abrupta inversão sintática de B. (às vezes compensada na tradução, ademais), há nota na edição *Penguin*.

¹¹⁶ As edições inglesas insinuam ser essa dama Lady Charlemont.

¹¹⁷ Na edição *Penguin* há também uma longa nota em que se aponta uma enumeração das *Bluestockings* que Byron fizera nos idos 1813.

¹¹⁸ Péricles Eugênio traduziu novamente toda a estrofe. Vejam-se alguns versos:

Porém de sábias naturezas não desgosto,
 Que às vezes cobrem virtuosíssimo primor;
 Conheci uma mulher da escola rebuscada,
 Linda, casta, a melhor – mas tola rematada. (p. 115).

¹¹⁹ Na edição de Coleridge esta oitava está com numeração errada; lê-se ali número CXIII.

¹²⁰ Referência ao "cianômetro", instrumento para medir a tonalidade do azul, inventado por Horace Bénédicte de Saussure (1740-1799) e muito utilizado por Alexander von Humboldt (1769-1859) durante suas famosas viagens.

¹²¹ Péricles Eugênio da Silva Ramos, que traduziu apenas mais esta oitava de *Don Juan*, fez, nos quatro derradeiros versos:

Um aéreo instrumento, para procurar
 Do estado da atmosfera se certificar,
 Medindo os "graus do azul", tal como ele apareça,
 Deixar, portanto, ó Lady Daphne, que eu vos meça! (p. 115).

¹²² Cochran nota o trocadilho com Apolo, de quem se conta que a ninfa Dafne, para fugir de seus assédios, transformou-se em loureiro. Paulin Paris faz a nota: "(...) Le dernier vers semble exprimer une saillie libertine qu'il est impossible de traduire". (Byron, 1830, s.p.).

CXIII.

But to the narrative:—The vessel bound
 With slaves to sell off in the capital,
 After the usual process, might be found
 At anchor under the seraglio wall;
 Her cargo, from the plague being safe and sound,
 Were landed in the market, one and all;
 And, there, with Georgians, Russians, and Circassians,
 Bought up for different purposes and passions.

CXIV.

Some went off dearly; fifteen hundred dollars
 For one Circassian, a sweet girl, were given,
 Warranted virgin; Beauty's brightest colours
 Had decked her out in all the hues of heaven:
 Her sale sent home some disappointed bawlers,
 Who bade on till the hundreds reached eleven;
 But when the offer went beyond, they knew
 'T was for the Sultan, and at once withdrew.

CXV.

Twelve negresses from Nubia brought a price
 Which the West Indian market scarce could bring—
 Though Wilberforce, at last, has made it twice
 What 't was ere Abolition; and the thing
 Need not seem very wonderful, for Vice
 Is always much more splendid than a King:
 The Virtues, even the most exalted, Charity,
 Are saving—Vice spares nothing for a rarity.

CXIII.

E a narrativa. O navio que seguiu
 Co' escravos pra vender na capital,
 Ao final do processo usual, se viu
 Ancorado aos muros do harém e tal.
 A carga que sã e salva da peste saiu
 Desembarcou na venda no total,
 E ali com circassianos, geórgicos, russos,
 Comprada às variadas paixões, fins e usos.

CXIV.

Uns, caro; mil e quinhentos dólares por
 Uma circassiana, doçura, se deu,
 Virgem com garantia. Do Belo a cor
 Ornava-a em todo o brilho e tom do céu.
 Sua venda enviou pregoeiro em amargor
 Pra casa, que só até mil e cem ergueu,
 Pois quando a oferta foi além, aí viram
 Que era pro sultão e então desistiram.

CXV.

Doze negras da Núbia a preço que o mercado
 Das Índias Ocidentais não daria,
 Ainda que Wilberforce¹²⁴ tenha dobrado o
 Que foi antes da abolição; não seria
 Grande maravilha isso, o vício é dado
 A ser mais esplêndido que um Rei. E as
 Virtudes, 'té a mais exaltada, caridade,
 Poupam; já o vício nada poupa à raridade.

¹²³ O uso do pronome reto ao invés do oblíquo na função de objeto é comum no português falado, bem como o uso do "tu": bastante comum em determinados lugares, arcaizante em muitos outros. Por possuir um tom jocoso essa oitava, optou-se por essa solução um tanto quanto galhofeira no aspecto da norma culta da língua.

¹²⁴ William Wilberforce (1759-1833) foi um parlamentar que liderou o movimento abolicionista do tráfico negreiro.

CXVI.

But for the destiny of this young troop,
 How some were bought by Pachas, some by Jews,
 How some to burdens were obliged to stoop,
 And others rose to the command of crews
 As renegadoes; while in hapless group,
 Hoping no very old Vizier might choose,
 The females stood, as one by one they picked 'em,
 To make a mistress, or fourth wife, or victim:

CXVII.

All this must be reserved for further song;
 Also our Hero's lot, howe'er unpleasant
 (Because this Canto has become too long),
 Must be postponed discreetly for the present;
 I'm sensible redundancy is wrong,
 But could not for the Muse of me put less in 't:
 And now delay the progress of Don Juan,
 Till what is called in Ossian the fifth Duan.

CXVI.

Quanto ao destino da rapaziada,
 Comprados por paxás, por judeus, quando
 Uns se dobraram à carga pesada,
 E uns se ergueram ao comando de bandos
 Renegados; como, em parte azarada,
 Um vizir não muito velho esperando,
 As mulheres, uma a uma, a escolher,
 Pra amante, quarta esposa ou vítima ser –

CXVII.

Tudo estará na próxima canção,
 E o quinhão do nosso herói, embora ruim
 (Porque este Canto tomou um longo tom),
 Deve adiar-se ora com discrição, sim.
 Sou ciente que redundância não é bom,
 Mas a Musa não pude frear, enfim,
 E agora adio o progresso de Don Juan
 Até o que Ossian diria o quinto Duan¹²⁵.

¹²⁵ Paulin Paris diz em nota que: “Les bardes écossais ou irlandais divisaient en duans ces compositions poétiques dans lesquelles la narration est souvent interrompue par des épisodes et des apostrophes; tels sont les poèmes qui nous ont été donnés sous le nom d'Ossian par Macpherson.”. Já Pichot diz: “*Chant ou livre*, dans la langue celtique.”

CANTO THE FIFTH

I.

WHEN amatory poets sing their loves
In liquid lines mellifluously bland,
And pair their rhymes as Venus yokes her doves,
They little think what mischief is in hand;
The greater their success the worse it proves,
As Ovid's verse may give to understand;
Even Petrarch's self, if judged with due severity,
Is the Platonic pimp of all posterity.

II.

I therefore do denounce all amorous writing,
Except in such a way as not to attract;
Plain—simple—short, and by no means inviting,
But with a moral to each error tacked,
Formed rather for instructing than delighting,
And with all passions in their turn attacked;
Now, if my Pegasus should not be shod ill,
This poem will become a moral model.

CANTO V¹

I.

Quando poetas de amor amores mimam
Com versos fluidos, melífluos e leves,
E igual as pombas de Vênus em par rimam,
Poucos veem o ludíbrio que à mão levam.
O maior sucesso o pior confirma,
Já no verso de Ovídio² ver-se deve.
Petrarca, olhado com severidade,
É cafetão platônico à posteridade.³

II.

Toda escrita de amor acuso agora,
Exceto a que de nenhum modo atraia;
Simples, curta, óbvia, em nada sedutora,
Mas com moral inclusa a cada falha,
Menos deleitosa que ensinadora,
E com toda paixão trava batalha.
Aí se meu Pégaso não foi ferrado mal,
Este poema será um modelo de moral.

¹ O Canto V foi começado em Ravenna, a 16 de outubro, e terminado a 27 de novembro do ano de 1820, como sempre, com acréscimos posteriores. Foi publicado a 8 de agosto de 1821, conjuntamente com os Cantos III e IV.

² Referência aos *Amores e a Arte de Amar*, do poeta Ovídio.

³ Augusto de Campos traduziu essa oitava inteira:

Quando os poetas cantam seus amores
E arrumam suas rimas em fileira,
Como Vênus suas pombas e favores,
Mal sabem do tamanho da besteira.
Tal é o sucesso, tantos os horrores,
Como se vê em Ovídio, nessa esteira,
Petrarca é o proxeneta da poesia
Platônica da nossa fantasia. (Byron, 2009, p. 49)

III.

The European with the Asian shore
 Sprinkled with palaces—the Ocean stream
 Here and there studded with a seventy-four,
 Sophia's Cupola with golden gleam,
 The cypress groves, Olympus high and hoar,
 The twelve isles, and the more than I could dream,
 Far less describe, present the very view
 Which charmed the charming Mary Montagu.

III.

Polvilham palácios em meio à costa
 Europeia e asiática, o oceano flui⁴ e há
 Nele uma “setenta e quatro”⁵ ali posta,
 Raios de ouro da Cúpula de Sofia⁶,
 O bosque de cipreste, Olimpo à alva e alta encosta,
 As doze ilhas, e o mais que eu sonharia⁷,
 Mal descrevem o encanto que lá viu
 A encantadora Mary Montagu⁸.

IV.

I have a passion for the name of "Mary,"
 For once it was a magic sound to me;
 And still it half calls up the realms of Fairy,
 Where I beheld what never was to be;
 All feelings changed, but this was last to vary,
 A spell from which even yet I am not quite free:
 But I grow sad—and let a tale grow cold,
 Which must not be pathetically told.

IV.

Tenho uma paixão ao nome Maria⁹,
 Pois uma vez já soou mágico a mim,
 Quase devolvia os reinos da fantasia,
 Onde vi o que nunca veio a ser, sim;
 Nem estou livre dessa feitiçaria,
 E tudo mudou, até este sentimento, ao fim¹⁰.
 Fiquei triste, o que faz a história esfriar-se,
 Nem deve pateticamente narrar-se.

⁴ Essa ideia de Homero é bastante debatida, e toda edição traz uma nota a este respeito. Em sua maioria, afirmam que se se pensar em Oceano Atlântico, a ideia não condiz, mas é aplicável, sim, ao Helesponto, ao Bósforo e ao Egeu com suas ilhas.

⁵ No original, *seventy-four*, antigo navio de guerra equipado com setenta e quatro armas.

⁶ A grande catedral Bizantina de Constantinopla transformada em mesquita pelos turcos otomanos.

⁷ Na edição *Penguin* há referência ao “metrical padding” que Byron usa aqui e em outros lugares. “(...) and the more than I”, esse “the” está aí apenas enchendo a métrica, pois não possui nenhuma função sintática necessária ao verso. De igual modo, esse procedimento é eficaz no processo tradutório, quer para a métrica, quer para a rima.

⁸ Nesses trechos, Byron está parafraseando trechos das cartas de Lady Mary Wortley Montagu a Pope e à Condessa de Bristol, nas quais descreve a beleza desta região. Há trechos das cartas em ambas as edições do *Don Juan* original.

⁹ Passaram-se muitas “Mary” na juventude de Byron. Mary Duff, Mary Robertson, a Mary do poema “To a Mary” e ainda Mary Chaworth.

¹⁰ Na edição *Penguin*, neste verso, há uma nota falando que uma melhor leitura métrica pode ser alcançada usando a contração. E elenca diversos outros pontos de contração nos versos desse Canto. A edição *Penguin* possui divergências, principalmente na questão das contrações, entre a edição de Coleridge que, por estar disponível on-line, foi a que se começou usando para a elaboração dessa tradução e a que se continua usando como base, não sem, claro, a devida comparação entre as diversas edições.

V.

The wind swept down the Euxine, and the wave
 Broke foaming o'er the blue Symplegades;
 'T is a grand sight from off "the Giant's Grave"
 To watch the progress of those rolling seas
 Between the Bosphorus, as they lash and lave
 Europe and Asia, you being quite at ease:
 There's not a sea the passenger e'er pukes in,
 Turns up more dangerous breakers than the Euxine.

VI.

'T was a raw day of Autumn's bleak beginning,
 When nights are equal, but not so the days;
 The Parcae then cut short the further spinning
 Of seamen's fates, and the loud tempests raise
 The waters, and repentance for past sinning
 In all, who o'er the great deep take their ways:
 They vow to amend their lives, and yet they don't;
 Because if drowned, they can't—if spared, they won't.

VII.

A crowd of shivering slaves of every nation,
 And age, and sex, were in the market ranged;
 Each bevy with the merchant in his station:
 Poor creatures! their good looks were sadly changed.
 All save the blacks seemed jaded with vexation,
 From friends, and home, and freedom far estranged;
 The negroes more philosophy displayed,—
 Used to it, no doubt, as eels are to be flayed.

V.

O vento varre o mar Negro¹¹, e espumante
 Onda contra a Simplégades¹² atroa.
 Grande vista de a Tumba do Gigante¹³
 Olhar o avanço da maré que rola
 Entre o Bósforo, que o banha e bate ante
 Ásia e Europa, você lá numa boa.
 Mas mar nenhum mais gente de enjoo regou,
 Que à ruim arrebentação do mar Negro.

VI.

Era um dia frio de outono triste entrado,
 Com noites iguais, que os dias não conseguem.
 As Parcas cortam curta a fiação aos fados
 Dos marujos, e a alta tempestade ergue
 As águas; se arrepende dos pecados
 Feitos quem sobre o vasto abismo segue.
 Jura reformar sua vida, e não faz,
 Se se afoga, não deu – se a salvo, não apraz.

VII.

Escravos bambos de toda nação¹⁴,
 De idade e sexo, expostos no comércio,
 A cada bando um vendedor no balcão.
 Pobres criaturas! iam bem ruim de ver-se. Os
 Negros, só, não padeciam à pressão,
 Sem amigos, lar, liberdade ter-se; os
 Negros exibiam mais filosofia,
 Era o hábito, óbvio, como à esfolada enguia.

¹¹ No original, *Euxine*, isto é, Ponto Euxino, antigo nome do mar Negro.

¹² Na mitologia grega, Simplégades eram dois rochedos que bloqueavam a passagem dos navegantes até serem derrotados por Jasão, Orfeu e os argonautas.

¹³ Monte situado no lado asiático do Bósforo. Na tradução de Pichot há um trecho longo e interessante sobre essa “Tumba” escrito por Hobhouse.

¹⁴ Tendo parado de traduzir há algumas dezenas de estrofes, João Vieira volta ao trabalho nessa *stanza*:
 Ai via-se uma multidão de escravos trêmulos, de toda a idade, sexo e nacionalidade. Todos à exceção dos negros pareciam curtir amargas saudades de seus parentes, amigos, berço natal e liberdade. (1942, p. 351).

VIII.

Juan was juvenile, and thus was full,
 As most at his age are, of hope, and health;
 Yet I must own, he looked a little dull,
 And now and then a tear stole down by stealth;
 Perhaps his recent loss of blood might pull
 His spirit down; and then the loss of wealth,
 A mistress, and such comfortable quarters,
 To be put up for auction amongst Tartars,

IX.

Were things to shake a Stoic; ne'ertheless,
 Upon the whole his carriage was serene:
 His figure, and the splendour of his dress,
 Of which some gilded remnants still were seen,
 Drew all eyes on him, giving them to guess
 He was above the vulgar by his mien;
 And then, though pale, he was so very handsome;
 And then—they calculated on his ransom.

X.

Like a backgammon board the place was dotted
 With whites and blacks, in groups on show for sale,
 Though rather more irregularly spotted:
 Some bought the jet, while others chose the pale.
 It chanced amongst the other people lotted,
 A man of thirty, rather stout and hale,
 With resolution in his dark grey eye,
 Next Juan stood, till some might choose to buy.

VIII.

Juan era juvenil, e assim repleto,
 Como os de sua idade, de esperança, e saúde;
 Devo dizer, tinha ele um triste aspecto,
 E uma lágrima furtiva caía amiúde.
 Talvez perder o sangue há pouco o afete o
 Espírito; e aí a perda da quietude,
 Da amante, e uns trimestres de ótimo trato,
 Ser colocado em leilão entre os Tártaros,

IX.

Poria a tremer estoico, além do mais; e
 Comportou-se sereno sobremodo.
 Seu porte, e o esplendor da veste, à qual quase
 Dourado indício não ia oculto todo,
 Lançam os olhos todos nele, e fazem
 Crer ser acima do vulgar seu modo,
 E aí, ainda que pálido, era lindo mor.
 E aí – eles calcularam seu valor.^{15 16}

X.

Como num jogo de gamão ponteadado
 Em preto e branco, os grupos, à venda, expostos,
 Conquanto irregularmente marcados;
 Uns compravam negros; pálidos, outros.
 Entre as pessoas tinha um homem loteado,
 De trinta anos, resoluto e robusto,
 Com firmeza no seu cinza-escuro olho, ao
 Pé de Juan, até que alguém comprar escolha-o.

¹⁵ João Vieira traduziu essa estrofe por:

Em todo caso o seu todo, a sua atitude era calma. A pessoa de Juan, o esplendor de seu vestido, de que conservara restos brilhantes, atraíam a atenção dos circunstantes e faziam adivinhar quanto era acima do vulgar; e depois, apesar da sua pelidez (sic), ele era tão lindo! (p. 351).

¹⁶ Cochran faz nota aludindo a algumas possíveis influências para os Cantos do harém, como Cervantes, le Sage e Casti.

XI.

He had an English look; that is, was square
 In make, of a complexion white and ruddy,
 Good teeth, with curling rather dark brown hair,
 And, it might be from thought, or toil, or study,
 An open brow a little marked with care:
 One arm had on a bandage rather bloody;
 And there he stood with such *sang froid*, that greater
 Could scarce be shown even by a mere spectator.

XII.

But seeing at his elbow a mere lad,
 Of a high spirit evidently, though
 At present weighed down by a doom which had
 O'erthrown even men, he soon began to show
 A kind of blunt compassion for the sad
 Lot of so young a partner in the woe,
 Which for himself he seemed to deem no worse
 Than any other scrape, a thing of course.

XIII.

"My boy!"—said he, "amidst this motley crew
 Of Georgians, Russians, Nubians, and what not,
 All ragamuffins differing but in hue,
 With whom it is our luck to cast our lot,
 The only gentlemen seem I and you;
 So let us be acquainted, as we ought:
 If I could yield you any consolation,
 'T would give me pleasure.—Pray, what is your nation?"

XI.

Parecia inglês, isto é, largo tamanho,
 Aspecto branco e rosa, dente bom,
 Cabelo ondedado em tom negro e castanho,
 E, de pensar, labuta ou estudo, a fron-
 te é meio marcada pelo zelo. Banha o
 Seu braço bandagem sangrenta; e com
 Tal *sang froid*¹⁷ estava ali, que maior
 Não mostraria qualquer espectador.

XII.

Mas vendo ao seu alcance um mero rapaz,
 De espírito elevado, é, apesar
 Do peso da desgraça que até faz
 Homens escravos, começou a mostrar
 Uma compaixão tenaz para as más
 Sortes do seu parceiro de pesar,
 Que para ele mesmo nada pior não via
 Que qualquer outro aperto, uma coisa óbvia.

XIII.

"*My boy!*" – disse, "entre esta galera de
 Geórgicos, russos, núbios, e o que não,
 Trapos¹⁸ distintos só na cor, com quem
 A sorte lançará nosso quinhão,¹⁹
 Só há de cavalheiros eu e você;
 Devemos nos apresentar então.
 Se eu posso dar-lhe um consolo à fadiga,
 Ser-me-ia um prazer. Qual é sua nação, diga?"

¹⁷ No original, em francês, "sangue frio".

¹⁸ *All ragamuffins*, no original. Citação de Shakespeare, *Henrique IV*, parte 1, V, iii, v. 36.

¹⁹ Cochran especula que B. esteja seguindo algumas cartas de Lady Montagu acerca dos escravos.

XIV.

When Juan answered—"Spanish!" he replied,
 "I thought, in fact, you could not be a Greek;
 Those servile dogs are not so proudly eyed:
 Fortune has played you here a pretty freak,
 But that's her way with all men, till they're tried;
 But never mind,—she'll turn, perhaps, next week;
 She has served me also much the same as you,
 Except that I have found it nothing new."

XV.

"Pray, sir," said Juan, "if I may presume,
What brought you here?"—"Oh! nothing very rare—
 Six Tartars and a drag-chain——"—"To this doom
 But what conducted, if the question 's fair,
 Is that which I would learn."—"I served for some
 Months with the Russian army here and there;
 And taking lately, by Suwarrow's bidding,
 A town, was ta'en myself instead of Widdin."

XVI.

"Have you no friends?"—"I had—but, by God's blessing,
 Have not been troubled with them lately. Now
 I have answered all your questions without pressing,
 And you an equal courtesy should show."
 "Alas!" said Juan, "'t were a tale distressing,
 And long besides."—"Oh! if 't is really so,
 You're right on both accounts to hold your tongue;
 A sad tale saddens doubly when 't is long."

XIV.

Juan respondeu, "Espanhol!", e ele falou,
 "Julguei, de fato, que grego não era;
 São cães servis, nenhum de orgulho olhou.
 Fortuna uma bela peça te dera,
 Mas todo homem, 'té que canse, ela usou;
 Não ligue, semana que vem se altera.
 Ela me serviu tanto quanto a ti,
 Mas nada novo nisso tudo eu vi".

XV.

"Diga, sir", falou Juan, "se posso eu ousar,
Que o trouxe aqui?" "Oh nada muito raro.
 Seis tártaros e a cela". "A este pesar
 O que o conduziu, para ser mais claro,
 É o que eu queria aprender". "Já a trabalhar
 Meses no exército russo, declaro,
 Há uns dias, ordem de Suvorov²⁰, lá ia que agridem
 Uma vila, e a mim tomam invés de Vidin".

XVI.

"Não tem amigos?" "Tinha, mas por Deus
 Não me enchem faz tempo²¹. Agora teve
 Suas respostas sem pressa, e os casos seus
 Com igual cortesia mostrar deve".
 "Ai, é uma história infeliz", Juan gemeu,
 "E longa ainda". "Oh, se é assim, você esteve
 Certo em seguir no silêncio que insiste;
 Um conto triste e longo é em dobro triste.²²

²⁰ Em 1789, Alexander Suvorov, da Rússia, tentou conquistar, sem sucesso, Vidin, na Bulgária.

²¹ Cochran nota um pensamento estoico nesta asserção.

²² Décio Pignatari traduziu totalmente essa oitava, veja-se ela:
 "Não tem amigos?" "Tinha, pois, quis Deus,
 Não me aborrecem muito, ultimamente.
 Quanto a você, responda, quais os seus
 Casos – ou de você ou de sua gente?"

XVII.

"But droop not: Fortune at your time of life,
 Although a female moderately fickle,
 Will hardly leave you (as she's not your wife)
 For any length of days in such a pickle.
 To strive, too, with our fate were such a strife
 As if the corn-sheaf should oppose the sickle:
 Men are the sport of circumstances, when
 The circumstances seem the sport of men."

XVIII.

"T is not," said Juan, "for my present doom
 I mourn, but for the past;—I loved a maid:—"—
 He paused, and his dark eye grew full of gloom;
 A single tear upon his eyelash staid
 A moment, and then dropped; "but to resume,
 'Tis not my present lot, as I have said,
 Which I deplore so much; for I have borne
 Hardships which have the hardestst overworn,

XIX.

"On the rough deep. But this last blow—" and here
 He stopped again, and turned away his face.
 "Aye," quoth his friend, "I thought it would appear
 That there had been a lady in the case;
 And these are things which ask a tender tear,
 Such as I, too, would shed if in your place:
 I cried upon my first wife's dying day,
 And also when my second ran away:

XVII.

"Não murche; Fortuna, à idade em que está,
 Embora moça algo instável (se diga,
 Não sendo sua esposa) não o deixará
 Por muitos dias numa tal fadiga.
 Brigar contra nosso fado é como a
 Briga de uma foice contra a espiga²³.
 Circunstância joga com o homem, que acha até
 Que a circunstância o jogo dele é"²⁴.

XVIII.

"Não é", disse Juan, "ao mal de agora esse
 Lamento, é ao passado; amei uma moça".
 Pausou, e o olho escuro de tristeza cresce;
 Só uma lágrima no cílio repousa
 Um momento, e então cai. "Mas resume-se,
 Não é o agora, como ter dito possa,
 Que lastimo, pois sofri privações
 Que exauriram até os mais durões

XIX.

"No mar rude. Mas o último golpe—" e aí
 Ele parou de novo e virou a face.
 "É", arguiu o amigo, "eu bem que logo vi
 Que apareceria uma moça no caso; e
 Tais coisas pedem meiga lágrima, e
 Vertê-la-ia igual, se em seu lugar me achasse.
 Eu chorei quando a primeira morrera,
 E quando a segunda esposa correria.

Juan: "É a triste história de um adeus
 E é muito longa". "Bem, se realmente
 É assim, travar a língua é o que se deve:

Mais triste é um caso longo do que um breve". (Pignatari, 2007, p. 203).

²³ Byron inverteu as passagens bíblicas de Deuterônimo XVI, 9 e Marcos IV, 28-29.

²⁴ Para Cochran, soa estoico.

XX.

"My third——"—"Your third!" quoth Juan, turning round; "A terceira —" "Terceira!", Juan tornou,

"You scarcely can be thirty: have you three?"

"No—only two at present above ground:

Surely 't is nothing wonderful to see

One person thrice in holy wedlock bound!"

"Well, then, your third," said Juan; "what did she?

She did not run away, too,—did she, sir?"

"No, faith."—"What then?"—"I ran away from her."

XX.

"Você mal pode ter trinta, tem três?"

"Não, só duas sobre o chão, foi o que restou.

Nada lindo ver à terceira vez

Quem num santo matrimônio se atou,

Né?" "É, e aí, a terceira", diz Juan, "que fez?

Não fugiu também, senhor, também ela?"

"Não, claro". "E o que, então?" "Eu fugi dela".

XXI.

"You take things coolly, sir," said Juan. "Why,"

Replied the other, "what can a man do?

There still are many rainbows in your sky,

But mine have vanished. All, when Life is new,

Commence with feelings warm, and prospects high;

But Time strips our illusions of their hue,

And one by one in turn, some grand mistake

Casts off its bright skin yearly like the snake.

XXI.

"Você é de boa, senhor", disse Juan. "Mas",

Respondeu o outro, "que se há de fazer? bom,

Seu céu ainda muitos arco-íris traz,

Do meu, sumiram. Vida inicia com

Sentido quente e alvo alto demais;

Mas tempo tira da ilusão seu tom,

E um por vez, cada grande erro anualmente

Troca a pele brilhante igual serpente.

XXII.

"T is true, it gets another bright and fresh,

Or fresher, brighter; but the year gone through,

This skin must go the way, too, of all flesh,

Or sometimes only wear a week or two;—

Love's the first net which spreads its deadly mesh;

Ambition, Avarice, Vengeance, Glory, glue

The glittering lime-twigs of our latter days,

Where still we flutter on for pence or praise."

XXII.

"Claro, toma outro brilho e viço, ou viço

Maior, brilho maior; mas o ano avança,

E a pele deve ir qual toda carne, isso

Se não veste só semana ou duas. Lança

O amor sua rede mortal logo no início;

Avareza, ambição, glória, vingança,

São a arapuca²⁵ dos dias posteriores,

Onde inda voamos por tostão e louvores".

²⁵ No original, *lime-twigs*, referindo-se à cola, ou visgo, que era passado em certos galhos para capturar passarinhos.

XXIII.

"All this is very fine, and may be true,"
 Said Juan; "but I really don't see how
 It betters present times with me or you."
 "No?" quoth the other; "yet you will allow
 By setting things in their right point of view,
 Knowledge, at least, is gained; for instance, now,
 We know what slavery is, and our disasters
 May teach us better to behave when masters."

XXIV.

"Would we were masters now, if but to try
 Their present lessons on our Pagan friends here,"
 Said Juan,—swallowing a heart-burning sigh:
 "Heaven help the scholar, whom his fortune sends here!" "Céus salve o aluno que a sorte traz aqui!"
 "Perhaps we shall be one day, by and by,"
 Rejoined the other, "when our bad luck mends here;
 Meantime (yon old black eunuch seems to eye us)
 I wish to G—d that somebody would buy us."

XXV.

"But after all, what *is* our present state?
 'T is bad, and may be better—all men's lot:
 Most men are slaves, none more so than the great,
 To their own whims and passions, and what not;
 Society itself, which should create
 Kindness, destroys what little we had got:
 To feel for none is the true social art
 Of the world's Stoics—men without a heart."

XXIII.

"Tudo isto é lindo e verdade quiçá",
 Disse Juan; "mas não vejo quão melhor
 A mim ou a você ora fará".
 "Não?" falou o outro; "admitirá que pôr
 As coisas no devido lugar dá,
 Ao menos, sabedoria; exemplo; por
 Fim, vimos o que é a escravidão, desastres
 Nos farão agir melhor quando mestres."

XXIV.

"Fôssemos mestres já, pra sua presente
 Lição darmos nos amigos pagãos aqui",
 Juan disse, engolindo um suspiro ardente:
 "Talvez sejamos um dia, de repente",
 Replicou o outro, "se a sorte emenda isso aqui.
 Até aí (aquele eunuco negro está a olhar-nos)
 Queira Deus que alguém queira comprar-nos."

XXV.

"E, afinal, qual *é* nosso estado atual?
 É mal, talvez melhore – igual a todo homem.
 Muitos são escravos, até o maioral,
 Das suas paixões, caprichos, e o que os tomem.
 Sociedade, que devia inspirar ao
 Bem, destrói o pouco que a gente forme.
 Sentir nada ao outro é a arte social calma
 De estoicos do mundo – gente sem alma²⁶."

²⁶ A tradução literal de *heart* seria "coração"; entretanto, em português, quando uma pessoa é, proverbialmente, "sem coração", usa-se chamá-la de modo coloquial de "desalmada", daí tal opção tradutória, que coopera em ato-contínuo com a rima, a métrica e outras características formais necessárias ao bom funcionamento da estrofe.

XXVI.

Just now a black old neutral personage
 Of the third sex stepped up and peering over
 The captives, seemed to mark their looks and age
 And capabilities, as to discover
 If they were fitted for the purposed cage:
 No lady e'er is ogled by a lover,
 Horse by a blackleg, broadcloth by a tailor,
 Fee by a counsel, felon by a jailor,

XXVII.

As is a slave by his intended bidder.
 'T is pleasant purchasing our fellow-creatures;
 And all are to be sold, if you consider
 Their passions, and are dext'rous; some by features
 Are bought up, others by a warlike leader,
 Some by a place—as tend their years or natures:
 The most by ready cash—but all have prices,
 From crowns to kicks, according to their vices.

XXVIII.

The eunuch, having eyed them o'er with care,
 Turned to the merchant, and began to bid
 First but for one, and after for the pair;
 They haggled, wrangled, swore, too—so they did!
 As though they were in a mere Christian fair,
 Cheapening an ox, an ass, a lamb, or kid;
 So that their bargain sounded like a battle
 For this superior yoke of human cattle.

XXVI.

Daí personagem neutra, velha e escura
 Do terceiro sexo vem e perscruta
 Dos cativos a idade e a figura
 E aptidões, a descobrir se se ajustam
 À gaiola designada procura.
 Nem sempre o amante observa a moça, astuta²⁷
 O cavalo, seda o alfaiate, dinheiro
 O advogado, réu o carcereiro,

XXVII.

Como o escravo a quem vai arrematar.
 É mui bom comprar nossos semelhantes,
 E estão todos à venda, se se olhar
 Paixões e habilidades. Por semblantes
 Compram-se uns, já uns por líder militar,
 Cargos, vai de idade e índole, bastantes
 Por grana viva; mas todos têm preço²⁸,
 De coroas a seis pence²⁹, o vício a ver-se.

XXVIII.

O eunuco olhou-os com calma, e depois
 Virou-se ao vendedor, e fez primeiro
 O lance por um, depois pelos dois;
 Pechincharam, juraram, – sim, fizeram!
 Igual se estando em feira cristã, e após
 Pediu desconto, qual a boi, bode, asno, carneiro;
 E soou como uma guerra essa barganha
 A esta superior dupla da grei humana.

²⁷ No original, *blackleg*, que é um trapaceiro em apostas de corridas de cavalo. O vocábulo também se remete aquele que fura greve, acepção cuja relevância não parece ser o caso.

²⁸ A *Edição Penguin* traz nota dizendo que esse axioma é atribuído a Robert Walpole; e a tradução de Pichot traz uma longa nota contando debates acerca dessa mesma expressão.

²⁹ No original, *crowns to kicks*, “coroas”, moedas de cinco xelins, e *kicks*, gíria usada para *sixpence*, moeda de pouquíssimo valor.

XXIX.

At last they settled into simple grumbling,
 And pulling out reluctant purses, and
 Turning each piece of silver o'er, and tumbling
 Some down, and weighing others in their hand,
 And by mistake sequins with paras jumbling,
 Until the sum was accurately scanned,
 And then the merchant giving change, and signing
 Receipts in full, began to think of dining.

XXX.

I wonder if his appetite was good?
 Or, if it were, if also his digestion?
 Methinks at meals some odd thoughts might intrude,
 And Conscience ask a curious sort of question,
 About the right divine how far we should
 Sell flesh and blood. When dinner has oppressed one,
 I think it is perhaps the gloomiest hour
 Which turns up out of the sad twenty-four.

XXXI.

Voltaire says "No:" he tells you that Candide
 Found life most tolerable after meals;
 He's wrong—unless man were a pig, indeed,
 Repletion rather adds to what he feels,
 Unless he's drunk, and then no doubt he's freed
 From his own brain's oppression while it reels.
 Of food I think with Philip's son or rather
 Ammon's (ill pleased with one world and one father);

XXIX.

Daí eles se acertaram resmungando,
 Abriu-se a bolsa relutante, e passou-
 -se cada moeda de prata, tombando-
 -se alguma, e outra à mão se sopesou,
 Cequins com paras³⁰ de erro misturando,
 E a quantia com cuidado se contou,
 Aí o vendedor deu o troco, e por extenso
 Assinam recibo, e já na janta pensam.

XXX.

Se o apetite foi bom, quem há que entenda?
 Ou, se foi, também foi sua digestão?
 Creio que à refeição ideia estranha surpreenda,
 E a consciência faz curiosa questão
 Sobre se é direito divino a venda
 De carne e sangue. Janta com opressão
 De alguém³¹ acho quiçá a mais sombria hora
 Que está nas tristes vinte e quatro afora.³²

XXXI.

Voltaire diz "Não"; e que Cândido vê
 A vida tolerável depois que almoça³³.
 Ele erra; só se o homem for porco, porque
 Saciedade aumenta o que sentir possa,
 Só se bêbado, aí, sim, livre é de
 Seu cérebro opressor quando se enrosca.
 Comer é a mim como ao filho de Filipe e mais
 De Ámon³⁴ (não lhe bastando um mundo e um pai);

³⁰ Cequim, moeda antiga, ver nota à estrofe LXXXIV, Canto IV. "Para" era uma moeda turca de pouco valor.

³¹ Os franceses, únicos a traduzirem esse trecho, fizeram como Pichot: "Quand le dîner pese sur l'estomac," (Byron, 1909, p. 217).

³² João Vieira vem traduzindo alguns trechos deversas digressivos dessas estrofes, veja-se um exemplo:
 (...) parece-me que durante a refeição lhe deviam ocorrer singulares pensamentos, e que sua consciência lhe proporia curiosas questões sobre até onde chega o direito de vender a carne e o sangue de seus irmãos. (Byron, 1942, p. 353).

³³ *Cândido*, de Voltaire, parte II, capítulo 2.

XXXII.

I think with Alexander, that the act
 Of eating, with another act or two,
 Makes us feel our mortality in fact
 Redoubled; when a roast and a ragout,
 And fish, and soup, by some side dishes backed,
 Can give us either pain or pleasure, who
 Would pique himself on intellects, whose use
 Depends so much upon the gastric juice?

XXXIII.

The other evening ('t was on Friday last)—
 This is a fact, and no poetic fable—
 Just as my great coat was about me cast,
 My hat and gloves still lying on the table,
 I heard a shot—'t was eight o'clock scarce past—
 And, running out as fast as I was able,
 I found the military commandant
 Stretched in the street, and able scarce to pant.

XXXII.

Penso como Alexandre a quem o ato
 De comer, com mais outro ou mais algum³⁵,
 Faz sentir mortalidade, de fato,
 Em dobro. Quando um assado e um ragu
 E atum e sopa, juntos de alguns pratos,
 Podem dar-nos prazer ou dor, há um
 Que se jacte³⁶ de intelecto fantástico,
 Que depende bem mais do suco gástrico³⁷?

XXXIII.

Numa outra noite (foi sexta passada) –
 Isto é um fato, e não poética fantasia –
 O sobretudo mal havia ajustado, a
 Luva e o chapéu à mesa ainda jaziam,
 Ouvi um tiro – eram vinte horas tardadas –
 E correndo o mais veloz que podia,
 Achei estirado na rua o comandante
 Militar sem nem poder estar ofegante.³⁸

³⁴ Referência a Alexandre, o Grande. Byron alude às *Vidas*, de Plutarco, em que se conta sobre o pai mortal de Alexandre, Filipe II, e sobre seu parentesco divino com Ámon (Ver (EP)).

³⁵ Em *Vidas*, de Plutarco, na seção sobre Alexandre, o escritor afirma que o herói costumava dizer que nada lhe fazia mais consciente da sua mortalidade que dormir e ter relações sexuais.

³⁶ No original, *pique*, termo que significa tanto “gabar-se”, quanto “irritar-se”. Poder-se-ia traduzi-lo pela expressão “com a pulga atrás da orelha”, que, entretanto, não permitiria a concisão do verso e métrica.

³⁷ Na tradução de Pichot há uma longa nota com trechos do diário de Byron, de 1821, em que o poeta narra as crises intestinais que já vinha sofrendo e que, três ou quatro anos mais tarde, levá-lo-iam, acompanhadas de muitos outros fatores, a óbito.

³⁸ Esse assassinato aconteceu em 8 de dezembro de 1820, nas ruas de Ravenna, próximo à residência do poeta. Byron, com diversos outros homens, carregou o corpo à sua casa, tentando reanimá-lo, todavia sem sucesso. O procedimento está descrito na carta a Moore de 9 de dezembro de 1820.

XXXIV.

Poor fellow! for some reason, surely bad,
 They had slain him with five slugs; and left him there
 To perish on the pavement: so I had
 Him borne into the house and up the stair,
 And stripped, and looked to—But why should I add
 More circumstances? vain was every care;
 The man was gone—in some Italian quarrel
 Killed by five bullets from an old gun-barrel.

XXXV.

I gazed upon him, for I knew him well;
 And though I have seen many corpses, never
 Saw one, whom such an accident befell,
 So calm; though pierced through stomach, heart, and liver,
 He seemed to sleep,—for you could scarcely tell
 (As he bled inwardly, no hideous river
 Of gore divulged the cause) that he was dead:
 So as I gazed on him, I thought or said—

XXXVI.

"Can this be Death? then what is Life or Death?
 Speak!" but he spoke not: "wake!" but still he slept:—
 "But yesterday and who had mightier breath?
 A thousand warriors by his word were kept
 In awe: he said, as the Centurion saith,
 'Go,' and he goeth; 'come,' and forth he stepped.
 The trump and bugle till he spake were dumb—
 And now nought left him but the muffled drum."

XXXIV.

Pobre diabo! Algum motivo, ruim, sim,
 Matou-o com cinco balas; ficou lá
 A perecer na calçada; aí eu, enfim,
 Levei-o pra casa, ao outro andar, tirei-lhe a
 Roupas e olhei-o. Mas pra que crescer assim
 Mais circunstâncias? era aí tudo vão já;
 O homem se foi; numa italiana briga
 Morto por cinco balas de arma antiga.

XXXV.

Eu o mirei, porque o conheci bem;
 Já vi muitos corpos, mas nunca vi
 Só um, caído em acidente tal, tão em
 Calma. Furou estômago, coração, e fígado,
 e dir-se-ia dormir, mal se vê (nem
 Hemorragia interna, nem rio vil de
 Entralha mostra a causa) que morreu;
 Aí o mirei, e pensei ou disse eu,

XXXVI.

"Pode isto ser morte? o que é vida ou morte?
 Diz!" nada disse: "acorda!" não acordava.
 "Ontem alguém viu fôlego mais forte?
 Guerreiros mil respeitavam palavra
 Sua. Igual ao Centurião³⁹ dizia desta sorte,
 'Vai', e iam; 'vem', e vinham. Se falava,
 A trompa e o clarim seguiam calados,
 E agora há só um tambor abafado".

³⁹ Alusão ao livro bíblico de Mateus, 8, 9.

XXXVII.

And they who waited once and worshipped—they
 With their rough faces thronged about the bed
 To gaze once more on the commanding clay
 Which for the last, though not the first, time bled;
 And such an end! that he who many a day
 Had faced Napoleon's foes until they fled,—
 The foremost in the charge or in the sally,
 Should now be butchered in a civic alley.

XXXVIII.

The scars of his old wounds were near his new,
 Those honourable scars which brought him fame;
 And horrid was the contrast to the view——
 But let me quit the theme; as such things claim
 Perhaps even more attention than is due
 From me: I gazed (as oft I have gazed the same)
 To try if I could wrench aught out of Death
 Which should confirm, or shake, or make a faith;

XXXIX.

But it was all a mystery. Here we are,
 And there we go:—but *where*? five bits of lead,
 Or three, or two, or one, send very far!
 And is this blood, then, formed but to be shed?
 Can every element our elements mar?
 And Air—Earth—Water—Fire live—and we dead?
We, whose minds comprehend all things? No more;
 But let us to the story as before.

XXXVII.

E aqueles que o louvavam, aqueles
 Apinhando-se à cama com suas faces
 Rudes a ver o lodo em comando à vez
 Final, mas não primeira, que sangrasse.
 E que fim! quem ao imigo de Napoleão fez
 Face muito dia até que debandasse,
 O principal na investida e no ataque,
 Na viela cívica feito um massacre.

XXXVIII.

Cicatriz nova à velha pouco dista,
 Cicatrizes honoráveis da fama;
 E era sinistro o contraste à vista.
 Mas mudo o tema; tudo isso reclama
 Mais atenção que a que me está prevista.
 Mirei (como já mirara uma gama)
 Pra tentar tirar da morte algo que
 Afirmasse, agitasse ou desse fé;

XXXIX.

Mas tudo era mistério. Está-se aqui,
 E aí se vai, onde? cinco balas, menos,
 Três, duas, uma, envia-nos bem longe! E
 Fez-se o sangue só pra que o derramemos?
 Todo elemento o nosso vai destruir?
 Terra – fogo – água – ar vivem – e morreremos?⁴⁰
 Nós, que entendemos tudo isso? É o bastante;
 Mas voltemos à história como antes.

⁴⁰ Paulin Paris se sentiu na obrigação de, como um tradutor em busca de visibilidade, responder a essa pergunta feita por B.. A resposta, curiosa, porém longa, não será vista aqui.

XL.

The purchaser of Juan and acquaintance
 Bore off his bargains to a gilded boat,
 Embarked himself and them, and off they went thence
 As fast as oars could pull and water float.
 They looked like persons being led to sentence,
 Wondering what next, till the caïque was brought
 Up in a little creek below a wall
 O'ertopped with cypresses, dark-green and tall.

XLI.

Here their conductor tapping at the wicket
 Of a small iron door, 't was opened, and
 He led them onward, first through a low thicket
 Flanked by large groves, which towered on either hand:
 They almost lost their way, and had to pick it—
 For night was closing ere they came to land.
 The eunuch made a sign to those on board,
 Who rowed off, leaving them without a word.

XLII.

As they were plodding on their winding way
 Through orange bowers, and jasmine, and so forth:
 (Of which I might have a good deal to say,
 There being no such profusion in the North
 Of oriental plants, *et cetera*,
 But that of late your scribblers think it worth
 Their while to rear whole hotbeds in *their* works,
 Because *one* poet travelled 'mongst the Turks:)

XL.

O comprador de Juan e do amigo a um
 Barco dourado as barganhas levou,
 Partindo dali mais veloz que tal
 Água já impeliu e um remo empurrou.
 Pareciam pessoas indo a um tribunal,
 Suspenso o porvir, 'té que o caïque entrou
 Numa enseada sob muro onde não falta o
 Cipreste, muito, verde-escuro e alto.⁴¹

XLI.

Daí a uma porta de ferro o condutor
 Tocou o postigo, e a abriu, e adiante os leva
 De início a uma urze chã, flanqueada por
 Grandes bosques, que lado a outro se eleva.
 Quase se perdem e aí viu-se melhor,
 Pois noite era assim que vieram à relva.
 Aos de bordo fez um sinal o eunuco,
 Que saíram remando, sem um ai único.

XLII.

Quando se esgueirando à sinuosa via
 Por grutas, laranjais, jasmins e o mais:
 (Do qual bom tanto dizer poderia,
 Não tendo o Norte profusões iguais
 De plantas orientais etc, e hoje em dia
 Os escrevedores seus creem digno demais
 Pôr em *seus* textos tudo que na horta haja,
 Só porque um poeta entre os turcos viaja^{42,43})

⁴¹ João Vieira, após ficar dez oitavas sem traduzir, traduziu essa mais que integralmente. Note-se o termo “suplício” de sua tradução de *sentence*, o mesmo termo usado por Pichot com *supplice*. Veja-se um trecho da tradução de João Vieira: O barco afastou-se com toda a velocidade que o movimento das ondas e o impulso de vigorosos remos podiam imprimir. Os dois cativos tinham ares de quem caminha para o suplício, curiosos de saber o que lhes aconteceria, quando o caïque parou numa pequena enseada, junto de um muro assombrado de ciprestes.” (Byron, 1942, p. 221).

⁴² Cochran nota que, ironicamente, B. só pode estar falando de si por ter sido o único poeta a viajar a Turquia.

XLIII.

As they were threading on their way, there came
 Into Don Juan's head a thought, which he
 Whispered to his companion:—'t was the same
 Which might have then occurred to you or me.
 "Methinks,"—said he,—"it would be no great shame
 If we should strike a stroke to set us free;
 Let's knock that old black fellow on the head,
 And march away—'t were easier done than said."

XLIV.

"Yes," said the other, "and when done, what then?
How get out? how the devil got we in?
 And when we once were fairly out, and when
 From Saint Bartholomew we have saved our skin,
 To-morrow'd see us in some other den,
 And worse off than we hitherto have been;
 Besides, I'm hungry, and just now would take,
 Like Esau, for my birthright a beef-steak."

XLV.

"We must be near some place of man's abode;—
 For the old negro's confidence in creeping,
 With his two captives, by so queer a road,
 Shows that he thinks his friends have not been sleeping;
 A single cry would bring them all abroad:
 'T is better therefore looking before leaping—
 And there, you see, this turn has brought us through,
 By Jove, a noble palace!—lighted too."

XLIII.

Quando se enfileirando na via, pensa
 A mente de Don Juan uma ideia que
 Ele murmura ao companheiro, e tem-se a
 Mesma que acorreria a mim ou a você.
 “Creio”, disse, “não seria vergonha imensa
 Sacar um soco pra estar livre, né.
 Que tal a nuca do negro eunuco golpear
 E ir. É mais fácil fazer que falar”.

XLIV.

“Sim”, disse o outro, “faço isso, e pra onde ando?
 Sair? como inferno entramos? vai que aquele
 Plano vá bem, saíamos salvos, e quando
 De São Bartolomeu⁴⁴ salvar a pele,
 O amanhã nos verá noutro antro entrando,
 E pior do que tem sido se revele.
 E eu daria, feito Esaú, à fome tamanha,
 A primogenitura por picanha⁴⁵.”

XLV.

“Devemos de estar junto à casa do homem,
 Pois o velho confia em seu rastejo
 Com dois presos que estranha estrada tome
 Diz que ele acha que amigos não estejam
 Dormindo e é um grito e sobre nós assomem.
 Antes do pulo é bom que bem se veja,
 E aí está, olhe até onde ele nos conduz.
 Por Jove, que palácio! – e quanta luz!”⁴⁶

⁴³ Byron viajou para Constantinopla e Ásia Menor em 1810, e, de acordo com a nota na edição *Penguin*, as narrativas orientais como *The Giaour*, *Lara* etc, encorajam imitadores, mas o “orientalismo” estivera na literatura já havia décadas. Por exemplo, *Thalaba the Destroyer*, de Southey, é de 1801.

⁴⁴ De acordo com a lenda, São Bartolomeu, um dos doze apóstolos, foi esfolado vivo e crucificado de ponta-cabeça.

⁴⁵ Gênesis, 25, 29-34.

⁴⁶ João Vieira segue traduzindo algumas partes dessas estrofes, veja-se a tradução dele para esta oitava:

XLVI.

It was indeed a wide extensive building
Which opened on their view, and o'er the front
There seemed to be besprent a deal of gilding
And various hues, as is the Turkish wont,—
A gaudy taste; for they are little skilled in
The arts of which these lands were once the font:
Each villa on the Bosphorus looks a screen
New painted, or a pretty opera-scene.

XLVII.

And nearer as they came, a genial savour
Of certain stews, and roast-meats, and pilaus,
Things which in hungry mortals' eyes find favour,
Made Juan in his harsh intentions pause,
And put himself upon his good behaviour:
His friend, too, adding a new saving clause,
Said, "In Heaven's name let's get some supper now,
And then I'm with you, if you're for a row."

XLVIII.

Some talk of an appeal unto some passion,
Some to men's feelings, others to their reason;
The last of these was never much the fashion,
For Reason thinks all reasoning out of season:
Some speakers whine, and others lay the lash on,
But more or less continue still to tease on,
With arguments according to their "forte:"
But no one ever dreams of being short.—

XLVI.

Construção de extensões consideráveis
Se abre mesmo à vista e espargida à frente
Sua veem-se parte dourada e variáveis
Cores, ao gosto turco, que é excedente
Em pomposidade; eles são pouco hábeis
N' artes das quais sua terra era a nascente.
Cada vila do Bósforo é uma tela
Pintada ou uma cena de ópera bela⁴⁷.

XLVII.

E, aproximando-se, um genial odor
De carne assada, cozida e uns pilaus, e as
Coisas que olhos famintos acham favor,
Deram à rude intenção de Juan pausa,
Fazendo-o comportar-se bem melhor.
Seu amigo então incluiu uma nova cláusula,
Disse, “Em nome dos céus, a janta, enfim,
E estou contigo pra qualquer motim”.

XLVIII.

Alguns falam de apelo a uma paixão,
Uns a sentimento humano, outros da
Razão; estes são poucos, razão
Julga o raciocínio démodé⁴⁸. Há
Oradores choramingando, e outros dão
No açoite, mais ou menos a caçoar,
Com o argumento que mais “força” teve,
Porém nenhum jamais sonha em ser breve.

(...) devemos estar nas proximidades de alguma habitação, porque a confiança do negro aventurando-se com doze (sic) cativos a estas horas, prova que os amigos não estão por longe. É mistér (sic) reparar duas vezes antes de dar o salto, e... por Deus, lá está um belo palácio, e tão iluminado! (Byron, 1942, p. 354).

⁴⁷ Em 1810, Byron e Hobhouse viram as vilas excessivamente decoradas da aristocracia turca.

⁴⁸ A respeito dessa afirmação, e de outras posteriores, a edição *Penguin* ressalta o “individualismo cético” de Byron.

XLIX.

But I digress: of all appeals,—although
 I grant the power of pathos, and of gold,
 Of beauty, flattery, threats, a shilling,—no
 Method's more sure at moments to take hold
 Of the best feelings of mankind, which grow
 More tender, as we every day behold,
 Than that all-softening, overpowering knell,
 The Tocsin of the Soul—the dinner-bell.

L.

Turkey contains no bells, and yet men dine;
 And Juan and his friend, albeit they heard
 No Christian knoll to table, saw no line
 Of lackeys usher to the feast prepared,
 Yet smelt roast-meat, beheld a huge fire shine,
 And cooks in motion with their clean arms bared,
 And gazed around them to the left and right,
 With the prophetic eye of appetite.

LI.

And giving up all notions of resistance,
 They followed close behind their sable guide,
 Who little thought that his own cracked existence
 Was on the point of being set aside:
 He motioned them to stop at some small distance,
 And knocking at the gate, 't was opened wide,
 And a magnificent large hall displayed
 The Asian pomp of Ottoman parade.

XLIX.

Mas eu divago; dos apelos todos –
 Já cedendo ao poder do ouro, louvores,
 Pathos, beleza, ameaça, tostão – modo
 Não há, para tomarem-se os melhores
 Sentimentos da raça, sobremodo
 Mais tenra, o que se nota, que o dulçores-
 -total, toque tal que tudo suplanta,
 O alarma da alma – o sino da janta.⁴⁹

L.

Turquia não tem sinos⁵⁰, mas homens comem.
 E Juan e o amigo, embora não ouçam
 Toques cristãos à mesa, nem que assomem
 Lacaios fazendo à festa recepção,
 Sentiam o assado sim, viam fogo enorme,
 E as mãos dos cozinheiros em ação,
 Daí que ao redor, direita e esquerda fitem,
 Com o olho profético de apetite.

LI.

E abandonando a ideia de resistência,
 Eles seguiram de perto o guia sable,
 Que não imaginou que sua existência
 Esteve quase no ponto que acabe.
 Com um sinal curta distância mantêm-se,
 E bate à porta, que largamente abre,
 E um salão magnífico vai mostrando
 A pompa asiática do fausto otomano.

⁴⁹ A respeito desta oitava, Paulin Paris julgou conveniente declarar que: “*Cette strophe devrait être gravée au frontispice de tous les livres de politique représentative*”. (Byron, 1830, s. p.)

⁵⁰ Os sinos foram proibidos na parte Ocidental, tanto por sua identificação com o cristianismo, quanto por poder ser usado como anúncio de revoltas.

LII.

I won't describe; description is my "forte,"
 But every fool describes in these bright days
 His wondrous journey to some foreign court,
 And spawns his quarto, and demands your praise—
 Death to his publisher, to him 't is sport;
 While Nature, tortured twenty thousand ways,
 Resigns herself with exemplary patience
 To guide-books, rhymes, tours, sketches, illustrations.

LII.

Não descrevo; descrição é meu forte,
 Mas tolo conta em tais dias luzidios
 Sua linda viagem à estrangeira corte
 E gera um in-quarto e quer seu elogio.
 Morte ao editor⁵¹, pra ele isso é um esporte;
 Natura sofre aos modos vinte mil,
 E se resigna⁵² em paciência extrema
 Ao livro de figura, viagens, guias, poemas⁵³.

LIII.

Along this hall, and up and down, some, squatted
 Upon their hams, were occupied at chess;
 Others in monosyllable talk chatted,
 And some seemed much in love with their own dress;
 And divers smoked superb pipes decorated
 With amber mouths of greater price or less;
 And several strutted, others slept, and some
 Prepared for supper with a glass of rum.

LIII.

Pelo hall, aqui e ali, uns, agachados
 Sobre as coxas, se ocupam do xadrez;
 Uns, monossilabam um palavreado,
 Alguns, a amar suas vestes por sua vez;
 Vários fumam narguilés decorados
 Com bocais de âmbar de alto a baixo preço;
 Uns se empertigam, uns dormem, algum
 Se apronta a jantar com um copo de rum.

⁵¹ Na edição *Penguin* há uma nota a essa oitava que diz que Byron alude ao antigo provérbio de jovens jogando pedras em sapos. E diz mais, que Plutarco atribuiu a história a Bion de Boristene, um filósofo cínico grego, como Menipo. A frase é “embora crianças joguem pedras nos sapos por esporte, os sapos não morrem por esporte, mas morrem de fato”.

⁵² As duas traduções francesas fazem *Nature*, do original, ser o sujeito reflexivo de *resigns*. Por exemplo, Paulin Paris: “*et cependant la nature torturée de vingt mille manières se résigne avec une patience exemplaire (...)*”. (Byron, 1830, s.p.).

⁵³ No original, Byron cita diversos tipos de livros que estavam sendo publicados em demasia na Inglaterra da sua época. Inclusive, com *illustrations*, Byron alude ao *Historical Illustrations of the Fourth Canto of Childe Harold*, de J. C. Hobhouse, publicado em 1818.

LIV.

As the black eunuch entered with his brace
 Of purchased Infidels, some raised their eyes
 A moment, without slackening from their pace;
 But those who sate ne'er stirred in any wise:
 One or two stared the captives in the face,
 Just as one views a horse to guess his price;
 Some nodded to the negro from their station,
 But no one troubled him with conversation.

LV.

He leads them through the hall, and, without stopping,
 On through a farther range of goodly rooms,
 Splendid, but silent, save in *one*, where dropping
 A marble fountain echoes through the glooms
 Of night which robe the chamber, or where popping
 Some female head most curiously presumes
 To thrust its black eyes through the door or lattice,
 As wondering what the *devil* noise that is!

LVI.

Some faint lamps gleaming from the lofty walls
 Gave light enough to hint their farther way,
 But not enough to show the imperial halls
 In all the flashing of their full array;
 Perhaps there's nothing—I'll not say appals,
 But saddens more by night as well as day,
 Than an enormous room without a soul
 To break the lifeless splendour of the whole.

LIV.

Quando o eunuco negro entrou com os infiéis
 Comprados, uns os olhos erguem por
 Instante e o ritmo não mudam nos pés;
 Dos sentados, nenhum mexeu o que for.
 Um ou dois viram sua cara, num viés
 De ver cavalo pra o preço supor;
 Uns deram ao negro um sinal de cabeça,
 Mas nenhum o atrapalhou com conversa.

LV.

Leva-os pelo hall, sem parar, seguindo
 Gama mais de ambientes lindos, esplêndidos,
 Mas em silêncio, salvo um, afluindo
 Marmóreo chafariz⁵⁴, ecos fazendo nos
 Breus da noite que a sala veste, ou indo
 Onde cabeças feminis vão vendo dos
 Olhos negros a porta e a adufa, prestes
 A inquirir que maldito barulho é este!

LVI.

Fraca luz nas paredes altas dá ao
 Menos brilho pra sugerir a via,
 Mas não pra ao menos ver o imperial hall
 Em sua ostentação toda luzidia.
 Talvez não haja – não digo assusta e tal,
 Mas que entristeça mais, noite ou dia,
 Que enorme salão sem uma alma que rompa
 O esplendor sem vida de tanta pompa.

⁵⁴ Byron foi recebido por Ali Paxá numa sala com uma fonte.

LVII.

Two or three seem so little, *one* seems nothing:
 In deserts, forests, crowds, or by the shore,
There Solitude, we know, has her full growth in
 The spots which were her realms for evermore;
 But in a mighty hall or gallery, both in
 More modern buildings and those built of yore,
 A kind of Death comes o'er us all alone,
 Seeing what's meant for many with but one.

LVIII.

A neat, snug study on a winter's night,
 A book, friend, single lady, or a glass
 Of claret, sandwich, and an appetite,
 Are things which make an English evening pass—
 Though *certainly* by no means so grand a sight
 As is a theatre lit up by gas—
I pass my evenings in long galleries solely,
 And that's the reason I'm so melancholy.

LIX.

Alas! Man makes that great which makes him little—
 I grant you in a church 't is very well:
 What speaks of Heaven should by no means be brittle,
 But strong and lasting, till no tongue can tell
 Their names who reared it; but huge houses fit ill,
 And huge tombs, worse, Mankind—since Adam fell:
 Methinks the story of the tower of Babel
 Might teach them this much better than I'm able.

LVII.

Dois ou três é pouco, um, nada parece. Em
 Floresta, ou multidão, praia ou deserto,
 Lá Solidão, sim, plenamente cresce em
 Locais que são seu domínio decerto;
 Mas em galeria ou hall, tanto vê-se em
 Construções modernas ou antigas, certo
 Tipo de morte paira sobre nós,
 Vendo o que é feito a muitos com um só.

LVIII.

No inverno à noite, estudo aconchegante, e então
 Livro, amigo, moça solteira, e mais
 Vinho tinto, lanche, e apetite, são
 Coisas que a noite inglesa passar faz,
 Ainda que, sim, nada é maior visão
 Que o teatro iluminado pelo gás⁵⁵.
 Noites passei nas longas galerias⁵⁶,
 Que é a razão da minha melancolia.

LIX.

Ai, o homem faz grandeza que o faz pequeno.
 Digo que isto em igreja bem se viu;
 Que diz do Céu não é frágil ou menos,
 Mas perene, até que de quem construiu
 Se esqueça; mas mansões não lhe caem bem e os
 Mausoléus, pior – desde que Adão caiu.
 Creio que a história da torre de Babel
 Possa ensinar-lhes bem melhor que eu.

⁵⁵ Uma recente inovação tecnológica dos tempos de B..

⁵⁶ Byron residia no enorme *Palazzo Guiccioli*, em Ravenna, à época em que escrevia estas estrofes, como pôde ser detalhado no capítulo 2 desta tese.

LX.

Babel was Nimrod's hunting-box, and then
 A town of gardens, walls, and wealth amazing,
 Where Nabuchadonosor, King of men,
 Reigned, till one summer's day he took to grazing,
 And Daniel tamed the lions in their den,
 The people's awe and admiration raising;
 'T was famous, too, for Thisbe and for Pyramus,
 And the calumniated queen Semiramis—

LX.

A chácara⁵⁷ de Nimrod foi Babel⁵⁸,
 Com jardins, muros, e bem-estar vasto,
 Onde Nabucodonosor fez seu
 Reino, até que um dia de verão foi ao pasto,
 E aí na cova os leões domou Daniel,
 Temor, louvor do povo ficando altos;
 E é famosa também por Thisbe e Pyramus⁵⁹,
 Como a caluniada rainha Semíramis⁶⁰.

LXI.

That injured Queen, by chroniclers so coarse,
 Has been accused (I doubt not by conspiracy)
 Of an improper friendship for her horse
 (Love, like Religion, sometimes runs to heresy):
 This monstrous tale had probably its source
 (For such exaggerations here and there I see)
 In writing "Courser" by mistake for "Courier:"
 I wish the case could come before a jury here.

LXI.

Esta rainha, por cronistas ríspidos,
 Foi acusada de (eu creio em conspiração)
 Ter com seu cavalo um caso indevido⁶¹
 (Há heresia no amor, qual na religião).
 Essa história monstruosa tem surgido
 (Sei que com alguma exageração)
 Ao escrever "courser" invés de "courier"⁶².
 Espero que o caso possa ante um júri ir.

⁵⁷ No original, *hunting-box*, algo como uma casa de campo preparada para as caçadas de animais que eram e ainda são lazer em algumas partes do mundo.

⁵⁸ Babel, Babilônia, onde as pessoas queriam construir uma torre que chegasse aos céus, até que Deus confundiu suas línguas, impedindo o término da construção, e obrigando a partir daí à necessidade de traduções (como esta) e interpretações para que se possa haver comunicação.

⁵⁹ Alusão ao famoso trecho das *Metamorfoses*, de Ovídio.

⁶⁰ Rainha mitológica que reinou por quarenta e dois anos em toda a Ásia, Egito, Pérsia, Assíria etc.

⁶¹ V. Plínio, o velho, *História Natural*, VIII, seção 4. A ironia de B. encontra-se em aproximar o caso bíblico de Daniel, por exemplo, com a aberração do caso de zoofilia da tal rainha.

⁶² Trocadilho entre as palavras "courser", "corcel", e "courier", "mensageiro". Byron alude ferinamente, com essa história de Semíramis, a um famoso acontecimento do tempo exato em que ele escrevia esses versos. Era o tempo do divórcio, em que a rainha Caroline estava sendo acusada de ter traído o rei Jorge IV com seu "courier", Bartolomeo Bergami, que depois passou a ser o secretário (*chamberlain*) dela. Hobhouse escreveu para Byron para dizer que a rainha não iria gostar dessa brincadeira; e Byron respondeu a ele que já havia escrito para Murray, seu editor, para que essa estrofe fosse omitida na publicação de 1821. Parece que foi essa edição que Paulin Paris usou como base para sua tradução, pois realmente ela não se encontra traduzida ali.

LXII.

But to resume,—should there be (what may not
 Be in these days?) some infidels, who don't,
 Because they can't find out the very spot
 Of that same Babel, or because they won't
 (Though Claudius Rich, Esquire, some bricks has got,
 And written lately two memoirs upon't),
 Believe the Jews, those unbelievers, who
 Must be believed, though they believe not you:

LXII.

Em resumo. Haver deve (o que não há
 Nesses dias?) uns infieis, que só não creem
 Por não poder achar o local da
 Própria Babel, pois não querem também
 (Claudius Rich, Esc., tijolos tomou lá,
 Sobre os quais duas memórias fez⁶³) crer em
 Judeus, esses descrentes, mas em que
 Se deve crer, bem não creiam em você.

LXIII.

Yet let them think that Horace has expressed
 Shortly and sweetly the masonic folly
 Of those, forgetting the great place of rest,
 Who give themselves to Architecture wholly;
 We know where things and men must end at best:
 A moral (like all morals) melancholy,
 And "Et sepulchri immemor struis domos"
 Shows that we build when we should but entomb us.

LXIII.

Deixe-os achar que Horácio expressou presto
 E docemente a tolice maçônica
 Desses, e esqueceu o repouso dos restos,
 Que dá a integralidade arquitetônica.
 Sabe-se o fim que às coisas e homens restam,
 Uma moral (tal todas) melancólica,
 E *et sepulchri immemor struis domos*⁶⁴
 Diz pra não construir senão covas pra nos pormos^{65 66}.

LXIV.

At last they reached a quarter most retired,
 Where Echo woke as if from a long slumber;
 Though full of all things which could be desired,
 One wondered what to do with such a number
 Of articles which nobody required;
 Here Wealth had done its utmost to encumber
 With furniture an exquisite apartment,
 Which puzzled Nature much to know what Art meant.

LXIV.

Enfim, ambiente afastado alcançaram,
 Onde eco em meio a um sono longo acorda.
 Cheio das coisas que alguém já desejara,
 Perguntando-se o que fazer desta horda
 De artigos que ninguém mais precisara.
 A fatura de mobília aqui transborda
 O aposento, e a Natureza complica
 Muito a entender o que a Arte significa.⁶⁷

⁶³ *Memoir on the Ruins of Babylon* (1815) e *Second Memoir on Babylon* (1818), de "Claudius James Rich, Esquire, Resident for the Honourable East India Company at the Court of the Pasha of Bagdad". Todas as edições originais trazem essa nota.

⁶⁴ Horácio, *Ode* II, 18, 17-19. Uma tradução seria "E, esquecendo dos sepulcros, constróis casas".

⁶⁵ Nessa oitava, como em outra, também referente a versos de Horácio, Byron inclui uma tradução sua em seus versos; um estudo detalhado acerca das traduções inseridas nos versos originais de B. pode ser encontrado no capítulo 3 desta tese.

⁶⁶ Note-se o vulto dessa estrofe em contraste com a página em branco, como original e tradução assemelham-se.

LXV.

It seemed, however, but to open on
 A range or suite of further chambers, which
 Might lead to Heaven knows where; but in this one
 The moveables were prodigally rich:
 Sofas 't was half a sin to sit upon,
 So costly were they; carpets every stitch
 Of workmanship so rare, they made you wish
 You could glide o'er them like a golden fish.

LXV.

Parece, assim, que à gama se desdobram
 As suítes e salões seguindo em frente
 Até onde só o céu sabe; e este é nobre
 E os móveis são ricos prodigamente:
 Meio pecado a uns sofás sentar-se sobre,
 Tão caros eram; carpetes talmente
 Tecidos, que fazem querer virar
 Peixe dourado e neles deslizar.

LXVI.

The black, however, without hardly deigning
 A glance at that which wrapped the slaves in wonder,
 Trampled what they scarce trod for fear of staining,
 As if the milky way their feet was under
 With all its stars; and with a stretch attaining
 A certain press or cupboard nixed in yonder,
 In that remote recess which you may see—
 Or if you don't the fault is not in me,—

LXVI.

O negro, assim, bem pouco se dignando
 A fitar o que os escravos espantava,
 Calcava o que eles temiam ir sujando,
 Como se a via láctea a seus pés estava
 Com toda estrela; e num gesto alcançando
 Criado-mudo ou armário que além se achava,
 Que você vê no acesso que se oculta,
 Mas que se não vê não é minha culpa –

LXVII.

I wish to be perspicuous—and the black,
 I say, unlocking the recess, pulled forth
 A quantity of clothes fit for the back
 Of any Mussulman, whate'er his worth:
 And of variety there was no lack—
 And yet, though I have said there was no dearth,—
 He chose himself to point out what he thought
 Most proper for the Christians he had bought.

LXVII.

Quis ser sagaz. Destranca a cavidade
 O negro, conto, e saca do acesso alta
 Quantidade de roupas das que agradem
 Qualquer muçulmano, do nobre à malta,
 E não tinha escassez de variedade,
 E mesmo assim contando não ter falta,
 Ele mesmo escolheu o que achou
 Mais apropriado aos cristãos que comprou.

⁶⁷ João Vieira novamente voltou a traduzir, tendo parado há oito estrofes. Veja tudo o que ele traduziu dessa oitava, isto é, o conteúdo da história e a descrição, e não a digressão:

Afinal chegaram a uma parte retirada do palácio, onde a vista se maravilhava e perdia numa infinidade de objetos de luxo e de opulência. (Byron, 1942, p. 355).

LXVIII.

The suit he thought most suitable to each
 Was, for the elder and the stouter, first
 A Candiot cloak, which to the knee might reach,
 And trousers not so tight that they would burst,
 But such as fit an Asiatic breech;
 A shawl, whose folds in Cashmire had been nursed,
 Slippers of saffron, dagger rich and handy;
 In short, all things which form a Turkish Dandy.

LXIX.

While he was dressing, Baba, their black friend,
 Hinted the vast advantages which they
 Might probably attain both in the end,
 If they would but pursue the proper way
 Which Fortune plainly seemed to recommend;
 And then he added, that he needs must say,
 "'T would greatly tend to better their condition,
 If they would condescend to circumcision.

LXX.

"For his own part, he really should rejoice
 To see them true believers, but no less
 Would leave his proposition to their choice."
 The other, thanking him for this excess
 Of goodness, in thus leaving them a voice
 In such a trifle, scarcely could express
 "Sufficiently" (he said) "his approbation
 Of all the customs of this polished nation.

LXVIII.

O traje que achou melhor foi, primeiro,
 Ao mais velho e maior, manto de Creta⁶⁸,
 Que poderia chegar aos seus joelhos,
 E calça não tão justa que arrebenta,
 Mas ajustada a asiático traseiro;
 Xale, à lã que Caxemira amamenta,
 Sandália de açafraão⁶⁹, adaga rica;
 Tudo que bem num dândi turco fica.

LXIX.

Vestia-se, e aí, Baba, o amigo negro, lista
 As vastas vantagens que eles poderiam
 Obter provavelmente depois disto,
 Assim seguindo a apropriada via
 Que a Fortuna lhes claramente insistia;
 E acrescentou o que necessário via,
 "Iria melhorar muito a condição,
 Aceitando eles a circuncisão.

LXX.

"Que da sua parte, de verdade, gosta os
 Ver fiéis, mas não é menor apreço
 Deixar à sua escolha o que é proposto."
 O outro, agradecendo por este excesso
 De bondade, e assim tendo sua voz posto
 Num nadinha, que mal pode que expresse o
 "Há suficiente" (disse) "aprovação
 Do hábito desta polida nação.

⁶⁸ No original, *Candiot*.

⁶⁹ Na tradução de Pichot, *saffron*, do original, aparece como *jaunes*, e João Vieira traduziu por "amarelo".

LXXI.

"For his own share—he saw but small objection
 To so respectable an ancient rite;
 And, after swallowing down a slight refection,
 For which he owned a present appetite,
 He doubted not a few hours of reflection
 Would reconcile him to the business quite."
 "Will it?" said Juan, sharply: "Strike me dead,
 But they as soon shall circumcise my head!"

LXXI.

"Quanto a si, havia só mínima objeção
 A tal respeitável e antigo rito;
 E após comer ligeira refeição,
 Para a qual tinha ele atual apetite,
 Achava que umas horas de reflexão
 Fá-lo-iam com este negócio quite⁷⁰."
 "Fará?" Juan diz, seco, "Antes morra nessa,
 Do que circuncide minha cabeça!"

LXXII.

"Cut off a thousand heads, before——"— Now, pray,"
 Replied the other, "do not interrupt:
 You put me out in what I had to say.
 Sir!—as I said, as soon as I have supped,
 I shall perpend if your proposal may
 Be such as I can properly accept;
 Provided always your great goodness still
 Remits the matter to our own free-will."

LXXII.

"Corte antes mil cabeças —" "Rogo que",
 Replicou o outro, "agora, não me estorve.
 Você me desviou do que iria dizer.
 Senhor, disse, tão logo a janta prove,
 Pensarei se a proposta pode ser
 A mais propriamente quanto aprove;
 Isto é, se sua bondade ainda permitir o
 Caso seguir ao nosso livre-arbítrio."

LXXIII.

Baba eyed Juan, and said, "Be so good
 As dress yourself—" and pointed out a suit
 In which a Princess with great pleasure would
 Array her limbs; but Juan standing mute,
 As not being in a masquerading mood,
 Gave it a slight kick with his Christian foot;
 And when the old negro told him to "Get ready,"
 Replied, "Old gentleman, I'm not a lady."

LXXIII.

Baba olhou Juan e disse, "Então bom seja
 Pra vestir-se" e apontou um traje, contudo,
 No qual com mor prazer uma princesa
 Adornaria os membros; mas Juan ficou mudo,
 Já que a fim de fantasia não esteja,
 E com seu pé cristão deu um chute miúdo;
 Quando o negro disse "Apronte-se agora",
 Replicou, "Meu senhor, não sou senhora".

⁷⁰ "Quite", em português, traduz o *reconcile* do original, ademais, e não o *quite* também do mesmo verso original.

LXXIV.

"What you may be, I neither know nor care,"
 Said Baba; "but pray do as I desire:
 I have no more time nor many words to spare."
 "At least," said Juan, "sure I may inquire
 The cause of this odd travesty?"—"Forbear,"
 Said Baba, "to be curious; 't will transpire,
 No doubt, in proper place, and time, and season:
 I have no authority to tell the reason."

LXXV.

"Then if I do," said Juan, "I'll be——"—"Hold!"
 Rejoined the negro, "pray be not provoking;
 This spirit's well, but it may wax too bold,
 And you will find us not too fond of joking."
 "What, sir!" said Juan, "shall it e'er be told
 That I unsexed my dress?" But Baba, stroking
 The things down, said, "Incense me, and I call
 Those who will leave you of no sex at all."

LXXVI.

"I offer you a handsome suit of clothes:
 A woman's, true; but then there is a cause
 Why you should wear them."—"What, though my soul loathes
 The effeminate garb?"—thus, after a short pause,
 Sighed Juan, muttering also some slight oaths,
 "What the devil shall I do with all this gauze?"
 Thus he profanely termed the finest lace
 Which e'er set off a marriage-morning face.

LXXIV.

"O que você é não sei, nem me interessa",
 Disse Baba, "mas faça como eu quero;
 Não tenho mais tempo para conversa".
 "Ao menos," disse Juan, "posso eu saber o
 Porquê deste estranho travesti?" "Deixa,"
 Disse Baba, "de curioso ser; o
 Tempo, o local e a ocasião dirão;
 Não me permitem dizer-lhe a razão".

LXXV.

"Aí eu faço", disse Juan, "e serei —" "Cesse!"
 Replicou o negro, "e vê se não provoque;
 Este ânimo é bom, mas vai que audaz cresce,
 E não verá onde a diversão coloque".
 "Que, senhor!" disse Juan, "se dirá de se
 Vestir de outro sexo?" E Baba, co' um toque
 Nas partes baixas, disse, "Se enraiveço-
 -me, chamo os que fá-lo-ão⁷¹ de nenhum sexo."

LXXVI.

"Eu te ofereço um todo lindo traje,
 De mulher, fato; aí está uma causa
 Para vesti-lo". "E ainda que a alma ultraje
 Vestes de moça?" Aí, após breve pausa,
 Suspirou Juan, murmurando más frases,
 "Que diabo faço com toda esta gaze?"
 Assi a mais fina renda profanou
 Que face em manhã de núpcias já ornou.

⁷¹ A mesóclise indevida aqui, obviamente, foi proposital, por motivos humorísticos.

LXXVII.

And then he swore; and, sighing, on he slipped
 A pair of trousers of flesh-coloured silk;
 Next with a virgin zone he was equipped,
 Which girt a slight chemise as white as milk;
 But tugging on his petticoat, he tripped,
 Which—as we say—or as the Scotch say, *whilk*.
 (The rhyme obliges me to this; sometimes
 Monarchs are less imperative than rhymes)—

LXXVIII.

Whilk, which (or what you please), was owing to
 His garment's novelty, and his being awkward:
 And yet at last he managed to get through
 His toilet, though no doubt a little backward:
 The negro Baba helped a little too,
 When some untoward part of raiment stuck hard;
 And, wrestling both his arms into a gown,
 He paused, and took a survey up and down.

LXXIX.

One difficulty still remained—his hair
 Was hardly long enough; but Baba found
 So many false long tresses all to spare,
 That soon his head was most completely crowned,
 After the manner then in fashion there;
 And this addition with such gems was bound
 As suited the ensemble of his toilet,
 While Baba made him comb his head and oil it.

LXXVII.

E pragueja, e suspira, e põe com pressa
 Calça de seda de cor de pele; e que
 Perto um cinto de castidade adereça,
 E junto à blusinha branca-leite fica. E
 Enfiando sua anágua, ele tropeça,
 Que, igual diz-se, ou, como o escocês diz, *whilk*⁷²
 (A rima obrigou-me a isso; às vezes sim, as
 Realezas imperam menos que as rimas) –

LXXVIII.

Whilk, que (ou o que quiser), ocorreu dada a
 Novidade da veste, e o desgosto:
 E ainda deixou a toalete terminada,
 Embora sem dúvida a contragosto.
 O negro Baba deu uma ajudada,
 Quando à pior parte do traje houve enrosco;
 E ao lutar co' o vestido com dois braços,
 Parou, e o averiguou de cima a baixo.

LXXIX.

Há ainda um problema; suas mechas, não longas
 O suficiente; mas Baba uma boa
 Quantia de tranças falsas achar logra,
 Que logo a cabeça de Juan coroam,
 Na maneira do tempo mais em voga.
 E nele algumas joias colocou, a
 Convir com a toalete, aí Baba assume a
 Sua cabeleira, que penteia e perfuma.

⁷² Byron inseriu o vocábulo escocês *whilk* apenas para efeito de rima. Amedée Pichot afirma em nota, a este respeito, que “c’est un de ces passages où l’auteur s’amuse à feindre d’être esclave de la rime.” Já Paulin Paris afirma que esses versos de Byron lembram os de Molière, quando este diz: “La grammaire qui sait régenter jusqu’aux rois (...)”. (Byron, 1830, s.p.).

LXXX.

And now being femininely all arrayed,
 With some small aid from scissors, paint, and tweezers,
 He looked in almost all respects a maid,
 And Baba smilingly exclaimed, "You see, sirs,
 A perfect transformation here displayed;
 And now, then, you must come along with me, sirs,
 That is—the Lady:" clapping his hands twice,
 Four blacks were at his elbow in a trice.

LXXXI.

"You, sir," said Baba, nodding to the one,
 "Will please to accompany those gentlemen
 To supper; but you, worthy Christian nun,
 Will follow me: no trifling, sir; for when
 I say a thing, it must at once be done.
 What fear you? think you this a lion's den?
 Why, 't is a palace; where the truly wise
 Anticipate the Prophet's paradise.

LXXXII.

"You fool! I tell you no one means you harm."
 "So much the better," Juan said, "for them;
 Else they shall feel the weight of this my arm,
 Which is not quite so light as you may deem.
 I yield thus far; but soon will break the charm,
 If any take me for that which I seem:
 So that I trust for every body's sake,
 That this disguise may lead to no mistake."

LXXX.

E já que igual mulher vestido fosse⁷³,
 Com pinças, tintas, tesouras e afins,
 Lembrou em quase todo aspecto uma moça, e
 Baba diz, sorridente, "Vejam, sim,
 Senhores, fez-se aí uma metamorfose.
 E sigam-me, senhores, digo, sim,
 Só a senhora". Então duas palmas deu,
 Quatro negros surgiram no ombro seu.

LXXXI.

"Senhor", disse Baba, a acenar a um, "queira
 Tais cavalheiros ir acompanhando
 À janta; já tu, digna e cristã freira,
 Siga-me. Sem gracejo, sir, pois quando
 Digo uma coisa, faça-a logo e inteira.
 Temer? que é a cova do leão tá achando⁷⁴?
 Ora, é um palácio; onde a pessoa esperta
 Antecipa o paraíso do Profeta.

LXXXII.

"Seu bobo! ninguém quer que se machuque".
 "Tanto melhor", Juan disse, "a eles é; se
 Não sentiriam o peso desse muque,
 Que não é nem tão leve quanto crê-se.
 Cedi até aqui; mas logo rompe o truque,
 Se alguém me levar para o que parece,
 Assim confio pelo amor a cada um,
 Que este disfarce não leve a erro algum".⁷⁵

⁷³ A edição *Penguin* tem uma nota curiosa; afirma que Margaret E. McGing sugere que a respeito dos detalhes do disfarce de Juan e suas aventuras no harém, Byron poderia ter tirado da obra de Miss Tully, *Narrative of a Ten Years Residence at Tripoli in Africa...* (1816). Um estudo acerca do mito de Don Juan pode ser encontrado no capítulo 3 desta tese.

⁷⁴ Ironia aludindo ao mito bíblico de Daniel na cova dos leões. Cochran nota que a referência ecoa a nota de algumas estrofes atrás que abordavam o caso da rainha que cometeu zoofilia.

⁷⁵ João Vieira segue traduzindo intermitentemente essas oitavas; veja-se como ficou a presente em sua tradução:

LXXXIII.

"Blockhead! come on, and see," quoth Baba; while
 Don Juan, turning to his comrade, who
 Though somewhat grieved, could scarce forbear a smile
 Upon the metamorphosis in view,—
 "Farewell!" they mutually exclaimed: "this soil
 Seems fertile in adventures strange and new;
 One's turned half Mussulman, and one a maid,
 By this old black enchanter's unsought aid."

LXXXIV.

"Farewell!" said Juan: "should we meet no more,
 I wish you a good appetite."—"Farewell!"
 Replied the other; "though it grieves me sore:
 When we next meet, we'll have a tale to tell:
 We needs must follow when Fate puts from shore.
 Keep your good name; though Eve herself once fell."
 "Nay," quoth the maid, "the Sultan's self shan't carry me,
 Unless his Highness promises to marry me."

LXXXV.

And thus they parted, each by separate doors;
 Baba led Juan onward, room by room,
 Through glittering galleries, and o'er marble floors,
 Till a gigantic portal through the gloom,
 Haughty and huge, along the distance lowers;
 And wafted far arose a rich perfume:
 It seemed as though they came upon a shrine,
 For all was vast, still, fragrant, and divine.

LXXXIII.

"Parvo! vem, e vê", disse Baba, e Don
 Juan, virando ao compadre, a quem na entranha
 Algo dói, mas sem deixar de estar com
 Um sorriso por mudança tamanha,
 "Até mais!" junto exclamam. "Este é bom
 Solo pra aventuras novas e estranhas;
 Um meio muçulmano, outro meio menina,
 Por meio de um preto velho e sua mandinga"⁷⁶.

LXXXIV.

"Até!", disse Juan, "se não nos virmos mais,
 Bom apetite". "Até mais!" retorquiu
 O outro; "já que isso em mim aflição faz.
 Quando te vir, já outra história surgiu.
 Segue-se a praia a que o Fado nos traz.
 Conserve um bom nome; ainda que Eva caiu".
 "Nem", disse a moça, "o Sultão vai levar-me,
 Se não jurar com Sua Alteza casar-me".

LXXXV.

Por porta outra partiram doravante.
 Baba guia Juan avante, sala a sala,
 Por chãos marmóreos, galerias brilhantes,
 A um portal gigantesco em escura ala,
 Altivo e imenso a aparecer distante;
 E um fino perfume que ao longe exala.
 Parecia que chegavam a um santuário,
 Tudo torpor, odor, divino e vário.

– Tanto melhor para eles – respondeu Juan – ao contrário poderiam sentir o peso deste meu braço; mas eu espero, pelo interesse de vossa gente, que este disfarce não dará lugar a nenhum desprezo. Vamos lá.
 (Byron, 1942, p. 357).

⁷⁶ Cochran chama atenção para referências análogas a Circe e outras encantadoras presentes em épicos antigos.

LXXXVI.

The giant door was broad, and bright, and high,
 Of gilded bronze, and carved in curious guise;
 Warriors thereon were battling furiously;
 Here stalks the victor, there the vanquished lies;
 There captives led in triumph droop the eye,
 And in perspective many a squadron flies:
 It seems the work of times before the line
 Of Rome transplanted fell with Constantine.

LXXXVII.

This massy portal stood at the wide close
 Of a huge hall, and on its either side
 Two little dwarfs, the least you could suppose,
 Were sate, like ugly imps, as if allied
 In mockery to the enormous gate which rose
 O'er them in almost pyramidal pride:
 The gate so splendid was in all its *features*,
 You never thought about those little creatures,

LXXXVIII.

Until you nearly trod on them, and then
 You started back in horror to survey
 The wondrous hideousness of those small men,
 Whose colour was not black, nor white, nor grey,
 But an extraneous mixture, which no pen
 Can trace, although perhaps the pencil may;
 They were mis-shapen pigmies, deaf and dumb—
 Monsters, who cost a no less monstrous sum.

LXXXVI.

A porta grande era ampla, brilhante e alta,
 De bronze esculpido em curiosas fases.
 Guerreiros furiosamente aqui assaltam;
 Cá, vai o vencedor, lá, vencidos jazem;
 Lá o trunfo guia, presa, o olho baixo, a malta, e
 Na perspectiva esquadões se desfazem.
 Obra de tempos de antes, parecia,
 Da Roma de Constantino⁷⁷ que caía.

LXXXVII.

Este portal maciço encerra cerce
 Um grande hall, e em cada lado do portal
 Dois anões, dos menores que se crê, se
 Sentam, gnomos feios, cúmplices em tal
 Zoeira do portão colossal que cresce
 Por trás sua ufanía piramidal.
 O portal tão esplêndido em figuras,
 Você nem pensaria nestas criaturas⁷⁸,

LXXXVIII.

Até que pise nelas no caminho,
 Aí o achado o assustará num horror
 Pela hediondez desses homenzinhos,
 Que não tem negra, branca, ou cinza cor,
 Só o esdrúxulo mix, que um lápis nem linha o
 Esboça, mas que um pincel pode propor.
 Eram pigmeus disformes, mudos, surdos,
 Monstros de um custo não menos absurdo.

⁷⁷ Constantino I, no século IV, “transplantou” a capital imperial de Roma para Bizâncio. Em 1453, o Império Romano do Oriente, isto é, o Império Bizantino, liderado por Constantino XI, caiu sob o jugo dos turcos, sob o domínio de Mohamed II. Na nota da edição *Penguin*, diz-se, no entanto, que o “grande portal” não se refere ao período de Roma, mas à Idade Média.

⁷⁸ Cochran observa que esses pigmeus possivelmente seriam eunucos como Baba e, portanto, estão todos associados à crítica a Castlereagh vista na Dedicatória. A imagem pode ter sido inspirada por *Vathek*, ademais.

LXXXIX.

Their duty was—for they were strong, and though
 They looked so little, did strong things at times—
 To ope this door, which they could really do,
 The hinges being as smooth as Rogers' rhymes;
 And now and then, with tough strings of the bow,
 As is the custom of those Eastern climes,
 To give some rebel Pacha a cravat—
 For mutes are generally used for that.

LXXXIX.

Sua função era – porque tinham força,
 Miúdos, sim, mas faziam coisas forçosas –
 Abrir a porta, e é normal que se possa,
 (De dobradiças brandas quais de Rogers⁷⁹ as
 Rimas), e um estrangulamento, coisa
 Comum nos climas do oriente hoje, a
 Dar a um paxá rebelde uma gravata⁸⁰,
 Mudos em geral pra isto se contratam.

XC.

They spoke by signs—that is, not spoke at all;
 And looking like two Incubi, they glared
 As Baba with his fingers made them fall
 To heaving back the portal folds: it scared
 Juan a moment, as this pair so small,
 With shrinking serpent optics on him stared;
 It was as if their little looks could poison
 Or fascinate whome'er they fixed their eyes on.

XC.

Falavam por sinais, que é não falar,
 Iguais dois incubos⁸¹, fixando-os quando,
 Baixando os dedos, Baba os fez alçar
 As folhas dos portais. Apavorando
 Juan um momento, quando do miúdo par
 Os olhos de serpente à espreita o olhando⁸²;
 Era veneno ou encanto o que sentisse
 Aquele a quem estes olhinhos fixem.⁸³

⁷⁹ Um dos modelos de poesia para Byron foi o poeta Samuel Rogers (1763 – 1855).

⁸⁰ Isto é, estrangular (PC).

⁸¹ Espécie de demônio masculino que se apodera de mulheres dormindo. Paulin Paris acrescenta em nota que, mais precisamente, os anões não pareciam incubos, que geralmente são representados com belas formas humanas (o que não se crê completamente verdadeiro aqui), mas sim seus filhos com as mulheres a quem atacavam, os quais nasciam atrofiados e mirrados.

⁸² Alusão à *Christabel*, de Coleridge, II, 583-585. Por curiosidade, lembra-se o caso de um HQ brasileiro chamado *Mausoleum*, da UCMcomics, que publicou uma tradução de *Christabel – Baseado na obra de Lorde Byron*. Engano (irônico) já constatado nas outras edições do HQ.

⁸³ João Vieira, que traduziu toda essa oitava usando para isso dois parágrafos, traduziu um trecho por:
 (...) quando Baba os tocou com o dedo para lhe abrir as portas os seus olhos brilharam como os dos incubos.
 (Byron, 1942, p. 358).

XCI.

Before they entered, Baba paused to hint
 To Juan some slight lessons as his guide:
 "If you could just contrive," he said, "to stint
 That somewhat manly majesty of stride,
 'T would be as well, and -(though there's not much in't)
 To swing a little less from side to side,
 Which has at times an aspect of the oddest;—
 And also could you look a little modest,

XCI.

Antes de entrar, Baba parou a meio
 E umas lições como guia a Juan dá.
 “Poupar o passo largo que aqui veio”,
 Disse, “algo nobre e viril, bom será,
 Idem se (porém não muito) o meneio
 For um pouco menor pra lá e pra cá,
 Porque é às vezes trejeito estranhíssimo;
 Também se um pouco mais modesto vissem-no,

XCII.

"'T would be convenient; for these mutes have eyes
 Like needles, which may pierce those petticoats;
 And if they should discover your disguise,
 You know how near us the deep Bosphorus floats;
 And you and I may chance, ere morning rise,
 To find our way to Marmora without boats,
 Stitched up in sacks—a mode of navigation
 A good deal practised here upon occasion."

XCII.

“Seria conveniente, o olho desses mudos
 É igual agulha, fura até sua anágua;
 Se eles descobrem seu disfarce e tudo,
 Logo ali é o Bósforo de profunda água,
 E você e eu, antes que a manhã raie, contudo,
 Seguiríamos sem barcos para Mármora⁸⁴
 Amarrados num saco, navegação
 Bastante usada aqui à ocasião⁸⁵”.

XCIII.

With this encouragement he led the way
 Into a room still nobler than the last;
 A rich confusion formed a disarray
 In such sort, that the eye along it cast
 Could hardly carry anything away,
 Object on object flashed so bright and fast;
 A dazzling mass of gems, and gold, and glitter,
 Magnificently mingled in a litter.

XCIII.

Com este encorajamento seguem rumo
 E adentram salão mais nobre que o de antes.
 Rica bagunça e em confusão o aprumo
 E tanto, que o olho dali, doravante,
 Mal discerne qualquer coisa, em suma –
 Objeto em objeto brilhando faiscante,
 Deslumbre de ouro, gema, brilho tal,
 Estupendamente unidos num caos.

⁸⁴ Também chamado de Mármara, é um mar interior que separa o mar Negro do Egeu.

⁸⁵ Byron alude (irônica e) indiretamente a um caso – tratado em sua obra *The Giaour* – de moças que, acusadas de infidelidade, eram amarradas em um saco e afogadas. Conta-se que o próprio Byron salvou uma dessas moças em sua viagem a Grécia e Albânia, e que o envolvido na “infidelidade” era ele mesmo, ademais.

XCIV.

Wealth had done wonders—taste not much; such things Luxo fez prodígios, gosto não. Tais

Occur in Orient palaces, and even
In the more chastened domes of Western kings
(Of which I have also seen some six or seven),
Where I can't say or gold or diamond flings
Great lustre, there is much to be forgiven;
Groups of bad statues, tables, chairs, and pictures,
On which I cannot pause to make my strictures.

XCIV.

Coisas passam em palácios do oriente e
Em castelos finos de reis ocidentais
(Dentre os quais eu já vi uns seis ou sete),
Onde nem conto ou o ouro ou diamante demais
Luze. Desculpar muito é o que compete:
Bustos feios, mesas, cadeiras, pinturas,
Às quais não posso parar pra censura.

XCV.

In this imperial hall, at distance lay
Under a canopy, and there reclined
Quite in a confidential queenly way,
A lady; Baba stopped, and kneeling signed
To Juan, who though not much used to pray,
Knelt down by instinct, wondering in his mind
What all this meant: while Baba bowed and bended
His head, until the ceremony ended.

XCV.

Longe neste salão imperial sob
Um dossel ao qual confidencial se encosta
Num modo todo de rainha, descobre-
-se uma dama. Baba se ajoelha e mostra
Juan, que embora não muito reze, dobra
Seu joelho por instinto, a mente posta
No que que é isso, e Baba dobrado inclina a
Frente, até que a cerimônia termina.

XCVI.

The lady rising up with such an air
As Venus rose with from the wave, on them
Bent like an antelope a Paphian pair
Of eyes, which put out each surrounding gem;
And raising up an arm as moonlight fair,
She signed to Baba, who first kissed the hem
Of her deep purple robe, and, speaking low,
Pointed to Juan who remained below.

XCVI.

A dama, erguendo-se com o mesmo ar
Que Vênus se ergueu das ondas, voltou-
-lhes como gazela um pafiano⁸⁶ par
De olhos, que as pedrarias superou,
E erguendo um braço, belo como o luar,
Apontou Baba, que a barra beijou
Do manto púrpura e, falando baixo,
Indicou Juan, que permaneceu abaixo.⁸⁷

⁸⁶ Pafos, ou Paphos, antiga cidade em Chipre, na qual, mitologicamente, julga-se ter nascido Afrodite, que é Vênus, na mitologia romana, deusa do amor e da beleza.

⁸⁷ João Vieira traduziu toda essa estrofe, veja-se-lhe:

Então a senhora levantou-se, assim à maneira duma Venus (sic) a sair do banho; fixou nele uns belos olhos, que eclipsavam todo o brilho das pedrarias que a cercavam, e com a sua mão de neve fez sinal a Baba; este, depois de beijar a orla de seu vestido, trocar algumas palavras baixas, mostrou-lhe Juan, que estava alguns passos atrás. (Byron, 1942, p. 359).

XCVII.

Her presence was as lofty as her state;
 Her beauty of that overpowering kind,
 Whose force Description only would abate:
 I'd rather leave it much to your own mind,
 Than lessen it by what I could relate
 Of forms and features; it would strike you blind
 Could I do justice to the full detail;
 So, luckily for both, my phrases fail.

XCVII.

O porte dela era alto quanto o status;
 Sua beleza da que conquistaria,
 Cuja força a descrição somente abate.
 Deixá-la à sua mente eu preferiria,
 Que a encolher pelo que dou no relato
 Das formas e feições. Cegar-te-ia
 Se eu fizesse justiça aos seus detalhes;
 Assim, sortudos nós que as frases falhem.

XCVIII.

Thus much however I may add,—her years
 Were ripe, they might make six-and-twenty springs,
 But there are forms which Time to touch forbears,
 And turns aside his scythe to vulgar things:
 Such as was Mary's, Queen of Scots; true—tears
 And Love destroy; and sapping Sorrow wrings
 Charms from the charmer, yet some never grow
 Ugly; for instance—Ninon de l'Enclos.

XCVIII.

Aí acrescento isto⁸⁸ mais: maduros eram-
 -lhe os anos, formas que o Tempo não toca,
 Apesar das vinte e seis primaveras,
 E que Sua foice a algo vulgar desloca,
 Como Maria, rainha da Escócia. O vero e
 O choro e o amor destroem, e mágoa má sufoca
 Charme ao charmoso, embora não fiquem feios
 Alguns, exemplo, Ninon de Lenclos⁸⁹.

⁸⁸ Há uma diferença nas edições em inglês, além da de pontuação, que é mais comum. A palavra que abre a estrofe na edição de Coleridge é “Thus”; na edição *Penguin*, “This”.

⁸⁹ Ninon de Lenclos (1620 – 1705) foi uma cortesã, escritora e patrona das artes na França. Muitos dos grandes nomes da época passaram pelos seus salões, quer Molière, Voltaire, La Rochefoucauld e tantos outros. Sua beleza tornou-se bastante conhecida, tendo Ninon se envolvido amorosamente com diversas pessoas, inclusive até pouco tempo antes de sua morte, quase aos noventa anos. Cochran nota ser “outra versão de Semíramis”, como visto anteriormente.

XCIX.

She spake some words to her attendants, who
 Composed a choir of girls, ten or a dozen,
 And were all clad alike; like Juan, too,
 Who wore their uniform, by Baba chosen:
 They formed a very nymph-like looking crew,
 Which might have called Diana's chorus "cousin,"
 As far as outward show may correspond—
 I won't be bail for anything beyond.

C.

They bowed obeisance and withdrew, retiring,
 But not by the same door through which came in
 Baba and Juan, which last stood admiring,
 At some small distance, all he saw within
 This strange saloon, much fitted for inspiring
 Marvel and praise; for both or none things win;
 And I must say, I ne'er could see the very
 Great happiness of the "Nil admirari."

XCIX.

Ela disse algo as suas criadas, que
 Faziam um coro de moças, dez ou doze,
 Vestidas iguais; como Juan também,
 Que usava o traje que Baba propôs. E
 Do grupo de ninfas, dir-se-ia serem
 "Primas" das do coro de Diana⁹⁰, pois é,
 Só no que ao exterior correspondesse;
 Não serei fiador pra nada além desse.

C.

Se curvaram, e foram, retirando-
 -se por onde não entrou Baba, e Juan, um
 Pouco afastado, esteve ali admirando
 Tudo o que viu neste estranho *saloon*,
 Que inspiradoramente ia se adequando a
 Prodígio e elogio⁹¹, e é ambos ou nenhum.
 E admito, nada há ali que me depare
 A grande alegria do *nil admirari*⁹².

⁹⁰ Na edição de Coleridge e de Pichot, lê-se uma referência à carta de Lady Montagu, já citada anteriormente, descrevendo sua passagem pelo oriente, que serviu de fonte de inspiração para Byron. Na edição *Penguin* lê-se, em livre tradução, que Byron identifica a deusa romana da castidade, Diana, com a deusa grega Ártemis, virgem caçadora, que tinha um séquito de ninfas.

⁹¹ Acerca da tradução de "Marvel and praise", do original, e também do verso inteiro, vale a pena ver a contenda entre as traduções para o francês de Amedée Pichot e Paulin Paris.

⁹² Citação de Horácio, *Epístolas*, livro 1, epístola VI, versos 1-2. Os versos são: Nil admirari prope res est una, Numici, / Solaque quæ possit facere et servare beatum. Numa livre tradução, pode-se ler: "Não admirar coisa alguma é a única coisa, Numicius, que pode fazer e manter a felicidade". Estes versos podem ser interpretados pela ótica do estoicismo, que recomenda viver em função da sabedoria, do Logos, levar uma vida contemplativa, recusando prazeres e dores, e, assim, pelo controle da sabedoria, livrar-se enfim das paixões humanas (*ataraxia*), daí o famoso "abster-se e suportar" do filósofo Epiteto, em que se resume seus manuais. Resta dizer que, entre muitos outros, B., que ironiza aqui essa filosofia, aconselha-a em carta, datada de 25 de abril de 1819, à Condessa Guiccioli, dizendo ser o "nil admirari" a base de sua própria filosofia, e Horácio, também, corrobora essa filosofia nos trechos aqui apontados.

CI.

"Not to admire is all the art I know
 (Plain truth, dear Murray, needs few flowers of speech)—
 To make men happy, or to keep them so"
 (So take it in the very words of Creech)—
 Thus Horace wrote we all know long ago;
 And thus Pope quotes the precept to re-teach
 From his translation; but had *none admired*,
 Would Pope have sung, or Horace been inspired?

CI.

“Não admirar é o que pude saber eu
 (Real nu, caro Murray, não requer floreios)
 Para o homem ser feliz, ou assim mantê-lo”
 (Citando os mesmos termos de Creech⁹³). Eis o
 Que há muito se sabe e Horácio escreveu-o,
 Daí Pope reensina o preceito por meio
 Da tradução, mas, ninguém admirado,
 Cantaria Pope, Horácio seria inspirado?⁹⁴

CII.

Baba, when all the damsels were withdrawn,
 Motioned to Juan to approach, and then
 A second time desired him to kneel down,
 And kiss the lady's foot; which maxim when
 He heard repeated, Juan with a frown
 Drew himself up to his full height again,
 And said, "It grieved him, but he could not stoop
 To any shoe, unless it shod the Pope."

CII.

Baba, quando as donzelas se ausentaram,
 Fez menção que Juan viesse e desejou
 Que em seguida se ajoelhasse para
 Beijar os pés dela, quando escutou
 Repetir-se a máxima, com má cara
 Juan novamente ao alto se empertigou
 E disse sentir muito, e que lhe escapa
 Poder baixar a outra sola que a do Papa^{95 96}.

⁹³ Byron cita os versos de Pope, presentes em "To Mr Murray", do seu *Imitation of Horace* I, Epístola 6, versos 1-4. Creech, célebre tradutor inglês, publicou, em 1684 (a edição *Penguin* dá 1688), suas traduções das poesias de Horácio. Murray, aqui, refere-se tanto à pessoa a quem Pope dedicou seu poema, quanto, atualizando os versos, ao editor de Byron (na tradução de Pichot, em nota, explicita-se apenas esta última consideração). Portanto, nesta oitava engenhosa, Byron cita os mesmos versos de Pope, nos quais este cita exatamente os versos da tradução de Creech, citando diretamente este, quem, por sua vez, traduziu os versos de Horácio. Para este processo descrito, curiosamente, Cochran utiliza o termo *cannibalise*.

⁹⁴ João Vieira não traduziu sequer uma palavra dessa estrofe digressiva.

⁹⁵ *Pope*, no original, além de significar "Papa", ecoa também o poeta Pope citado na estrofe anterior, fazendo, destarte, um trocadilho, no caso, de árdua recuperação na tradução.

⁹⁶ João Vieira traduziu essa estrofe em dois parágrafos; vejamos-se-lhe:

Depois de todas as raparigas terem saído, Baba fez sinal a Juan para se aproximar, e segunda vez ordenou-lhe que ajoelhasse e beijassem o pé à senhora.

Ao ouvir esta ordem Juan levantou-se em toda sua altivez e declarou imponentemente que, apesar de sentido como estava, não beijaria outro pé que não fosse o do papa. (sic) (Byron, 1942, p. 359).

CIII.

Baba, indignant at this ill-timed pride,
 Made fierce remonstrances, and then a threat
 He muttered (but the last was given aside)
 About a bow-string—quite in vain; not yet
 Would Juan bend, though 't were to Mahomet's bride:
 There's nothing in the world like etiquette
 In kingly chambers or imperial halls,
 As also at the Race and County Balls.

CIII⁹⁷.

Baba, bravo pelo orgulho fora de hora, é,
 Fez feras repreensões, e a ameaça feita
 Num murmúrio (este dado à parte) até
 Com cordas de arco – em vão. Nada enceta
 Curvar Juan, nem a noiva de Maomé.
 Nada há no mundo como a etiqueta
 Em imperiais halls, câmaras reais,
 Ou em corridas, bailinhos oficiais⁹⁸.

CIV.

He stood like Atlas, with a world of words
 About his ears, and nathless would not bend;
 The blood of all his line's Castilian lords
 Boiled in his veins, and, rather than descend
 To stain his pedigree, a thousand swords
 A thousand times of him had made an end;
 At length perceiving the "*foot*" could not stand,
 Baba proposed that he should kiss the hand,

CIV.

Era um Atlas, com um mundo de palavras
 Sobre a orelha, contudo nada o inclina.
 O sangue castelhano borbulhava
 Em suas veias, e antes que contamine a
 Sua linhagem, espadas mil o lavrem
 E mil vezes ele mesmo exterminem.
 Vendo que não daria "*pé*" então,
 Baba propôs que ele beijasse a mão⁹⁹.

CV.

Here was an honourable compromise,
 A half-way house of diplomatic rest,
 Where they might meet in much more peaceful guise;
 And Juan now his willingness expressed
 To use all fit and proper courtesies,
 Adding, that this was commonest and best,
 For through the South, the custom still commands
 The gentleman to kiss the lady's hands.

CV.

Isso aí já era um trâmite honorífico,
 Meio-termo do sossego diplomático,
 No qual acharam um viés pacífico;
 Agora Juan na boa-vontade é enfático
 A usar bons-modos todos e específicos,
 Pondo que seja o melhor, comum e prático,
 Pois que no sul¹⁰⁰ o costume ainda manda
 Cavalheiros beijando as mãos da dama¹⁰¹.

⁹⁷ Na edição de Coleridge essa estrofe novamente é inserida como CII.

⁹⁸ No original, *county balls*, bailes geralmente dados pelos políticos aos seus eleitores, geralmente pessoas de classe média.

⁹⁹ Cochran nota que B. relembra novamente, na tentativa de sedução de Juan por Gulbeyaz, acerca de sua visita ao palácio do Ali Paxá em 1809.

¹⁰⁰ *South*, do original, foi traduzido por *Midi*, por Paulin Paris e por *Europe*, por Pichot.

CVI.

And he advanced, though with but a bad grace,
 Though on more *thorough-bred* or fairer fingers
 No lips e'er left their transitory trace:
 On such as these the lip too fondly lingers,
 And for one kiss would fain imprint a brace,
 As you will see, if she you love shall bring hers
 In contact; and sometimes even a fair stranger's
 An almost twelvemonth's constancy endangers.

CVI.

E ele avançou, a contragosto, embora
 Em dedos com mais pedigree¹⁰² ou belos nem
 Um lábio deixou a marca transitória.
 Neles lábios com calma se detêm
 E invés de um beijo quer já dar dois, ora,
 Você vai ver, seu amor dando-os a ti em
 Contato. E às vezes os de estranha linda
 Quase constância de um ano finda.

CVII.

The lady eyed him o'er and o'er, and bade
 Baba retire, which he obeyed in style,
 As if well used to the retreating trade;
 And taking hints in good part all the while,
 He whispered Juan not to be afraid,
 And looking on him with a sort of smile,
 Took leave, with such a face of satisfaction,
 As good men wear who have done a virtuous action.

CVII.

A dama o olhou de cima abaixo e fez
 Pra Baba sair, quem com estilo acatou,
 E acostumado a saídas parecesse;
 E vendo bem a indireta que tomou,
 Murmurou a Juan que não temesse,
 E com um tipo de sorriso o olhou,
 E partiu, com a cara de satisfação
 De homens bons que fizeram boa ação.

CVIII.

When he was gone, there was a sudden change:
 I know not what might be the lady's thought,
 But o'er her bright brow flashed a tumult strange,
 And into her clear cheek the blood was brought,
 Blood-red as sunset summer clouds which range
 The verge of Heaven; and in her large eyes wrought,
 A mixture of sensations might be scanned,
 Of half voluptuousness and half command.

CVIII.

Mal ele sai, e há mudança repentina.
 Nem sei que ideia a dama à mente mande,
 Mas num tumulto a face alva ilumina,
 E em suas claras maçãs sangue se expande,
 Rubro arrebol de estio com nuvens aí na
 Orla dos céus; e nesse seu olho grande
 Muita sensação mista há que anime-o,
 Meio voluptuosidade e meio domínio.¹⁰³

¹⁰¹ Nesta estrofe, buscou-se maior diversificação nas rimas, como igualmente se procurou traduzir com certo rigor o ritmo iâmbico do pentâmetro original, utilizando, assim, decassílabos, geralmente, com tônicas nas 2ª, 4ª, 6ª, 8ª e 10ª sílabas.

¹⁰² Byron, em nota, diz basicamente que talvez não haja nada que mais confira distinção ao nascimento como a mão, e que ela é o único indicativo de estirpe (*blood*) que a aristocracia pode transmitir. Quando visitou Ali Paxá, este distinguiu a nobreza do poeta também pelas suas mãos.

CIX.

Her form had all the softness of her sex,
 Her features all the sweetness of the Devil,
 When he put on the Cherub to perplex
 Eve, and paved (God knows how) the road to evil;
 The Sun himself was scarce more free from specks
 Than she from aught at which the eye could cavil;
 Yet, somehow, there was something somewhere wanting,
 As if she rather *ordered* than was *granting*.—

CX.

Something imperial, or imperious, threw
 A chain o'er all she did; that is, a chain
 Was thrown as 't were about the neck of you,—
 And Rapture's self will seem almost a pain
 With aught which looks like despotism in view;
 Our souls at least are free, and 't is in vain
 We would against them make the flesh obey—
 The spirit in the end will have its way.

CXI.

Her very smile was haughty, though so sweet;
 Her very nod was not an inclination;
 There was a self-will even in her small feet,
 As though they were quite conscious of her station—
 They trod as upon necks; and to complete
 Her state (it is the custom of her nation),
 A poniard decked her girdle, as the sign
 She was a Sultan's bride (thank Heaven, not mine!).

CIX.

Sua forma é das mais suaves do seu sexo, as
 Feições mais doces das quais se serviu o
 Diabo de querubim pra pôr perplexa¹⁰³
 Eva e (sabe Deus) o mau caminho abriu.
 O próprio sol não tem menos mancha anexa
 Que ela daquilo que o olho não curtiu;
 No entanto, algures algo havia faltando,
 Como se antes ordenar que estar dando.

CX.

Qualquer coisa imperial ou imperiosa um
 Grilhão põe em tudo dela; isto é, grilhão
 Era posto por sobre teu pescoço.
 E o êxtase pareceria dor então,
 Quando há algum despotismo à vista. Nossa
 Alma ao menos é livre, e é em vão
 Fazer que contra ela a carne se entregue;
 O espírito no fim seu curso segue.

CXI.

Seu riso era arrogante, ainda que doce;
 Seu próprio sim não tem inclinação.
 No seu pezinho havia algo qual se fosse
 Orgulho e ciência da sua situação;
 Eles pisariam sobre pescoços. E
 Pra encerrar (é o costume da nação),
 Punhal orna seu cinto, sinal tinha
 Que é esposa do sultão (bons céus, não minha).

¹⁰³ João Vieira, que vem traduzindo consideravelmente essas oitavas sem maiores digressões, traduziu esses versos finais por:

(...) e nos olhos grandes lia-se um conjunto de sentimentos, meio voluptuosidade, meio orgulho. (Byron, 1942, p. 360).

¹⁰⁴ As edições em inglês trazem notas alegando que nas antigas imagens a respeito da Queda, é uma representação de querubim que tenta Eva pelo ouvido; a serpente apenas fica oculta entre as folhas da árvore.

CXII.

"To hear and to obey" had been from birth
 The law of all around her; to fulfil
 All phantasies which yielded joy or mirth,
 Had been her slaves' chief pleasure, as her will;
 Her blood was high, her beauty scarce of earth:
 Judge, then, if her caprices e'er stood still;
 Had she but been a Christian, I've a notion
 We should have found out the "perpetual motion."

CXIII.

Whate'er she saw and coveted was brought;
 Whate'er she did *not* see, if she supposed
 It might be seen, with diligence was sought,
 And when 't was found straightway the bargain closed:
 There was no end unto the things she bought,
 Nor to the trouble which her fancies caused;
 Yet even her tyranny had such a grace,
 The women pardoned all except her face.

CXIV.

Juan, the latest of her whims, had caught
 Her eye in passing on his way to sale;
 She ordered him directly to be bought,
 And Baba, who had ne'er been known to fail
 In any kind of mischief to be wrought,
 At all such auctions knew how to prevail:
 She had no prudence, but he had—and this
 Explains the garb which Juan took amiss.

CXII.

“Ouvir, cumprir” tem sido a lei única que a
 Rodeia desde o berço; ir realizando
 Jocosas fantasias era destaque a
 Encargo dos escravos, e o seu mando.
 Sangue altivo, e beleza não terráquea;
 Julgue então se os caprichos eram brandos.
 Fosse ela cristã, estaria eu crédulo
 Que achamos o “movimento perpétuo”¹⁰⁵.¹⁰⁶

CXIII.

Seja lá o que ela viu e ansiou, se trouxe;
 Seja o que não viu, se ela acreditara
 Que havia, com diligência procurou-se,
 E ao acharem a barganha no ato fecharam.
 Não tinha fim o tanto que comprou-se,
 Nem problemas que as fantasias causaram.
 Mesmo tirania com tal doçura faz,
 Que as moças tudo lhe perdoam, salvo a face.

CXIV.

Juan, seu último capricho, havia sujeito
 Seu olho no caminho à venda, ao passar.
 Ela ordenou que o comprassem direto,
 E Baba, quem jamais se ouviu falhar
 Em qualquer tipo de engodo a ser feito,
 Em tais leilões sabia predominar.
 Ela sem prudência, ele, com; que o traje
 Explica, que Juan tomou como ultraje.

¹⁰⁵ Moto-contínuo, ou máquinas de movimento perpétuo, são máquinas hipotéticas que utilizariam indefinidamente a energia gerada por seu próprio movimento. Fisicamente falando, são impossíveis, mas o debate e as especulações em torno das mesmas são comuns ainda hoje.

¹⁰⁶ João Vieira parece não ter resistido a essa piada, e traduziu-a. Vejam-se seus parágrafos referentes a esta estrofe:
 Ouvir e obedecer, tal fora desde o berço a lei suprema de tudo o que a rodeava.
 O seu sangue era ilustre, a sua beleza apenas terrestre; como havia de haver freio a seus caprichos? Se fora cristão, ter-se-ia encontrado nela o movimento perpétuo. (Byron, 1942, p. 360).

CXV.

His youth and features favoured the disguise,
 And should you ask how she, a Sultan's bride,
 Could risk or compass such strange phantasies,
 This I must leave sultanas to decide:
 Emperors are only husbands in wives' eyes,
 And kings and consorts oft are mystified,
 As we may ascertain with due precision,
 Some by experience, others by tradition.

CXVI.

But to the main point, where we have been tending:—
 She now conceived all difficulties past,
 And deemed herself extremely condescending
 When, being made her property at last,
 Without more preface, in her blue eyes blending
 Passion and power, a glance on him she cast,
 And merely saying, "Christian, canst thou love?"
 Conceived that phrase was quite enough to move.

CXVII.

And so it was, in proper time and place;
 But Juan, who had still his mind o'erflowing
 With Haidée's isle and soft Ionian face,
 Felt the warm blood, which in his face was glowing
 Rush back upon his heart, which filled apace,
 And left his cheeks as pale as snowdrops blowing:
 These words went through his soul like Arab spears,
 So that he spoke not, but burst into tears.

CXV.

Sua idade e traços contam no disfarce,
 E se perguntar se esposa de sultão
 Devia a estranhas fantasias arriscar-se,
 Lego às sultanas esta decisão.
 Imperador só esposo à esposa faz-se,
 Reis, cônjuges, também iludidos são,
 Como com precisão temos ciência,
 Quer por tradição, quer por experiência.

CXVI.

Mas ao ponto principal, nosso intuito.
 Ela pensava nas dificuldades
 Idas e achou condescender e muito
 Quando, feito afinal sua propriedade,
 Sem prefácio, em seu olho azul revolutos
 Poder e paixão, a vista lhe lança, e diz
 Apenas, "Cristão, tu podes amar?"
 Achou que a frase ia fazê-lo avançar.

CXVII.

Fá-lo-ia, em melhor lugar e hora; mas Juan,
 Com sua mente que a boiar ainda deve
 Na ilha de Haidée, face-jônica-louçã,
 Já sangue quente, que em sua face esteve,
 Ora indo ao coração, enche-o, e a cútis sã
 Igual um *galanthus*¹⁰⁷ empalidece.
 Tais palavras varam-lhe a alma igual lança
 Árabe, aí nada diz, mas pranto lança.¹⁰⁸

¹⁰⁷ No original, *snowdrops*, flor da espécie *galanthus*, sendo a mais famosa *galanthus nivalis*. Etimologicamente, vem do grego *gála*, "leite", e *ánthos*, "flor".

¹⁰⁸ João Vieira traduziu toda essa estrofe em dois parágrafos, vejamos-se-lhe um trecho:

(...) pore(m) (sic) Juan tinha ainda a sua alma cheia com a lembrança de Haida e sua ilha, por isso, como se lhe enterrassem uma lança, sentiu o sangue quente fluir-lhe todo o coração, deixar-lhe as faces rubras que estavam com a palidez da neve.

CXVIII.

She was a good deal shocked; not shocked at tears,
 For women shed and use them at their liking;
 But there is something when man's eye appears
 Wet, still more disagreeable and striking:
 A woman's tear-drop melts, a man's half sears,
 Like molten lead, as if you thrust a pike in
 His heart to force it out, for (to be shorter)
 To them 't is a relief, to us a torture.

CXIX.

And she would have consoled, but knew not how:
 Having no equals, nothing which had e'er
 Infected her with sympathy till now,
 And never having dreamt what 't was to bear
 Aught of a serious, sorrowing kind, although
 There might arise some pouting petty care
 To cross her brow, she wondered how so near
 Her eyes another's eye could shed a tear.

CXX.

But Nature teaches more than power can spoil,
 And, when a strong although a strange sensation
 Moves—female hearts are such a genial soil
 For kinder feelings, whatso'er their nation,
 They naturally pour the "wine and oil,"
 Samaritans in every situation;
 And thus Gulbeyaz, though she knew not why,
 Felt an odd glistening moisture in her eye.

CXVIII.

Ela ficou chocada; não do pranto,
 Pois mulheres vertem-no e o usam a gosto.
 Há algo no homem de olho úmido, entanto,
 Mais espantoso e que dá mais desgosto.
 Nela o choro derrete; arde o do homem tanto
 Qual chumbo líquido¹⁰⁹, tal se se há posto
 Um pique no peito, e (pra ser conciso) o
 Pranto é alívio a elas, a nós, suplício.

CXIX.

E ela o consolaria, mas não sabia;
 Não tendo iguais, e nada que a tivesse
 Infectado até então com simpatia,
 Jamais sonhando que sofrer viesse
 Algo sério, uma mágoa, até podia
 Sim cruzar um biquinho trivial esse
 Seu rosto, e ela a indagar-se pois quão perto
 Do seu outro olho iria chorar decerto.

CXX.

Mas natura instrui mais que o poder destrói;
 E quando forte, estranha sensação
 Move-as, o coração delas fértil solo é
 À ternura, isso em qualquer nação,
 Verte naturalmente "vinho e óleo"¹¹⁰,
 Samaritano em toda situação.
 E à Gulbeyaz, sem saber por que, molhe o
 Líquido brilhante estranho seus olhos.

Absorvido nas lembranças do passado limitou-se a derramar algumas lágrimas de doce-amarga saudade.
 (Byron, 1942, p. 361).

¹⁰⁹ Alusão a *Rei Lear*, IV, vii, 47-48.

¹¹⁰ Parábola do "bom samaritano"; Livro de Lucas, X, vv. 29-37.

CXXI.

But tears must stop like all things else; and soon
 Juan, who for an instant had been moved
 To such a sorrow by the intrusive tone
 Of one who dared to ask if "he *had* loved,"
 Called back the Stoic to his eyes, which shone
 Bright with the very weakness he reprov'd;
 And although sensitive to beauty, he
 Felt most indignant still at not being free.

CXXII.

Gulbeyaz, for the first time in her days,
 Was much embarrassed, never having met
 In all her life with aught save prayers and praise;
 And as she also risked her life to get
 Him whom she meant to tutor in love's ways
 Into a comfortable tête-à-tête,
 To lose the hour would make her quite a martyr,
 And they had wasted now almost a quarter.

CXXIII.

I also would suggest the fitting time
 To gentlemen in any such like case,
 That is to say in a meridian clime—
 With us there is more law given to the chase,
 But here a small delay forms a great crime:
 So recollect that the extremest grace
 Is just two minutes for your declaration—
 A moment more would hurt your reputation.

CXXI.

Mas lágrimas cessam como tudo; e
 Juan, quem por um momento transportou-
 -se à mágoa, dado o tom intruso de
 Alguém que ousa indagar se ele *já* amou,
 Recobrou seu olhar estoico, que
 Luziu à fraqueza que reprovou.
 E sensível embora às coisas lindas,
 Por não ser livre indignou-se mais ainda.

CXXII.

Gulbeyaz, a primeira vez em seus dias,
 Desconcertou-se, pois jamais se mete
 Com ninguém, salvo quem reza ou elogia;
 E como arriscou a vida ao estar com este
 A quem ela pretende instruir nas vias¹¹¹
 Do amor num confortável tête-à-tête,
 Perder esta hora é quase um martírio,
 E já se foram quinze minutinhos.

CXXIII.

E indico um tempo ainda à adequação sim, a
 Cavalheiros em casos como tais,
 Que é dizer, num meridiano clima
 (Conosco a lei da caça vale mais),
 Mas cá pequeno atraso é grande crime.
 Então se lembre que há graça demais
 Em dois minutos pra sua afirmação;
 Pouco mais fere sua reputação.

¹¹¹ Cochran observa que Gulbeyaz possa crer que Juan seja virgem.

CXXIV.

Juan's was good; and might have been still better,
 But he had got Haidée into his head:
 However strange, he could not yet forget her,
 Which made him seem exceedingly ill-bred.
 Gulbeyaz, who looked on him as her debtor
 For having had him to her palace led,
 Began to blush up to the eyes, and then
 Grow deadly pale, and then blush back again.

CXXV.

At length, in an imperial way, she laid
 Her hand on his, and bending on him eyes
 Which needed not an empire to persuade,
 Looked into his for love, where none replies:
 Her brow grew black, but she would not upbraid,
 That being the last thing a proud woman tries;
 She rose, and pausing one chaste moment threw
 Herself upon his breast, and there she grew.

CXXVI.

This was an awkward test, as Juan found,
 But he was steeled by Sorrow, Wrath, and Pride:
 With gentle force her white arms he unwound,
 And seated her all drooping by his side,
 Then rising haughtily he glanced around,
 And looking coldly in her face he cried,
 "The prisoned eagle will not pair, nor I
 Serve a Sultana's sensual phantasy.

CXXIV.

A de Juan era boa e seria melhor,
 Mas ele mantinha Haidée em sua mente.
 Não podia a esquecer, quão estranho for,
 Daí mal-comportar-se excessivamente.
 Gulbeyaz olhou-o como a um devedor
 Por ter deixado que em seu palácio entre,
 Aí cora até o olho e como morta agora
 Fica pálida e então de novo cora.

CXXV.

Assim, de um modo imperial, ela pende
 A mão a dele e a ele os olhos baixa,
 Que em convencer de império não depende,
 E amor nele perscruta, mas nada acha.
 Seu semblante ensombra-se, mas não repreende,
 A orgulhosa enfim só a isto se rebaixa.
 Ela se ergueu e após pausa pudica,
 Lança-se ao peito dele, e ali fica.¹¹²

CXXVI.

Era árduo teste, como Juan julgara,
 Quem por mágoa, ira e orgulho ia blindado.
 Do alvo braço à força branda se esquivara
 E murcha a pôs sentada ao seu lado.
 Aí altivo ergueu-se e ao redor mirara
 E exclama, tendo friamente lhe olhado,
 "Águia presa não faz par, nem me há gana
 De ir às fantasias sexuais da sultana.

¹¹² João Vieira, que não traduzia nada desde a estrofe CXX, traduziu essa estrofe usando três parágrafos. Alguns excertos são apresentados a seguir:

A frente do mancebo carregou-se de sombras, mas nem palavra articulou.

A sultana empregou então o último recurso duma mulher orgulhosa: depois de um movimento de hesitação lançou-se nos seus braços e aí ficou imóvel (sic). (Byron, 1942, p. 361).

CXXVII.

"Thou ask'st, if I can love? be this the proof
 How much I *have* loved—that I love not *thee*!
 In this vile garb, the distaff, web, and woof,
 Were fitter for me: Love is for the free!
 I am not dazzled by this splendid roof;
 Whate'er thy power, and great it seems to be,
 Heads bow, knees bend, eyes watch around a throne,
 And hands obey—our hearts are still our own."

CXXVIII.

This was a truth to us extremely trite;
 Not so to her, who ne'er had heard such things:
 She deemed her least command must yield delight,
 Earth being only made for Queens and Kings.
 If hearts lay on the left side or the right
 She hardly knew, to such perfection brings
 Legitimacy its born votaries, when
 Aware of their due royal rights o'er men.

CXXIX.

Besides, as has been said, she was so fair
 As even in a much humbler lot had made
 A kingdom or confusion anywhere,
 And also, as may be presumed, she laid
 Some stress on charms, which seldom are, if e'er,
 By their possessors thrown into the shade:
 She thought hers gave a double "right divine;"
 And half of that opinion's also mine.

CXXVII.

"Queres saber se eu posso amar; te provo
 Quanto *já* amei assim – amor a ti não tive!
 O traje vil, o fuso, trama, e estorvo,
 Cabem em mim. Amor é para os livres!
 Nem casa esplêndida me ofusca ou louvo.
 Seja lá o teu poder, que é grande se vê,
 Cabeça, joelho curvam-se, olho ao trono vosso,
 Mãos a servir – mas corações são nossos."

CXXVIII.

Foi uma verdade extremamente estreita;
 Não a ela, que nunca ouve coisas tais.
 Que acha que a sua menor ordem deleita,
 Que a Terra só a reis e rainhas se faz.
 Se corações estão à esquerda ou à direita
 Não sabia; perfeição tal torna mais
 Legítimo os devotos quando tomem
 Ciência do seu direito real sobre homens.

CXXIX.

No mais, como foi dito, ela era tão
 Bela que um quinhão mais modesto leva
 A qualquer lugar um reino ou confusão,
 E também se presume que ela deva
 Ter encantos que pouco são, se são,
 Por possuidores lançados à treva.
 Daí achar que duplo "direito divino" tinha,
 E metade desta opinião é minha.

CXXX.

Remember, or (if you can not) imagine,
 Ye! who have kept your chastity when young,
 While some more desperate dowager has been waging
 Love with you, and been in the dog-days stung
 By your refusal, recollect her raging!
 Or recollect all that was said or sung
 On such a subject; then suppose the face
 Of a young downright beauty in this case!

CXXXI.

Suppose,—but you already have supposed,
 The spouse of Potiphar, the Lady Booby,
 Phaedra, and all which story has disclosed
 Of good examples; pity that so few by
 Poets and private tutors are exposed,
 To educate—ye youth of Europe—you by!
 But when you have supposed the few we know,
 You can't suppose Gulbeyaz' angry brow.

CXXX.

Imaginem ou (podendo) lembrem-se,
 Vocês que a castidade tem mantido,
 Se desesperada viúva rica tem-se
 Dado a vocês e um dia ardente¹¹³ há tido
 Por sua recusa, em sua fúria pensem!¹¹⁴
 Ou pensem em tudo cantado ou dito
 Sobre isso; aí suponham a cara dela
 No caso de jovem deveras bela.

CXXXI.

Suponha, porém você já supôs,
 Lady Booby¹¹⁵, a esposa de Potifar¹¹⁶,
 Fedra¹¹⁷, e outros bons exemplos que dispôs
 A história. Pena que mal vão estar
 No que poeta ou professor particular expôs
 Para vos – jovens da Europa – educar!
 Supõe quão pouco se sabe, e não suporá
 Jamais a cara de ira de Gulbeyaz.

¹¹³ No original, *dog days*, muitas vezes coincide com o solstício de verão no hemisfério norte, quando Sírio, na constelação de Canis Major, nasce junto com o Sol. Daí o sentido original fazer referência ao período do ano com dias mais quentes, com a comum estagnação e inatividade decorrentes do calor. Como esses dias geralmente são em agosto no hemisfério norte, a crença popular afirma que os cachorros são propensos a ficarem louco nessa época; curiosamente, no Brasil, agosto também é conhecido como o “mês do cachorro louco”. O termo específico em português para a tradução de *dog days* é “canícula”.

¹¹⁴ Na edição *Penguin* há uma explicação sobre esses versos, no caso de não serem tão facilmente compreensíveis, dadas as inversões sintáticas e relativa falta de clareza no desenvolvimento do pensamento do narrador.

¹¹⁵ Referência à personagem da obra de Fielding, *History of the Adventures of Joseph Andrews*, Livro I, capítulo V.

¹¹⁶ Ver o Livro de Gêneses, XXXIX, 7-18. Potifar foi eunuco general do exército egípcio que comprou José, filho de Jacó, como escravo.

¹¹⁷ Filha de Minos e Pasífae, casou-se com Teseu, apaixonando-se, durante as viagens do marido, por seu filho, Hipólito, a quem tentou seduzir e, tendo falhado, suicidou-se deixando uma carta ao marido acusando seu filho Hipólito de tê-la violentado. Eurípides e Sêneca também escreveram sobre o tema.

CXXXII.

A tigress robbed of young, a lioness,
 Or any interesting beast of prey,
 Are similes at hand for the distress
 Of ladies who can *not* have their own way;
 But though my turn will not be served with less,
 These don't express one half what I should say:
 For what is stealing young ones, few or many,
 To cutting short their hope of having *any*?

CXXXII.

Leoa, tigresa da cria apartada,
 Ou um interessante animal de caça,
 São símiles à mão para a angústia das
 Senhoras que o que querem não acham;
 Mas quanto a mim não prestam para nada,
 Nem expressam metade do que passa.
 Pois que é furtar cria, muita ou alguma,
 Ao podar-se a esperança de ter uma?

CXXXIII.

The love of offspring's Nature's general law,
 From tigresses and cubs to ducks and ducklings;
 There's nothing whets the beak, or arms the claw
 Like an invasion of their babes and sucklings;
 And all who have seen a human nursery, saw
 How mothers love their children's squalls and chucklings:
 This strong extreme effect (to tire no longer
 Your patience) shows the cause must still be stronger.

CXXXIII.

Na Natura o amor à prole é lei geral,
 Da tigresa à cria, da pata aos patinhos.
 Nada afia o bico ou arma a garra igual
 Violarem seus bebês e seus filhinhos.
 Quem viu um berçário, viu o amor maternal
 Aos berros de suas crianças e risinhos.
 Tremendo efeito (pra que tua paciência
 Não tire¹¹⁸ mais) diz que à causa há potência.¹¹⁹

¹¹⁸ *Tire*, no original; que é o verbo “cansar”. A expressão coloquial brasileira, entretanto, é “tirar a paciência”.

¹¹⁹ João Vieira tomou diversas liberdades no que concerne à ordem das ideias nas estrofes. Esse trecho é bastante relevante a este respeito:

Em vão em volta dum trono as fronteiras se inclinam, os joelhos se curvam e as mãos oram; os nossos corações são nossos e só nossos.

Se disser que ao ouvir estas palavras os olhos da sultana lançavam fogo, muito pouco direi, porque aqueles olhos chamejavam continuamente.

A leoa a quem e arrebatam os filhos fica mais furiosa do que esta, contrariada pela réplica insinuante e decisiva de Juan. Nem ela saberia se o coração está do lado esquerdo, se do direito; o que sabia era que ao mais leve aceno seu, toda a sua vontade e caprichos até ali tinham sido satisfeitos, e entendia para si que a formosura de que era dotada lhe conferia um duplo direito divino. (Byron, 1942, p. 362).

CXXXIV.

If I said fire flashed from Gulbeyaz' eyes,
 'T were nothing—for her eyes flashed always fire;
 Or said her cheeks assumed the deepest dyes,
 I should but bring disgrace upon the dyer,
 So supernatural was her passion's rise;
 For ne'er till now she knew a checked desire:
 Even ye who know what a checked woman is
 (Enough, God knows!) would much fall short of this,

CXXXV.

Her rage was but a minute's, and 't was well—
 A moment's more had slain her; but the while
 It lasted 't was like a short glimpse of Hell:
 Nought's more sublime than energetic bile,
 Though horrible to see, yet grand to tell,
 Like Ocean warring 'gainst a rocky isle;
 And the deep passions flashing through her form
 Made her a beautiful embodied storm.

CXXXVI.

A vulgar tempest 't were to a typhoon
 To match a common fury with her rage,
 And yet she did not want to reach the moon,
 Like moderate Hotspur on the immortal page;
 Her anger pitched into a lower tune,
 Perhaps the fault of her soft sex and age—
 Her wish was but to "kill, kill, kill," like Lear's,
 And then her thirst of blood was quenched in tears.

CXXXIV.

Que o olho dela lançou fogo eu dissesse,
 Nada seria, pois sempre lançou fogo;
 Ou dos tons vivos que em sua cútis vê-se,
 Só em desgraça o tingidor eu jogo,
 Tão sobrenatural sua paixão cresce, e
 Só agora conheceu a insatisfação. Logo,
 Mesmo quem moça insatisfeita há visto
 (Tantas, Deus sabe!) bem pouco viu disto.

CXXXV.

Pro seu bem, sua raiva foi de um minuto –
 Pouco mais, matá-la-ia; mas durou coisa
 Só pra do inferno ter vislumbre curto.
 Nada há sublime igual bile vigorosa,
 Ruim de ver, de dizer pior e muito,
 Oceano em guerra contra ilha rochosa;
 Tanta paixão de sua forma através,
 Linda tempestade de carne e osso fez.

CXXXVI.

Temporal vulgar fosse tufão para
 Pesar a simples raiva com sua fúria,
 E ainda que a lua alcançar não buscara,
 Como na obra imortal o frugal Hotspur¹²⁰. A
 Sua ira a um tom mais brando atirara,
 Talvez culpa do sexo e idade sua.
 “Matar, matar, matar”¹²¹ qual Lear, ansiou,
 E a sede de sangue em choro se saciou.

¹²⁰ Nova alusão a Shakespeare, *Henrique IV*, parte I, ato III, versos 201-202.

¹²¹ *Rei Lear*, ato IV, cena 6, versos 191-192.

CXXXVII.

A storm it raged, and like the storm it passed,
 Passed without words—in fact she could not speak;
 And then her sex's shame broke in at last,
 A sentiment till then in her but weak,
 But now it flowed in natural and fast,
 As water through an unexpected leak;
 For she felt humbled—and humiliation
 Is sometimes good for people in her station.

CXXXVIII.

It teaches them that they are flesh and blood,
 It also gently hints to them that others,
 Although of clay, are yet not quite of mud;
 That urns and pipkins are but fragile brothers,
 And works of the same pottery, bad or good,
 Though not all born of the same sires and mothers;
 It teaches—Heaven knows only what it teaches,
 But sometimes it may mend, and often reaches.

CXXXIX.

Her first thought was to cut off Juan's head;
 Her second, to cut only his—acquaintance;
 Her third, to ask him where he had been bred;
 Her fourth, to rally him into repentance;
 Her fifth, to call her maids and go to bed;
 Her sixth, to stab herself; her seventh, to sentence
 The lash to Baba:—but her grand resource
 Was to sit down again, and cry—of course.

CXXXVII.

Temporal rugiu, temporal passou,
 Sem um ai; e nem podia falar de fato.
 Daí a vergonha do seu sexo¹²² estourou,
 Um sentimento nela até aí bem fraco,
 Que agora forte e natural jorrou,
 Como água por imprevisto buraco,
 Pois se sentiu prostrada; e a humilhação
 É às vezes boa a alguém em sua posição.

CXXXVIII.

Instrui-lhes que são de carne e osso todos,
 E gentilmente diz que os outros, embora
 De argila, ainda não são apenas lodo,
 E são irmãos frágeis, urnas, caçarolas,
 Boa ou má, obra da mesma olaria, de modo
 Não nascido do mesmo pai e mãe, ora.
 Instrui – só Deus sabe¹²³ o que instrui,
 Mas às vezes emenda, e às vezes rui¹²⁴.

CXXXIX.

Primeiro pensou em sua cabeça cortar;
 Em segundo, cortar só seu – saber;
 Terceiro, onde havia se criado indagar;
 Quarto, convocá-lo a se arrepender;¹²⁵
 Quinto, ir pra cama e suas damas chamar;
 Sexto, se esfaquear; sétimo, descer
 O açoite em Baba; mas sentar de novo e o
 Choro foram seu grande recurso, óbvio.

¹²² Na edição de Coleridge, a única a fazer menção a esta curiosa ideia, são corroborados versos de Juvenal, sátira X, apresentados na tradução de Gifford, em inglês.

¹²³ Paulin Paris, em sua tradução, achou adequado acrescentar a esta expressão do original “só Deus sabe”, um “e a França”.

¹²⁴ *Reaches*, no original. Byron parece não ter sido claro o suficiente no uso desse verbo, daí a edição *Penguin* precisar fazer uma nota dizendo que *reaches* aqui provavelmente significa “rends”, sentido o qual foi preferido usar na tradução.

¹²⁵ A tradução desse verso de Vieira: “(...) a quarta movê-lo ao arrependimento por meio da zombaria” (Byron, 1942, p. 362); e a de Paulin Paris foi: “la quatrième, de l'amener à force de sarcasmes à se repentir” (Byron, 1830, s.p.).

CXL.

She thought to stab herself, but then she had
 The dagger close at hand, which made it awkward;
 For Eastern stays are little made to pad,
 So that a poniard pierces if 't is struck hard:
 She thought of killing Juan—but, poor lad!
 Though he deserved it well for being so backward,
 The cutting off his head was not the art
 Most likely to attain her aim—his heart.

CXLI.

Juan was moved: he had made up his mind
 To be impaled, or quartered as a dish
 For dogs, or to be slain with pangs refined,
 Or thrown to lions, or made baits for fish,
 And thus heroically stood resigned,
 Rather than sin—except to his own wish:
 But all his great preparatives for dying
 Dissolved like snow before a woman crying.

CXLII.

As through his palms Bob Acres' valour oozed,
 So Juan's virtue ebbed, I know not how;
 And first he wondered why he had refused;
 And then, if matters could be made up now;
 And next his savage virtue he accused,
 Just as a friar may accuse his vow,
 Or as a dame repents her of her oath,
 Which mostly ends in some small breach of both.

CXL.

Pensou em esfaquear-se, mas a adaga traz
 Próxima à mão, que torna este ato inapto,
 Pouco estofo há em corpetes orientais,
 Pra que um punhal fure forte de fato.
 Pensou em matar Juan, mas, pobre rapaz,
 Porquanto merecesse por ser chato,
 Decapitá-lo não era o melhor jeito
 Pra que ela alcançasse o alvo – seu peito.

CXLI.

Juan achou que viraria iguaria de cães
 Esquartejado, ou em sua ideia passa de
 Ser empalado, aí isca de peixe, ou aos leões
 Lançado, morto em requintes de crueldade,
 E heroicamente resignado se põe,
 Sem pecar – a não ser por sua vontade.
 Mas tais preparativos pra morrer
 Qual neve esvaem-se ao choro da mulher.

CXLII.

Tal vaza o brio da mão de Bob Acres¹²⁶, escusa-
 -se a virtude de Juan, e eu não entendo.
 Logo se indaga o porquê da recusa,
 Daí, como algo podia estar revertendo,
 Em seguida, a virtude arisca acusa,
 Como o próprio voto um frei parecendo,
 Ou uma dama que abnega o juramento,
 O que termina em duplo rompimento.

¹²⁶ Referência ao personagem da comédia de Sheridan, *Rivals* (ato V, cena 3), Bob Acres, que sente seu “valor escorrer pelas palmas das suas mãos” (“Yes — my valour is certainly going! it is sneaking off! I feel it oozing out, as it were, at the palms of my hands!”).

CXLIII.

So he began to stammer some excuses;
 But words are not enough in such a matter,
 Although you borrowed all that e'er the Muses
 Have sung, or even a Dandy's dandiest chatter,
 Or all the figures Castlereagh abuses;
 Just as a languid smile began to flatter
 His peace was making, but, before he ventured
 Further, old Baba rather briskly entered.

CXLIV.

"Bride of the Sun! and Sister of the Moon!"
 ('T was thus he spake,) "and Empress of the Earth!
 Whose frown would put the spheres all out of tune,
 Whose smile makes all the planets dance with mirth,
 Your slave brings tidings—he hopes not too soon—
 Which your sublime attention may be worth:
 The Sun himself has sent me like a ray,
 To hint that he is coming up this way."

CXLV.

"Is it," exclaimed Gulbeyaz, "as you say?
 I wish to heaven he would not shine till morning!
 But bid my women form the milky way.
 Hence, my old comet! give the stars due warning—
 And, Christian! mingle with them as you may,
 And as you'd have me pardon your past scorning—"
 Here they were interrupted by a humming
 Sound, and then by a cry, "The Sultan's coming!"

CXLIII.

Ele então balbuciou alguma escusa¹²⁷,
 Mas palavras não fazem que o caso ande,
 Nem se se emprestar tudo o que a Musa
 Cantou, ou tagarelou o dândi mais dândi,
 Ou das figuras que Castlereagh¹²⁸ abusa.
 Já aí um sorriso lânguido se expande
 Em prol de paz, porém, antes que acaba
 Indo avante, entrou de supetão Baba.¹²⁹

CXLIV.

“Noiva do Sol e Irmã da Lua” (assim fala-
 -lhe) e Imperatriz da Terra! cuja careta
 Até a órbita das esferas abala,
 E ao riso dançam ditosos os planetas,
 Novas trago – oxalá não cedo – a dá-las,
 Dignas da sua sublime atenção alerta.
 O próprio Sol me enviou como um raio pra
 Indicar que ele está vindo pra cá”.

CXLV.

“É”, indagou Gulbeyaz, “certo este informe?
 Quem dera que até amanhã não raiasse!
 Mas peça às moças que a via láctea formem.
 Eia, meu velho cometa, e aos astros passe
 O aviso. E, Cristão, entre elas conforme-
 -se, tal se seu desdém de antes eu perdoasse”
 E os interrompe um crescente zumbido,
 E então um grito, “o Sultão está vindo!”

¹²⁷ Ecoa o embaraço de Don Alfonso com Júlia.

¹²⁸ V. nota a “Dedicatória” do poema, em que Byron usa a imagem de Ixão na roda ardente para dar ideia do movimento e da exasperação causada pelo discurso do Visconde de Castlereagh.

¹²⁹ A tradução de João Vieira dessa estrofe foi:

Quando um rizinho afavel (sic) adivinha aos lábios de Juan e deixava entreluzir algumas esperanças para a mulher do sultão, Baba entra bruscamente a porta e pronunciou formalmente estas palavras de estilo: (Byron, 1942, p. 362-363).

CXLVI.

First came her damsels, a decorous file,
 And then his Highness' eunuchs, black and white;
 The train might reach a quarter of a mile:
 His Majesty was always so polite
 As to announce his visits a long while
 Before he came, especially at night;
 For being the last wife of the Emperor,
 She was of course the favourite of the four.

CXLVI.

Chegam donzelas, decorosa fila,
 Aí brancos, negros, eunucos de Sua Alteza;
 Seu séquito atingia um quarto de milha.
 Sua Majestade havia a delicadeza
 De dar com antecedência a notícia
 Da visita, de noite com certeza;
 Pois sendo Sua última esposa de fato,
 Era claro a favorita das quatro.

CXLVII.

His Highness was a man of solemn port,
 Shawled to the nose, and bearded to the eyes,
 Snatched from a prison to preside at court,
 His lately bowstrung brother caused his rise;
 He was as good a sovereign of the sort
 As any mentioned in the histories
 Of Cantemir, or Knöllës, where few shine
 Save Solyman, the glory of their line.

CXLVII.

Sua Alteza era homem de solene porte,
 Xale até o nariz, até o olho barbado,
 Pego da prisão pra imperar na corte,
 Subiu há pouco após o irmão estrangulado.
 Ele era um bom soberano de sorte
 Tal que em histórias há muitos citados
 Por Cantemir¹³⁰, Knolles¹³¹, onde brilha a imagem
 Só de Solimão¹³²¹³³, glória da linhagem.

¹³⁰ Byron leu a tradução de Tindal, *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire*, de Dimitrie Cantemir, príncipe da Moldávia.

¹³¹ Richard Knolles escreveu *The Generall Historie of the Turks* (1621). Byron refere-se a esta obra como o primeiro livro que ele leu com prazer, tendo contribuído, assim, para o colorido oriental de sua poesia.

¹³² Solimão I, o Magnífico, (1494 – 1566), destacado monarca otomano, expandiu seus domínios por quase metade da superfície da Terra, tornando-se seu domínio o apogeu da civilização otomana. Além de grande líder militar, fez diversas reformas administrativas em seu império, e obteve distinção inclusive como poeta.

¹³³ As edições francesas trazem notas bastante longas que Byron havia colocado numa edição e suprimido das edições posteriores. Os comentários são a respeito das considerações de Bacon sobre a linhagem de Solimão, e Byron termina tecendo comentários sobre alguns pensamentos que o poeta Campbell havia publicado num jornal. As edições inglesas consultadas não trazem essa longa nota na íntegra. Cochran, ademais, nota que a descrição do sultão não confere.

CXLVIII.

He went to mosque in state, and said his prayers
 With more than "Oriental scrupulosity;"
 He left to his vizier all state affairs,
 And showed but little royal curiosity:
 I know not if he had domestic cares—
 No process proved connubial animosity;
 Four wives and twice five hundred maids, unseen,
 Were ruled as calmly as a Christian queen.

CXLIX.

If now and then there happened a slight slip,
 Little was heard of criminal or crime;
 The story scarcely passed a single lip—
 The sack and sea had settled all in time,
 From which the secret nobody could rip:
 The public knew no more than does this rhyme;
 No scandals made the daily press a curse—
 Morals were better, and the fish no worse.

CL.

He saw with his own eyes the moon was round,
 Was also certain that the earth was square,
 Because he had journeyed fifty miles, and found
 No sign that it was circular anywhere;
 His empire also was without a bound:
 'T is true, a little troubled here and there,
 By rebel pachas, and encroaching giaours,
 But then they never came to "the Seven Towers;"

CXLVIII.

Ia à mesquita do estado e fazia as rezas
 Suas com mais que "escrúpulo oriental"¹³⁴.
 Negócios do estado ao vizir enviesa
 E exhibia só escasso interesse real.
 Não sei se algo doméstico o enfeza;
 Nem processo de ímpeto conubial¹³⁵.
 Quatro esposas, mil moças, nunca vistas,
 Geridas bem como uma rainha cristã.

CXLIX.

Se houve por ali algum breve desvio,
 Pouco se ouviu de criminal ou crime. A
 História escassamente deu um pio;
 Tudo a seu tempo saco e mar confirmam,
 De onde segredo algum se emergiu.
 As gentes não sabiam mais que esta rima;
 Nem escândalos faziam na imprensa o horror.
 Morais melhores, e o peixe não pior.

CL.

Viu com seus olhos ser redonda a lua,
 Certo ia também que plana a terra era,
 Porque andou cinquenta milhas, não viu a
 Mínima referência que era esfera.
 Seu império fronteira não achou-a;
 É vero, empecilhozinho aparecera,
 Com paxás traíras e giaours¹³⁶ cruentos,
 Mas que nunca "as Sete Torres"¹³⁷ adentram.

¹³⁴ Enquanto escrevia este canto, Byron escreveu para seu editor, Murray, em 9 de novembro de 1820, citando a frase que Dr. Johnson escreveu a Swift "washed himself with oriental scrupulosity".

¹³⁵ Paulin Paris faz uma nota dizendo que é mais uma referência ao processo conjugal escandaloso de Jorge IV com a rainha Carolina.

¹³⁶ Termo usado pejorativamente pelos otomanos para designar alguém que não seja muçulmano, geralmente sendo cristão. Byron escreveu uma obra com esse título, sobre a moça que seria lançada à água amarrada em um saco.

CLI.

Except in shape of envoys, who were sent
 To lodge there when a war broke out, according
 To the true law of nations, which ne'er meant
 Those scoundrels, who have never had a sword in
 Their dirty diplomatic hands, to vent
 Their spleen in making strife, and safely wording
 Their lies, yclept despatches, without risk or
 The singeing of a single inky whisker.

CLI.

Só emissários, pra lá se apresentarem
 Quando a guerra eclodiu, e de acordo esteve
 À lei vera das nações, pra não se importarem
 Com tal canalha, que espada não teve
 Às vis mãos diplomáticas, a darem
 Spleen por briga e que em segurança escrevem
 Mentiras, ditas despachos, sem risco ou
 Chamusco de um fio de bigode ou um trisco¹³⁸.

CLII.

He had fifty daughters and four dozen sons,
 Of whom all such as came of age were stowed,
 The former in a palace, where like nuns
 They lived till some Bashaw was sent abroad,
 When she, whose turn it was, was wed at once,
 Sometimes at six years old—though this seems odd,
 'T is true; the reason is, that the Bashaw
 Must make a present to his sire-in-law.

CLII.

Cinquenta filhas; filhos, quatro dúzias,
 Tinha, alojados quando chegava a hora,
 Elas, em meio a um palácio, onde conduzem a
 Vida de freira, até que um paxá ia embora
 Ao exterior, e ela, às vezes aos seis anos, ia
 Casada¹³⁹. O que parece estranho, embora
 Seja fato; a razão é que o paxá
 Devia presentear seu sogro¹⁴⁰ lá.

¹³⁷ Famosa prisão otomana, a Fortaleza de Iedikule foi o último reduto de vida de diversas personalidades importantes, que ali foram presas e executadas. Em nota, Paulin Paris diz que é em referência a este sítio a magnífica descrição dos recintos que Byron fez no começo deste Canto. Porém, Hobhouse, em *Travels in Albania*, afirma que em sua viagem com Byron não lhes foram permitido o ingresso nesta fortaleza.

¹³⁸ Paulin Paris faz uma nota dizendo que este foi Filipe II, que enviava emissários para que espionassem os outros soberanos das cortes europeias e que, por conseguinte, os outros príncipes não tardaram em seguir este funesto exemplo.

¹³⁹ As duas edições inglesas trazem a mesma nota, citando, a partir de Moore, o excerto das *Memórias* do Barão François de Tott, em que cita uma princesa (Sulta Asma), filha de Ahmed III, que havia se indignado contra a barbaridade da instituição que, aos seis anos de idade (a edição de Coleridge diz treze anos), havia-a posto em poder de um velho decrépito.

¹⁴⁰ No original, *sire-in-law*. “Sogro”, geralmente, é *father-in-law*, em inglês, bem como “padrasto” é *stepfather*. Ambos os tradutores franceses usam *beau-père*.

CLIII.

His sons were kept in prison, till they grew
 Of years to fill a bowstring or the throne,
 One or the other, but which of the two
 Could yet be known unto the fates alone;
 Meantime the education they went through
 Was princely, as the proofs have always shown;
 So that the heir apparent still was found
 No less deserving to be hanged than crowned.

CLIV.

His Majesty saluted his fourth spouse
 With all the ceremonies of his rank,
 Who cleared her sparkling eyes and smoothed her brows,
 As suits a matron who has played a prank;
 These must seem doubly mindful of their vows,
 To save the credit of their breaking bank:
 To no men are such cordial greetings given
 As those whose wives have made them fit for Heaven.

CLV.

His Highness cast around his great black eyes,
 And looking, as he always looked, perceived
 Juan amongst the damsels in disguise,
 At which he seemed no whit surprised nor grieved,
 But just remarked with air sedate and wise,
 While still a fluttering sigh Gulbeyaz heaved,
 "I see you've bought another girl; 't is pity
 That a mere Christian should be half so pretty."

CLIII.

Filhos, mantidos na prisão, até
 Que cresçam para trono ou forca encher,
 É um ou outro, mas qual dos dois é,
 Apenas os fados podem saber.
 E principesca era a educação que
 Recebiam, como as provas mostram ser,
 Pra que o herdeiro tão digno fosse achado
 De ser enforcado quanto coroadado.

CLIV.

Sua Majestade saúda a quarta esposa
 Com toda a cerimônia do seu *rank*,
 Que a sobancelha alisa e a vista lustrosa
 Limpa igual mulher que a jogo se arranque.
 E mostra-se em dobro dos votos ciosa, a
 Salvar crédito e não quebrar a banca¹⁴¹.
 A homem algum tão afetuoso oi se deu,
 Como o da esposa que o fez apto ao céu¹⁴² ¹⁴³.

CLV.

Sua Alteza co' olhar preto cada lado
 Olha, como sempre olha, e nota Juan
 Ali entre as donzelas disfarçado,
 O que não lhe é surpresa ou dor malsã,
 Mas comenta com ar sábio e sedado,
 Enquanto Gulbeyaz arfa de afã,
 "Vejo que comprou outra moça; é pena ainda
 Que mera cristã seja meio tão linda".

¹⁴¹ No original, *breaking the bank*, expressão compreensível em boa parte das culturas do mundo. "Banca", entre outras acepções, possui a de "conjunto dos bancos".

¹⁴² As edições originais trazem a mesma nota, indicando não ser clara a alusão que Byron entre *horns*, cornos, e *Heaven*. Há a suposição de que possa ser referente ao "chifre da salvação" bíblico, ou ao chifre simbólico da glória divina como no "Moisés" de Michelangelo. Cochran nota também referência a *Much Ado About Nothing*, V, iv, 118-119.

¹⁴³ João Vieira voltou a traduzir aqui; desta estrofe, fez:

O sultão cumprimentou a sua esposa predileta com todo o cerimonial do seu sangue (...). (Byron, 1942, p. 363).

CLVI.

This compliment, which drew all eyes upon
 The new-bought virgin, made her blush and shake.
 Her comrades, also, thought themselves undone:
 Oh! Mahomet! that his Majesty should take
 Such notice of a *giaour*, while scarce to one
 Of them his lips imperial ever spake!
 There was a general whisper, toss, and wriggle,
 But etiquette forbade them all to giggle.

CLVII.

The Turks do well to shut—at least, sometimes—
 The women up—because, in sad reality,
 Their chastity in these unhappy climes
 Is not a thing of that astringent quality
 Which in the North prevents precocious crimes,
 And makes our snow less pure than our morality;
 The Sun, which yearly melts the polar ice,
 Has quite the contrary effect—on vice.

CLVIII.

Thus in the East they are extremely strict,
 And wedlock and a padlock mean the same:
 Excepting only when the former's picked
 It ne'er can be replaced in proper frame;
 Spoilt, as a pipe of claret is when pricked:
 But then their own polygamy's to blame;
 Why don't they knead two virtuous souls for life
 Into that moral centaur, man and wife?

CLVI.

Ao elogio à virgem, todos olhos põem
 Na recém-comprada, que tremeu e corou.
 As damas, também, que é seu fim supõem.
 Oh Maomé, Sua Majestade uma *giaour*
 Nota, enquanto a uma delas mal dispõe
 Coisa que seu lábio imperial falou!
 Foi agito geral, gestos, burburinho,
 Mas a etiqueta proibiu um só risinho.

CLVII.

Os turcos fazem bem prendendo¹⁴⁴ as moças,
 Às vezes, pois, no ruim real, sua castidade
 Em tais infelizes climas não é coisa
 Como ao Norte à adstringente qualidade
 Que previne precoce crime e faz nossa
 Neve menos pura que a moralidade.
 O sol, que derrete todo ano o gelo, exposto
 Sobre o vício possui o efeito oposto.

CLVIII.¹⁴⁵

Assim severos são ao extremo ao Leste e
 Casamento e cadeado¹⁴⁶ é tudo igual;
 Só que o primeiro, se violar se tente,
 Não dá pra se repor da forma ideal,
 Mimado, puído barril de clarete.
 Daí da sua poligamia falam mal;
 Por que não fundem de vez duas virtuosas
 Almas num centauro moral, marido e esposa?¹⁴⁷

¹⁴⁴ Paulin Paris traduziu *shut up* por *retenir en prison* e Amedée Pichot por *enfermer*.

¹⁴⁵ Esta estrofe foi escrita na cama, na manhã de 27 de fevereiro de 1821, no mesmo dia que B. escreveu uma carta fria e distante a ex-esposa. Murray omitiu-a na primeira edição, deixando B. furioso (PC) (veja abaixo, próximas notas).

¹⁴⁶ No original, *wedlock and a padlock*, expressão cuja sonoridade não se pôde traduzir integralmente, mas que se buscou manter com o “ca”, que iniciam ambos os termos em português.

CLIX.

Thus far our chronicle; and now we pause,
 Though not for want of matter; but 't is time,
 According to the ancient epic laws,
 To slacken sail, and anchor with our rhyme.
 Let this fifth canto meet with due applause,
 The sixth shall have a touch of the sublime;
 Meanwhile, as Homer sometimes sleeps, perhaps
 You'll pardon to my muse a few short naps.

CLIX.

Assim vai longe a crônica, e então pauso,
 E não falta assunto; mas é hora, afirma a
 Lei que os épicos antigos valha-os,
 De arriar vela, e ancorar minha rima. E
 Deixo o canto quinto ao devido aplauso,
 O sexto terá um toque de sublime.
 Aí, se Homero também dorme¹⁴⁸, não peca
 Minha musa ao tirar umas sonecas.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Na primeira edição desses Cantos, essa oitava não foi publicada. Paulin Paris parece ter usado essa edição, já que não há a tradução desses versos em sua obra. Byron escreveu uma carta furiosa ao seu editor, em 31 de agosto de 1821, dizendo que não permite “qualquer ser humano tomar tais liberdades com meus escritos porque estou ausente”.

¹⁴⁸ A referência é à *Arte Poética* de Horácio, que Byron traduzira, verso 359. A mesma citação já havia sido feita à estrofe XCVIII do Canto III.

¹⁴⁹ No fim deste Canto, a edição de Coleridge traz as datas anotadas por Byron que, numa livre tradução, seriam:

Fim do Canto Quinto, concluído em Ravenna, 27 Nov. 1820,

Começado em 16 de outubro de 1820

e terminada a cópia em 26 de dezembro,

com acréscimos intermediários, 1820.

B.

CANTO THE SIXTH

CANTO VI^{1 2}

I.

"There is a tide in the affairs of men,
Which,—taken at the flood,"—you know the rest,
And most of us have found it now and then:
At least we think so, though but few have guessed
The moment, till too late to come again.
But no doubt everything is for the best—
Of which the surest sign is in the end:
When things are at the worst they sometimes mend.

I.

“Há uma maré nos assuntos do homem
Que tomada nas cheias”³ – sabem o resto,
E pra maior parte de nós está conforme;
Ao menos crê-se, mas poucos acertam
A hora, aí é tarde demais pra que retomem.
Mas vem tudo para o melhor, decerto,
Do que o sinal mais certo está no fim;
Melhora às vezes quando está bem ruim.

¹ Há uma epígrafe e um prefácio que abrem esses próximos Cantos. A epígrafe é de autoria de Shakespeare, de *Twelfth Night, or What You Will*:

Sir Tobie: ‘Dost thou think, because thou art virtuous, there shall be no more cakes and ale?’

O Bufo: ‘Yes, by St. Anne; and ginger shall be hot i’ the mouth too!’

Que pode ser traduzida por:

Sir Tobie: ‘Pensas que, porque és virtuoso, não deve mais haver bolos e cerveja?’

O Bufo: ‘Sim, por Santa Ana; e gengibre será quente à boca também!’.

O prefácio, por sua vez, traz novo ataque de Byron. Indica que estes Cantos são baseados em *Historie de la Nouvelle Russie*, do Marquês Gabriel de Castelnau (1820); e que alguns incidentes são verídicos, como o caso do Duque de Richelieu que salvou uma criança. Em seguida, critica novamente Robert Stewart, o Visconde de Castlereagh, que já havia ofendido bastante na “Dedicatória” de *Don Juan*. Enfim, critica quem criticou seus primeiros Cantos desta obra; cita Voltaire, diz que Sócrates e Jesus também foram taxados e culpados por serem “blasfemadores”, e, em seguida, encerra abruptamente o prefácio.

² Após mais de dezesseis meses sem escrever seu *Don Juan*, por influência de Teresa Guiccioli, Byron retoma a escrita em Pisa, por volta do dia 14 de abril de 1822 (a data no manuscrito está rasurada), e termina os Cantos VI e VII no fim de junho. Mary Shelley passou a limpo o manuscrito. Em 15 de julho de 1823 estes Cantos foram publicados juntamente com o Canto VIII, por John Hunt.

³ Novamente a citação de é Shakespeare, *Júlio César*, ato IV, cena 3, versos 216-219.

There is a tide in the affairs of men,
Which, taken at the flood, leads on to fortune;
Omitted, all the voyage of their life
Is bound in shallows and in miseries.

Em uma tradução em prosa disponível na internet, Bruto diz:

Os negócios humanos apresentam altas como as do mar: aproveitadas, levam-nos as correntes à fortuna; mas, uma vez perdidas, corre a viagem da vida entre baixios e perigos. (s.p., sem nome do tradutor, <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/cesar.html>>. Disponível em: 31/10/2019).

II.

There is a tide in the affairs of women,

Which, taken at the flood, leads—God knows where:

Those navigators must be able seamen

Whose charts lay down its currents to a hair;

Not all the reveries of Jacob Behmen

With its strange whirls and eddies can compare:

Men with their heads reflect on this and that—

But women with their hearts on Heaven knows what!

II.

Há uma maré em assuntos⁴ de mulher

Que tomada nas cheias – vão Deus sabe onde.

Não marujos de primeira viagem pra ler

Bem as correntes que esta carta esconde.

Nem o desvario de Böhme⁵ tem a ver

Ou a estranhos redemoinhos corresponde.

Homem com cabeça pensando isso e aquilo e

Mulher com coração céus sabe em quê!⁶

III.

And yet a headlong, headstrong, downright She,

Young, beautiful, and daring—who would risk

A throne—the world—the universe—to be

Beloved in her own way—and rather whisk

The stars from out the sky, than not be free

As are the billows when the breeze is brisk—

Though such a She's a devil (if there be one),

Yet she would make full many a Manichean.

III.

E uma *ela* ávida, ativa, controversa,

Jovem, ousada, esplêndida, que arrisca

Se quiser um trono, o mundo, o universo

Pra ser amada ao seu modo, e antes riscar

Estrelas da órbita que livre ser só

Como a onda quando a agita a brisa arisca –

Embora seja um diabo (se é que exista),

Essa ela faria muitos maniqueístas⁷.

⁴ Cochran observa que, neste caso, *affairs* seria uma espécie de gíria para o órgão sexual feminino.

⁵ Jakob Böhme (1575 – 1624) filósofo e místico luterano alemão. Suas ideias alcançaram muitos discípulos e seguidores na Europa, que ficaram chamados de boehmistas. Na Inglaterra, não obstante, o número dos seus seguidores era considerável. Byron chegou a compará-lo com Wordsworth (ver *Letters*, 1899, III, 239, 1900, IV, 238).

⁶ Enquanto João Vieira estaciona sua tradução, preocupada constantemente com os eventos que perpassam a narrativa, quem guia a tradução é, durante as estrofes digressivas, o carro dos poetas concretos. Este dístico final foi traduzido, de certa forma eufemisticamente, por Décio Pignatari. Veja-se-lhe os versos:

Ela é coração... ele, cabeça...

Mais outra coisa (mas só Deus sabe essa!). (Pignatari, 2007).

⁷ É uma filosofia religiosa sincrética e dualística fundada e propagada por Maniqueu, filósofo cristão do século III, que divide o mundo simploriamente entre Bom e Mau, Deus e Diabo etc.

IV.

Thrones, worlds, *et cetera*, are so oft upset
 By commonest ambition, that when Passion
 O'erthrows the same, we readily forget,
 Or at the least forgive, the loving rash one.
 If Anthony be well remembered yet,
 'T is not his conquests keep his name in fashion,
 But Actium, lost for Cleopatra's eyes,
 Outbalances all Cæsar's victories.

IV.

Tronos, mundos, *et cetera*, são frustrados
 Pela ambição vulgar, se a paixão logra
 Zoar igual, já esquecemos ou perdoado
 Fica ao menos; que amor não vem, se joga.
 Se Antônio ainda é bastante lembrado,
 Não são às conquistas suas seu nome em voga,
 Perdeu pelos olhos de Cleópatra Áccio⁸, o
 Que as vitórias cesáreas batem fácil⁹ ¹⁰

V.

He died at fifty for a queen of forty;
 I wish their years had been fifteen and twenty,
 For then wealth, kingdoms, worlds are but a sport—I
 Remember when, though I had no great plenty
 Of worlds to lose, yet still, to pay my court, I
 Gave what I had—a heart; as the world went, I
 Gave what was worth a world; for worlds could never
 Restore me those pure feelings, gone for ever.

V.

Morreu aos cinquenta por rainha aos quarenta;
 Preferiria que fosse aos vinte e aos quinze,
 Pois reinos, mundos, fundos, aparentam
 Esporte. Lembro-me, eu não tinha afins e
 Mundos a perder, dei o que se apresenta
 No flerte – o coração¹¹. O mundo em meus *teens* ia-
 -se, e dei-lhe um mundo; mundos nem me
 Devolvem a pureza, ida pra sempre.¹²

⁸ A Batalha de Áccio aconteceu dia 2 de setembro de 31 a.C. na Grécia, durante a guerra civil romana entre Marco Antônio, com o apoio da marinha egípcia de Cleópatra, e Otaviano, com sua frota comandada por Marco Agripa. Um ano após essa batalha naval, Otaviano invade o Egito e Antônio e Cleópatra suicidam-se.

⁹ Há uma distinção entre as edições, apontada em nota na edição *Penguin*, referente ao dístico final desta estrofe. Basicamente em diversas edições *Actium* do original era sujeito de *outbalances*, pois era colocada a vírgula após ele; a edição *Penguin* pôs a vírgula após o *lost*, fazendo *eyes* o sujeito de *outbalances*. Infere-se daí que não foi esta edição, a mais completa, utilizada por Augusto de Campos na tradução dos versos byronianos.

¹⁰ Foi a vez de Augusto de Campos traduzir essa oitava interinamente. Veja-se como ela ficou, em se notando a inserção do nome “Marco”, o curioso verbo “empanar”, e a perda da especificidade na referência à Batalha de Áccio, tornando Byron bem menos prolixo e objetivo do que realmente é:

Tronos, mundo, et cetera são movidos
 Pela ânsia do poder, mas se a paixão
 O ultrapassa, esquecemos os perdidos
 Ou perdoamos o erro de sua ação.
 Se Marco Antonio ainda encontra ouvidos
 Não é pela vitória ou danação.
 Os olhos de Cleópatra e sua história
 Empanam César e sua vitória. (Campos, 2009, p. 51).

¹¹ Na edição *Penguin* nota-se que este trecho é uma referência a amor idealizado que Byron sentiu em seus anos de juventude por Mary Chaworth. A edição de Coleridge traz inclusive um trecho da carta que o poeta escreveu a Mary.

¹² Esta estrofe foi traduzida por Décio Pignatari. Rigorosamente, Décio traduziu, usando toda sua oitava-rima, apenas até metade do sétimo verso do original. Excetuando-se a rima do dístico final, as outras duas rimas utilizadas na presente tradução são praticamente as mesmas da tradução do poeta concreto. A ideia que conclui a estrofe byroniana é a respeito da “restauração dos sentimentos puros”, ideia típica do Romantismo; justamente esta ideia, Décio deixa de fora da sua tradução, sagazmente inserindo um “e é só”. Pergunta-se: “e é só”, o que? só o que coube em seu método tradutório? ou

VI.

'T was the boy's "mite," and, like the "widow's," may
 Perhaps be weighed hereafter, if not now;
 But whether such things do or do not weigh,
 All who have loved, or love, will still allow
 Life has nought like it. God is Love, they say,
 And Love's a god, or was before the brow
 Of Earth was wrinkled by the sins and tears
 Of—but Chronology best knows the years.

VI.

Foi o “vintém” do moço, e igual o “da viúva”¹³ há
 De ser pesado agora ou em seguida;
 Mas se isto ou aquiloutro pesará,
 O que amei ou amo verá ainda que a vida
 Nada igual dá. Deus é amor, dizem já,
 E Amor é um Deus, ou era antes de franzida a
 Cara da Terra por pecado, ais, danos
 De – mas cronologia melhor sabe os anos.

VII.

We left our hero and third heroine in
 A kind of state more awkward than uncommon,
 For gentlemen must sometimes risk their skin
 For that sad tempter, a forbidden woman:
 Sultans too much abhor this sort of sin,
 And don't agree at all with the wise Roman,
 Heroic, stoic Cato, the sententious,
 Who lent his lady to his friend Hortensius.

VII.

Eis nosso herói e a terceira heroína dele
 Em mais sacal que rara situação,
 Senhores ainda arriscam sim sua pele
 Por proibido amor, triste situação.
 Sultões pecados tais muito repelem,
 Nem do sábio em Roma acatam tudo não,
 Catão¹⁴, estoico heroico, de quem sentenças têm-se, o
 Qual emprestou a esposa ao amigo Hortênsio.

só o que de Byron interessa aos poetas concretos? qualquer resposta apenas poderá ser encontrada nos versos de sua tradução, que seguem:

VI, 5 (*Antônio e Cleópatra*)

Morrem – ele, aos cinquenta; ela, aos quarenta.

Pena não tenha sido aos vinte e aos quinze.

Quando tudo a um esporte se aparenta

– Riquezas, reinos, mundos, com afins e

Iguais. Eu lembro que vida opulenta

Ou mundos eu não tinha nos meus *teens* e

Dei o que tinha – o coração. Sem dó,

Dou hoje ao mundo o que ele vale – e é só. (Pignatari, 2007, p. 204).

¹³ Referência ao Livro de Marcos, XII, versículos 41-44, nos quais Jesus vê ricos lançando dinheiro à arca do tesouro e uma viúva, que deitou apenas duas pequenas moedas, que valiam meio centavo. E Jesus diz a seus discípulos que ela foi quem deu mais que todos, pois não deu o que sobejava, mas todo seu sustento.

¹⁴ Alusão a Catão, o Jovem, neto estadista romano conhecido por sua moral inquestionável, Catão, o Velho. Catão, o Jovem, por sua vez, foi acusado por seu inimigo, Júlio César, de ter emprestado sua esposa ao amigo Hortênsio, com a finalidade de enriquecer. De fato, Catão, vendo os benefícios para si e aos seus que traria a união com Hortênsio, divorciou-se de sua esposa Márcia, casando-a em seguida com seu amigo Hortênsio. Após a morte desse, Catão recebeu de volta a viúva. Em Plutarco, lê-se que os romanos sugeriram à época que Márcia, tendo entrado miserável na mansão de Hortênsio, retornou rica ao leito de Catão.

VIII.

I know Gulbeyaz was extremely wrong;
 I own it, I deplore it, I condemn it;
 But I detest all fiction even in song,
 And so must tell the truth, howe'er you blame it.
 Her reason being weak, her passions strong,
 She thought that her Lord's heart (even could she claim it)
 Was scarce enough; for he had fifty-nine
 Years, and a fifteen-hundredth concubine.

IX.

I am not, like Cassio, "an arithmetician,"
 But by "the bookish theoric" it appears,
 If 't is summed up with feminine precision,
 That, adding to the account his Highness' years,
 The fair Sultana erred from inanition;
 For, were the Sultan just to all his dears,
 She could but claim the fifteen-hundredth part
 Of what should be monopoly—the heart.

X.

It is observed that ladies are litigious
 Upon all legal objects of possession,
 And not the least so when they are religious,
 Which doubles what they think of the transgression:
 With suits and prosecutions they besiege us,
 As the tribunals show through many a session,
 When they suspect that any one goes shares
 In that to which the law makes them sole heirs.

VIII.

Sei que Gulbeyaz no erro foi completa;
 Admito, acuso, abjuro, e assim ao ver
 Poesia até e toda ficção é-me abjeta,
 Daí digo a verdade, doa a quem doer.
 Razão fraca, paixão forte, ela encasqueta
 Que em seu senhor o coração (dizer
 Pudesse) era bem parco; aos seus cinquenta
 E nove e concubinas mil quinhentas.

IX.

Como Cássio, "aritmético" não sou,
 Mas pela "erudição de livros"¹⁵ parece,
 Se à precisão feminina se somou,
 Que se aos anos de Sua Alteza se acresce,
 A linda sultana de inanição errou;
 Pois se é o sultão justo ao que gosta ia ver-se
 Com a milésima quingentésima fração
 Do que seria monopólio – o coração.

X.

Observa-se que as damas litigiosas
 Com os objetos legais de posse são
 E não menos se são religiosas,
 O que dobra o que acham da transgressão.
 Com ações e execuções são-nos ciosas,
 Qual se vê em tribunais cada sessão,
 Se suspeitam que partilha o parceiro
 Aquilo que a lei as torna único herdeiro.

¹⁵ Nova alusão a Shakespeare, *Otelo*, Ato I, Cena I, versos 19-24, onde Cássio era um soldado "teórico" (*theoretical*). Tradução tirada de <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/otelo.pdf>>. Disponível em: 31/10/2019.

XI.

Now, if this holds good in a Christian land,
 The heathen also, though with lesser latitude,
 Are apt to carry things with a high hand,
 And take, what Kings call "an imposing attitude;"
 And for their rights connubial make a stand,
 When their liege husbands treat them with ingratitude;
 And as four wives must have quadruple claims,
 The Tigris hath its jealousies like Thames.

XI.

Daí se isto é válido a país cristão,
 Também o pagão, em menos amplitude,
 Tende a levar a coisa em dura mão
 E a que os reis chamam “imponente atitude” e
 Dos direitos conjugais fazem questão,
 Se o esposo de ingratidão não se cuida.
 Quádruplas queixas quatro esposas assumem,
 Como o Tâmisia¹⁶, o Tigre¹⁷ tem seus ciúmes.

XII.

Gulbeyaz was the fourth, and (as I said)
 The favourite; but what's favour amongst four?
 Polygamy may well be held in dread,
 Not only as a sin, but as a bore:
 Most wise men with one moderate woman wed,
 Will scarcely find philosophy for more;
 And all (except Mahometans) forbear
 To make the nuptial couch a "Bed of Ware."

XII.

Gulbeyaz é a quarta e (eu já disse, aliás) a
 Favorita, e entre quatro há que favor?
 Poligamia ainda de horror pode ser causa,
 Não só um pecado, mas um chateador¹⁸.
 Com mulher moderada o sábio casa,
 Mal há filosofia a mais pra pôr;
 Ninguém (salvo maometano) irá tornar
 O leito nupcial a “cama de Ware”¹⁹.

¹⁶ É um rio da parte sul da Inglaterra que, banhando Londres, deságua no Mar do Norte.

¹⁷ Dos dois grandes rios que banham a Mesopotâmia, região da Turquia, Iraque, Síria etc, o rio Tigre é o que se localiza mais a oriente.

¹⁸ Pichot traz nota de tradução a respeito do termo *bore*, que aparece no original. Diz que, além de significar “furo” ou “buraco”, possui a acepção de “alguém maçante, que repete várias vezes a mesma coisa aos que lhe dão ouvidos”.

¹⁹ Construída em Ware, cidade da Inglaterra, a “grande cama” possui mais de três metros quadrados, e a estrutura de quatro postes, também conhecida como cama com baldaquim para dossel ou mosquitoireiro. Pode “reputadamente... acomodar ao menos quatro casais”, possui tecidos do período elisabetano e foi citada, por exemplo, em *Twelfth Night*, de Shakespeare, e em *Nightwood*, de Djuna Barnes.

XIII.

His Highness, the sublimest of mankind,—
 So styled according to the usual forms
 Of every monarch, till they are consigned
 To those sad hungry Jacobins the worms,
 Who on the very loftiest kings have dined,—
 His Highness gazed upon Gulbeyaz' charms,
 Expecting all the welcome of a lover
 (A "Highland welcome" all the wide world over).

XIII.

O sublime da humanidade, Sua Alteza –
 De acordo com as formas de estilo usuais
 De cada monarca, que expede por sua vez a
 Vermes famintos jacobinos e o mais²⁰,
 Que sobre a altivez mesma fazem mesa –
 Sua Alteza mirou os charmes de Gulbeyaz,
 À espera das boas-vindas caindo sobre
 (“Boas-vindas da terra alta”²¹ que o orbe cobrem).

XIV.

Now here we should distinguish; for howe'er
 Kisses, sweet words, embraces, and all that,
 May look like what it is—neither here nor there,
 They are put on as easily as a hat,
 Or rather bonnet, which the fair sex wear,
 Trimmed either heads or hearts to decorate,
 Which form an ornament, but no more part
 Of heads, than their caresses of the heart.

XIV.

Deve-se distinguir; pois seja amplexos,
 Tudo, beijos, palavras doces, mornas,
 Pode parecer o que é – e nada anexo,
 Chapéu posto que facilmente adorna
 Ou gorro, que é o que veste o belo sexo,
 E que cabeças e corações ornam,
 Que enfeitam, mas da cabeça não são
 Parte, como as carícias do coração.

XV.

A slight blush, a soft tremor, a calm kind
 Of gentle feminine delight, and shown
 More in the eyelids than the eyes, resigned
 Rather to hide what pleases most unknown,
 Are the best tokens (to a modest mind)
 Of Love, when seated on his loveliest throne,
 A sincere woman's breast,—for over-*warm*
 Or over-*cold* annihilates the charm.

XV.

Fugaz rubor, suave emoção sobre
 Calma e feminil graça, que se mostra
 Mais na pálpebra que no olho, e cobre
 Com resignação íntima o que gosta,
 São ótimas marcas (à mente pobre)
 De amor, no mais amado trono postas,
 No peito de mulher sincera, pois
 Se é mais quente ou mais frio o charme destrói.

²⁰ Esses versos aludem a Shakespeare, *Hamlet*, IV, III, 22-25. Os jacobinos atuaram contrários a Monarquia, durante a Revolução Francesa.

²¹ *Highland*, no original, literalmente “terras altas”, que querem dizer a Escócia. Byron, em 1 de março de 1821, pediu para Murray exemplares de três romances de Walter Scott, incluindo *Waverley*, do qual essa expressão usada por Byron, “Highland welcome”, foi tirada. Os franceses fazem notas dizendo que a “hospitalidade é a primeira das virtudes dos escoceses”, e que estes versos foram escritos quando o rei da Inglaterra, que havia herdado o trono em 1820, Jorge IV, foi recebido com entusiasmo em Edimburgo.

XVI.

For over-warmth, if false, is worse than truth;
 If true, 't is no great lease of its own fire;
 For no one, save in very early youth,
 Would like (I think) to trust all to desire,
 Which is but a precarious bond, in sooth,
 And apt to be transferred to the first buyer
 At a sad discount: while your over chilly
 Women, on t' other hand, seem somewhat silly.

XVI.

Mais quente, e falso, é pior que a realidade.
 Se é real, seu próprio fogo não é sobejo,
 Pois ninguém, salvo à tenra mocidade,
 Confiaria (eu acho) tudo no desejo,
 Que é só um vínculo instável em verdade
 E vai a quem compra-o no primeiro ensejo
 Num triste desconto; entanto se é rígido o
 Frio na mulher, parece aí algo frígido.

XVII.

That is, we cannot pardon their bad taste,
 For so it seems to lovers swift or slow,
 Who fain would have a mutual flame confessed,
 And see a sentimental passion glow,
 Even were St. Francis' paramour their guest,
 In his monastic concubine of snow;—
 In short, the maxim for the amorous tribe is
 Horatian, "*Medio tu tutissimus ibis*"

XVII.

Isto é, mal temos seu mau-gosto perdoado,
 Pois tal parece ao amante lento ou breve,
 Que chama mútua mal tem confessado,
 Em quem paixão sentimental crescer deve,
 Até se é a amada de São Francisco²² o convidado,
 Monástica concubina de neve.
 Em suma, à tribo amorosa é a máxima:
Medio tu tutissimus ibis, horaciana²³.

XVIII.

The "tu" 's *too* much,—but let it stand,—the verse
 Requires it, that's to say, the English rhyme,
 And not the pink of old hexameters;
 But, after all, there's neither tune nor time
 In the last line, which cannot well be worse,
 And was thrust in to close the octave's chime:
 I own no prosody can ever rate it
 As a rule, but *Truth* may, if you translate it.

XVIII.

O "tu" é demais, mas que fique; o metro
 Pede, isto é, a métrica inglesa afirma,
 Não o modelo²⁴ dos velhos hexâmetros.
 Mas nem tem tempo ou tom na estrofe acima;
 O último verso, que não há mais mal feito,
 Foi enfiado pra encerrar a oitava-rima.
 Prosódia qual regra não se conduz,
 A verdade sim, se você a traduz.²⁵

²² São Francisco de Assis, para vencer a tentação carnal, rolou na neve, e fez bolas de neve, dando a elas formas humanas, inclusive chamando uma delas de "esposa", para que isso ludibriasse o demônio. Para mais detalhada informação a este respeito, todas as edições trazem notas mais ou menos explicativas.

²³ Byron se confunde, pois não é de Horácio a citação, mas de Ovídio, *Metamorfoses*, II, 136. "O caminho do meio é o mais seguro", palavras de Apolo dando conselhos a Faetonte. Em Horácio, nas *Epístolas*, I, versos 18-19, tem-se "Virtus est medium vitiorum et utrimque reductum" (A virtude está entre os vícios e longe dos extremos).

²⁴ No original, *pink*. (EP) nota que B. usa gíria (*slang*) não peculiar em seu tempo, mas um coloquialismo comum desde o século dezesseis até o presente. Ainda explica que esta estrofe foi feita para esclarecer o último verso da anterior.

XIX.

If fair Gulbeyaz overdid her part,
 I know not—it succeeded, and success
 Is much in most things, not less in the heart
 Than other articles of female dress.
 Self-love in Man, too, beats all female art;
 They lie, we lie, all lie, but love no less:
 And no one virtue yet, except starvation,
 Could stop that worst of vices—propagation.

XX.

We leave this royal couple to repose:
 A bed is not a throne, and they may sleep,
 Whate'er their dreams be, if of joys or woes:
 Yet disappointed joys are woes as deep
 As any man's clay mixture undergoes.
 Our least of sorrows are such as we *weep*;
 'T is the vile daily drop on drop which wears
 The soul out (like the stone) with petty cares.

XXI.

A scolding wife, a sullen son, a bill
 To pay, unpaid, protested, or discounted
 At a per-centage; a child cross, dog ill,
 A favourite horse fallen lame just as he's mounted,
 A bad old woman making a worse will,
 Which leaves you minus of the cash you counted
 As certain;—these are paltry things, and yet
 I've rarely seen the man they did not fret.

XIX.

Se a linda Gulbeyaz excedeu sua parte,
 Eu não sei; ocorreu, como ocorre em vários
 Assuntos, vale ao coração como à arte
 Dos artigos do feminino vestuário.
 O ego do homem a arte feminina bate;
 Elas, nós, todos mentem, e amam, claro. E
 Nenhuma virtude, só a inanição,
 Breca o pior dos vícios – propagação.

XX.

Deixemos o casal real que descansa;
 A cama não é trono, e que eles durmam,
 O sonho tanto faz, dor ou bonança.
 Frustrada bonança é dor que se enfurna
 E toda mistura de argila humana alcança. A
 Menor mágoa é tal se em choro derruba-
 -se; é o cair gota a gota o vil dia a dia
 Que gasta a alma (tal pedra) em ninharias.

XXI.

Esposa ranzinza, filho tapado, boleto
 A pagar, em protesto, em atraso, e desconta a
 Porcentagem, criança chata, cão doente, o
 Bom cavalo fica manco quando o montam,
 Velha má fazendo o pior testamento²⁶,
 Que deixa menos *cash* do que se conta
 Por garantido – são tudo bobagens,
 E jamais vi homem que aflito não fazem.

²⁵ Cochran nota que B. quer dizer que prefere um verso franco, que trate de verdades, que a habilidade em versificar – criticando, de certa forma, Southey. Entretanto, vale notar também como B. relativiza a própria verdade, tornando-a necessária de uma espécie de “tradução”.

²⁶ Referência oblíqua a Lady Noel, sobra de B., que morreu mais cedo neste ano (1822), conforme as edições originais apontam com maior ou menos minúcia.

XXII.

I'm a philosopher; confound them all!
 Bills, beasts, and men, and—no! not womankind!
 With one good hearty curse I vent my gall,
 And then my Stoicism leaves nought behind
 Which it can either pain or evil call,
 And I can give my whole soul up to mind;
 Though what *is* soul, or mind, their birth or growth,
 Is more than I know—the deuce take them both!

XXII.

Sou um filósofo; confundo geral!
 Boletos, bestas, homens e – não, moças *não*!
 Com uma boa maldição verto o fel, ao
 Que meu estoicismo nada deixa então,
 Quer de dor, quer do que possa chamar mal,
 E eu subordino a alma inteira à razão;
 Que é alma ou razão, como nasce ou se emprega, é
 Mais do que eu sei – o diabo os carregue.

XXIII.

So now all things are damned one feels at ease,
 As after reading Athanasius' curse,
 Which doth your true believer so much please:
 I doubt if any now could make it worse
 O'er his worst enemy when at his knees,
 'T is so sententious, positive, and terse,
 And decorates the Book of Common Prayer,
 As doth a rainbow the just clearing air.

XXIII.

Com tudo em danação, se sente em paz,
 Como após ler a maldição de Atanásio²⁷,
 Que ao seu crente fiel muito apraz.
 Não sei algo que pior ao inimigo faz, e o
 Seu joelho estando dobrado; no mais,
 É tão concisa, lapidar, vivaz e o
*Livro de Oração Comum*²⁸ a ornar,
 Como o arco-íris no recém-clareado ar.

²⁷ Isto é, o credo de Atanásio de Alexandria (295 – 373), vigésimo arcebispo de Alexandria, doutor da igreja. Um trecho do seu credo é:

Também é necessário para a salvação eterna que se creia, fielmente, na encarnação de nosso Senhor Jesus Cristo. Pois a verdadeira fé é que creiamos e confessemos que nosso Senhor Jesus Cristo, o Filho de Deus, é Deus e Homem. Deus da Substância do Pai, gerado antes dos mundos, e Homem da substância de sua mãe, nascido no mundo. Perfeito Deus e perfeito homem, tendo alma e subsistindo em carne humana. Igual ao Pai, referindo-se à sua divindade, e inferior ao Pai referindo-se à sua humanidade; o qual embora seja Deus e Homem, contudo não é dois, mas um só Cristo. Um, não mediante a conversão da divindade em carne, mas por ter tomada a humanidade em Deus. Um, juntamente, não por confusão de Substância, mas por unidade de Pessoa. Pois tal como a alma e a carne formam um só homem, assim Deus e o Homem é um só Cristo.

²⁸ Livro de preces da Igreja Anglicana.

XXIV.

Gulbeyaz and her lord were sleeping, or
 At least one of them!—Oh, the heavy night,
 When wicked wives, who love some bachelor,
 Lie down in dudgeon to sigh for the light
 Of the grey morning, and look vainly for
 Its twinkle through the lattice dusky quite—
 To toss, to tumble, doze, revive, and quake
 Lest their too lawful bed-fellow should wake!

XXIV.

Lá dormiam Gulbeyaz e seu senhor,
 Ou ao menos um deles. Oh, noite escura!
 Em que esposas más, que sentem amor
 A um solteiro, deitam com raiva e a luz procuram
 Da manhã gris e em vão espiam por
 Seu brilho na rótula ainda obscura,
 Cochilam, mexem, viram-se e têm medo
 Que o par legal de leito acorde cedo.

XXV.

These are beneath the canopy of heaven,
 Also beneath the canopy of beds
 Four-posted and silk-curtained, which are given
 For rich men and their brides to lay their heads
 Upon, in sheets white as what bards call "driven
 Snow," Well! 't is all hap-hazard when one weds.
 Gulbeyaz was an empress, but had been
 Perhaps as wretched if a *peasants quean*.

XXV.

Isso há sob a abóbada dos céus, como em
 Leito e dossel a quatro poste e cortina
 De seda, que para as suas noivas homens
 Ricos dão, pra porem a cabeça em cima,
 E lençóis alvos que por “monte de neve”²⁹ tomem
 Os bardos. É! do que casa o acaso é a sina.
 Pois Gulbeyaz era uma imperatriz
 Infeliz como pobre meretriz.

XXVI.

Don Juan in his feminine disguise,
 With all the damsels in their long array,
 Had bowed themselves before th' imperial eyes,
 And at the usual signal ta'en their way
 Back to their chambers, those long galleries
 In the seraglio, where the ladies lay
 Their delicate limbs; a thousand bosoms there
 Beating for Love, as the caged bird's for air.

XXVI.

Don Juan em disfarce de moça, mais
 A longa fila com todas as donzelas,
 Curvaram-se ante os olhos imperiais,
 E ao usual sinal tomam rumo pelas
 Câmaras, galerias longas demais
 Do harém, onde seus membros frágeis elas
 Deitam, mil peitos batendo por amar,
 Como um pássaro engaiolado por ar.³⁰

²⁹ No original, “driven / snow”, alusão aos comentários à pureza da rainha Carolina de Brunsvique, esposa do rei Jorge IV, que os poetas (bards) faziam à época; as edições originais trazem uma nota na qual consta o artigo do *The Times* de 23 de agosto de 1820 que gerou a expressão utilizada por Byron nestes versos. Cochran nota ainda referência a *Conto de Inverno*, IV, iv, 215, de Shakespeare.

³⁰ Após muitas estrofes digressivas, nesta, em que Byron retoma sua narrativa, João Vieira dá sequência à sua tradução, com os últimos trechos bem próximos à tradução de Paulin Paris:

D. Juan disfarçado em mulher, estava no longo cortejo de raparigas humildemente inclinado à vista imperial.

XXVII.

I love the sex, and sometimes would reverse
 The Tyrant's wish, "that Mankind only had
 One neck, which he with one fell stroke might pierce:"
 My wish is quite as wide, but not so bad,
 And much more tender on the whole than fierce;
 It being (not *now*, but only while a lad)
 That Womankind had but one rosy mouth,
 To kiss them all at once from North to South.

XXVII.

Amo o sexo e o oposto me agradaria
 Da vontade tirana³¹ “que a humanidade
 Com um pescoço só, num golpe furaria”.
 Minha vontade é imensa, mas sem maldade,
 Bem mais doce que tal selvageria,
 É (não agora, foi na mocidade)
 A mulher numa só boca rosada,
 Pra ser norte a sul de uma vez beijada.

XXVIII.

Oh, enviable Briareus! with thy hands
 And heads, if thou hadst all things multiplied
 In such proportion!—But my Muse withstands
 The giant thought of being a Titan's bride,
 Or travelling in Patagonian lands;
 So let us back to Lilliput, and guide
 Our hero through the labyrinth of Love
 In which we left him several lines above.

XXVIII.

Oh invejável Briareu³² com tuas mãos e as
 Tuas cabeças, se tivesses todas as coisas
 Multiplicadas! Mas gigante ideia
 Minha Musa recusa e ser esposa
 De Titã ou o que à Patagônia³³ passeia.
 Assim voltemos a Liliput³⁴, pois, a
 Guiar no labirinto do amor o herói,
 Que deixado há diversos versos foi.

Ao sinal costumado todas tomaram o caminho de suas câmaras, nas longas galerias do serralho, onde as damas repousavam seus membros delicados. É aí que muitíssimo corações suspiram por amor como a ave prisioneira por ar livre dos campos. (Byron, 1942, p. 361).

A tradução de Paulin Paris foi:

Don Juan, dans sa féminine métamorphose, et la longue file des demoiselles s'étant inclinés devant l'œil impérial, prirent, au signal ordinaire, le chemin de leurs appartemens, c'est-à-dire de ces longues galeries du sérail où les dames reposent leurs membres délicats, où mille seins battent en pensant à l'amour, comme l'aile des oiseaux emprisonnés en pensant à la liberté. (Byron, 1830, s. p.).

³¹ Em Suetônio lê-se que Calígula dissera que gostaria que o povo romano tivesse apenas um pescoço. A edição *Penguin* afirma ainda que Byron muitas vezes, como agora, cita opiniões de Johnson retiradas da obra *Life of Johnson*, de Boswell, que cita em diversas cartas.

³² Na mitologia grega, um dos hecatônquiros, gigantes com mil braços e cinquenta cabeças. Em algumas versões, Briareu é o gigante sob o Monte Etna, lançado ali após a derrota dos gigantes na Titanomaquia.

³³ A estatura dos nativos da Patagônia foi tão exagerada pelos relatos dos viajantes do século XVII e XVIII que seu tamanho tornou-se lendário.

³⁴ Ilha fictícia do romance *As Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift (1667 – 1745). Os habitantes dessa ilha são pessoas minúsculas, com menos de quinze centímetros de estatura.

XXIX.

He went forth with the lovely Odaliskues,
 At the given signal joined to their array;
 And though he certainly ran many risks,
 Yet he could not at times keep, by the way,
 (Although the consequences of such frisks
 Are worse than the worst damages men pay
 In moral England, where the thing's a tax,
 From ogling all their charms from breasts to backs.

XXIX.

Ele segue as amáveis odaliscas,
 Num sinal dado junto à sua fileira.
 E como certamente ele se arrisca,
 Não deixa de comer à sua maneira,
 (Resultam tais traquinagens ariscas
 Pior que o pior dano pago na Inglaterra
 Cheia de moral, onde isso é tipo um imposto³⁵),
 Com os olhos, peitos e ancas a postos³⁶.

XXX.

Still he forgot not his disguise:—along
 The galleries from room to room they walked,
 A virgin-like and edifying throng,
 By eunuchs flanked; while at their head there stalked
 A dame who kept up discipline among
 The female ranks, so that none stirred or talked,
 Without her sanction on their she-parades:
 Her title was "the Mother of the Maids."

XXX.

Nem seu disfarce esqueceu. Avante
 Pelas galerias sala a sala andando,
 Tropa algo virginal e edificante,
 De eunucos flanqueada, e à frente vigiando
 Uma dama mantém a ordem constante
 Nas suas hordas pra nem irem falando
 Sem sua sanção, em pompa a elas dirige-
 -se. O título dela era “a Mãe das Virgens”.³⁷

³⁵ Pichot faz uma nota dizendo que isso se refere aos processos de adultério, aos quais a lei inglesa prevê indenizações pecuniárias ao marido.

³⁶ Cochran traz em nota uma interessante passagem de carta de Mary Shelley a Trelawny alegando como ela tomava o direito de não passar a limpo ou ainda alterar certas passagens de “Ld Byrons Don Juan”, “quando eu omiti tudo que ferisse meu gosto”. (PC) observa ainda que, no caso, esta estrofe não foi passada a limpo por Mary.

³⁷ João Vieira traduziu crente que as moças realmente estavam desfilando, e fazendo evoluções em seu desfile, por: A coorte das raparigas era flanqueada por eunucos, e na frente ia a matrona encarregada da disciplina, e de impedir que em suas evoluções nenhuma se desviasse, ou falasse sem sua permissão. (1942, p. 364).

XXXI.

Whether she was a "Mother," I know not,
 Or whether they were "Maids" who called her Mother;
 But this is her Seraglio title, got
 I know not how, but good as any other;
 So Cantemir can tell you, or De Tott:
 Her office was to keep aloof or smother
 All bad propensities in fifteen hundred
 Young women, and correct them when they blundered.

XXXII.

A goodly sinecure, no doubt! but made
 More easy by the absence of all men—
 Except his Majesty,—who, with her aid,
 And guards, and bolts, and walls, and now and then
 A slight example, just to cast a shade
 Along the rest, contrived to keep this den
 Of beauties cool as an Italian convent,
 Where all the passions have, alas! but one vent.

XXXIII.

And what is that? Devotion, doubtless—how
 Could you ask such a question?—but we will
 Continue. As I said, this goodly row
 Of ladies of all countries at the will
 Of one good man, with stately march and slow,
 Like water-lilies floating down a rill—
 Or rather lake—for *rills* do *not* run *slowly*,—
 Paced on most maiden-like and melancholy.

XXXI.

Se ela era uma mãe, não sei assentir,
 Ou se eram virgens das que chamam mãe,
 É só um título do harém, a se auferir
 Não sei como, mas bom também; expõem
 Destarte quer De Tott³⁸, quer Cantemir³⁹.
 Zelar, sufocar, seu ofício dispõe,
 As más propensões em mil quinhentas jovens
 E corrija-las no que desaprove.

XXXII.

Graciosa sinecura é certo, mas
 Por não ter homens era ainda mais fácil,
 Salvo Sua Majestade e seu apoio e as
 Vigias, trancas, muros e acaso dá-se um
 Ligeiro exemplo, que uma sombra faz
 No resto, e mantém calmo este palácio⁴⁰
 De lindas tal convento italiano, ah, hein,
 Onde as mil paixões a um lugar só saem.

XXXIII.

E que é isso? Devoção, claro – como ousa
 Perguntar isto? Mas algo diz por
 Prosseguir. Falei da linha graciosa
 De moças de todos os países ao dispor⁴¹
 De um só homem, em marcha lenta e grandiosa,
 Tal nenúfar a boiar num córrego (ou melhor
 Num lago, pois não vão devagar córregos),
 Pascendo igual mocinha e melancólico.

³⁸ Barão de Tott, nas suas *Memoirs concerning the State of the Turkish Empire* (1786), diz ser “Kiaya Kadum” a governanta das mulheres do harém. *The Encyclopaedia of Islam* diz ser “Kiaya Kadim”, como se pode ver em nota na edição *Penguin*.

³⁹ A respeito de Dimitrie Cantemir, príncipe da Moldávia, que escreveu *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire* já foi dito na estrofe CXLVII do Canto V.

⁴⁰ *Den*, no original, tanto “antro”, quanto “recanto”; difícil achar rimas nessa estrofe, decalcou-se algo do sentido.

⁴¹ A repetição da mesma rima foi notada na *Edinburgh Magazine* de julho de 1823. Na tentativa de salientar este fenômeno no original, buscaram-se usar na tradução rimas com sonoridade aproximada entre si.

XXXIV.

But when they reached their own apartments, there,
 Like birds, or boys, or bedlamites broke loose,
 Waves at spring-tide, or women anywhere
 When freed from bonds (which are of no great use
 After all), or like Irish at a fair,
 Their guards being gone, and as it were a truce
 Established between them and bondage, they
 Began to sing, dance, chatter, smile, and play.

XXXV.

Their talk, of course, ran most on the new comer;
 Her shape, her hair, her air, her everything:
 Some thought her dress did not so much become her,
 Or wondered at her ears without a ring;
 Some said her years were getting nigh their summer,
 Others contended they were but in spring;
 Some thought her rather masculine in height,
 While others wished that she had been so quite.

XXXVI.

But no one doubted on the whole, that she
 Was what her dress bespoke, a damsel fair,
 And fresh, and "beautiful exceedingly,"
 Who with the brightest Georgians might compare:
 They wondered how Gulbeyaz, too, could be
 So silly as to buy slaves who might share
 (If that his Highness wearied of his bride)
 Her Throne and Power, and everything beside.

XXXIV.

Porém quando a seus aposentos voltam,
 Como aves, guri, doidos⁴² que se livram,
 Onda em maré cheia, ou moças que se soltam
 Dos laços (que enfim não há a que sirvam),
 Ou irlandês em feira; não escoltam-
 -nas mais, e então numa trégua que se vá
 Entre a servidão e elas, começam
 A falar, dançar, rir e pregar peças.

XXXV.

Falam claro da moça recém-vinda,
 Porte, cabelo, seu ar, tudo seu.
 Dizem que a roupa não lhe ia tão linda,
 Sua orelha sem brinco se percebeu;
 Que nem nos verões iam seus anos ainda;
 Ou que ia na primavera em seu apogeu;
 Umas em sua altura algo de homem viam,
 Outras que fosse inteirinho queriam.

XXXVI.

Mas ninguém no geral está descrente
 Que ela é o que a roupa diz, beleza rara
 E fresca e "maravilha excessivamente"⁴³,
 Com quem vivaz geórgica⁴⁴ se compara.
 Inquirem-se se Gulbeyaz tão tolamente
 Compraria escrava que quiçá disputara
 (Se Sua Alteza cansasse de sua esposa)
 Seu trono e poder e mais toda coisa.

⁴² *Bedlamites*, neologismo a partir de *Bedlam*, referente a Bethlem Royal Hospital, hospital psiquiátrico de Londres.

⁴³ No original, *beautiful exceedingly*. Citação irônica aos versos de S. T. Coleridge, *Christabel*, I, 66 – 68.

⁴⁴ Em Edward Gibbon, *A História do Declínio e Queda do Império Romano* (II, cap. 42, 1382), lê-se que as mulheres da Geórgia, como as da Circássia, são modelo de beleza e, como os homens são feitos para a ação, tais mulheres para o amor. Houve um mito na Europa de que as mulheres mais bonitas do mundo eram as circassianas. Tal referência é comum na literatura, encontrada em cartas de Voltaire ou versos de Cesário Verde. De fato, na época do Império Otomano, as circassianas eram cobiçadas e vendidas para sultões para servirem nos haréns de escravas sexuais. Mesmo em circos algumas circassianas eram expostas como espetáculo ao público.

XXXVII.

But what was strangest in this virgin crew,
 Although her beauty was enough to vex,
 After the first investigating view,
 They all found out as few, or fewer, specks
 In the fair form of their companion new,
 Than is the custom of the gentle sex,
 When they survey, with Christian eyes or Heathen,
 In a new face "the ugliest creature breathing."

XXXVII.

O mais estranho neste bando virgem,
 Foi que ainda que a beleza dela vexe,
 Após a investigação que dirigem,
 Acham pouca, ou bem pouca, mancha anexa em
 Sua nova companheira, o que atinge
 Costumeiramente o suave sexo
 Quando o olho cristão ou pagão insiste
 Ver na nova face “a mais feia que existe”.⁴⁵

XXXVIII.

And yet they had their little jealousies,
 Like all the rest; but upon this occasion,
 Whether there are such things as sympathies
 Without our knowledge or our approbation,
 Although they could not see through his disguise,
 All felt a soft kind of concatenation,
 Like Magnetism, or Devilism, or what
 You please—we will not quarrel about that:

XXXVIII.

E nelas ainda assim ciuminho havia
 Como o restante; mas nesta ocasião,
 Sejam tais coisas como simpatia
 Sem nossa ciência ou aprovação,
 E através do disfarce ninguém via,
 Todas sentiram doce concatenação,
 Algo igual magnetismo ou satanismo
 Ou o que quiser – não brigemos por isso.

XXXIX.

But certain 't is they all felt for their new
 Companion something newer still, as 't were
 A sentimental friendship through and through,
 Extremely pure, which made them all concur
 In wishing her their sister, save a few
 Who wished they had a brother just like her,
 Whom, if they were at home in sweet Circassia,
 They would prefer to Padisha or Pacha.

XXXIX.

Mas sentem pela nova companheira
 Algo ainda mais novo, ao certo uma bela
 Amizade sentimental, inteira,
 Totalmente pura, que faz querer-se a
 Ela igual irmã, exceto uma ou outra que queira
 Que tivesse tido um irmão como ela,
 A quem, lá em casa na doce Circássia,
 Prefeririam ao padisha⁴⁶ ou ao paxá.

⁴⁵ João Vieira, com requintes de estilo, traduziu sucintamente esta estrofe por:

O que é notável é que a reunião virginal achasse muito menos a exprobrar na companheira nova do que é uso o belo sexo, sempre que uma beleza estranha ofusca as preexistentes. (Byron, 1942, p. 365).

⁴⁶ Na Turquia, padisha era o título do soberano, ou sultão. Paxá era o título de um comandante militar de alto escalão, ou um governador de província, no Império Otomano.

XL.

Of those who had most genius for this sort
 Of sentimental friendship, there were three,
 Lolah, Katinka, and Dudù—in short
 (To save description), fair as fair can be
 Were they, according to the best report,
 Though differing in stature and degree,
 And clime and time, and country and complexion—
 They all alike admired their new connection.

XLI.

Lolah was dusk as India and as warm;
 Katinka was a Georgian, white and red,
 With great blue eyes, a lovely hand and arm,
 And feet so small they scarce seemed made to tread,
 But rather skim the earth; while Dudù's form
 Looked more adapted to be put to bed,
 Being somewhat large, and languishing, and lazy,
 Yet of a beauty that would drive you crazy.

XLII.

A kind of sleepy Venus seemed Dudù,
 Yet very fit to "murder sleep" in those
 Who gazed upon her cheek's transcendent hue,
 Her Attic forehead, and her Phidian nose:
 Few angles were there in her form, 't is true,
 Thinner she might have been, and yet scarce lose;
 Yet, after all, 't would puzzle to say where
 It would not spoil some separate charm to *pare*.

XL.

Das que têm melhor gênio a este ponto
 De amizade sentimental, são três,
 Lolah, Katinka e Dudù⁴⁷. Que de pronto
 (Pra poupar descrição) belas de vez
 Tão belas são conforme o melhor conto,
 Embora distintas na altura e viés
 E em clima e tempo e país, feição e tato.
 Todas admirando o novo contato.⁴⁸

XLI.

Lolah era escura igual Índia e igual quente;
 Katinka era alva e ruiva georgiana,
 De olho azul, de mão e braço atraente,
 Pé tão pequeno que mal se acha que anda,
 Só roça o chão; já Dudù aparente
 Mais adaptada a ser posta na cama,
 É lenta e grande e lânguida, e tampouco
 Sua beleza não te deixaria louco.

XLII.

Uma Vênus dormida era Dudù, a
 "Matar o sono"⁴⁹ bem apta aos que veem
 O tom transcendental da cútis sua,
 Perfil grego e nariz fidiano⁵⁰ tem.
 De fato curvas sua forma insinua;
 Poderia ser mais magra também,
 Ainda assim é confuso definir
 O que não tira charme reduzir.

⁴⁷ (EP) afirma que Byron tem em mente Teresa, Katinka (loira) e Mariana Macri e sua prima, Dudu Roque. As três irmãs eram filhas da senhoria onde B. hospedou-se em 1810, em Atenas. Ver carta para Drury, de 3 de maio de 1810.

⁴⁸ Amedée Pichot faz nota em sua tradução a esta oitava dizendo que o nome *Dudù* deve ser pronunciado como "Doudou". Curiosamente, é assim que João Vieira faz em sua tradução; veja-se-lhe este trecho:

Eram três as que se sentiam mais dispostas para esta amizade sentimental: Lolah, Katinka e Doudou. Estas, embora de diferente estatura, idade e pátria, eram uniformes em fitar e admirar a recém-chegada (sic). (idem).

⁴⁹ Citação de Shakespeare, *Macbeth*, ato II, cena II, verso 37.

⁵⁰ Dudù tinha as feições dos gregos antigos, como esculpidos por Fídias (480 a.C. – 430 a.C.), célebre escultor ateniense.

XLIII.

She was not violently lively, but
 Stole on your spirit like a May-day breaking;
 Her eyes were not too sparkling, yet, half-shut,
 They put beholders in a tender taking;
 She looked (this simile's quite new) just cut
 From marble, like Pygmalion's statue waking,
 The mortal and the marble still at strife,
 And timidly expanding into Life.

XLIV.

Lolah demanded the new damsel's name—
 "Juanna."—Well, a pretty name enough.
 Katinka asked her also whence she came—
 "From Spain."—"But where *is* Spain?"—"Don't ask such stuff,
 Nor show your Georgian ignorance—for shame!"
 Said Lolah, with an accent rather rough,
 To poor Katinka: "Spain's an island near
 Morocco, betwixt Egypt and Tangier."

XLV.

Dudù said nothing, but sat down beside
 Juanna, playing with her veil or hair;
 And, looking at her steadfastly, she sighed,
 As if she pitied her for being there,
 A pretty stranger without friend or guide,
 And all abashed, too, at the general stare
 Which welcomes hapless strangers in all places,
 With kind remarks upon their mien and faces.

XLIII.

Nem frenética era, mas te toma da
 Tua alma igual alva que dia de maio borda.
 Sua vista não vivaz, semicerrada,
 Quem a vê, arrebatado⁵¹ ela há-de pôr. Da
 Forma (o símile é novo) recém-talhada
 Do mármore, como a estátua que acorda
 De Pigmaleão⁵², o mortal e o mármore lutando,
 À vida devagar desabrochando.

XLIV.

Lolah quer que o seu nome ela disponha.
 "Juanna." Bem, é um nome muito bom.
 Katinka a inquirir de onde vem. "Da Espanha."
 "Onde é a Espanha?" "Não pergunte, chitom,
 Sem georgiana ignorância – que vergonha!"
 Lolah falou com um áspero tom
 À pobre Katinka: "Espanha é a ilha logo
 Entre o Egito e Tânger, junto ao Marrocos."

XLV.

Dudù nada disse, só se sentou
 Junto a Juanna, a jogar sua mecha e véu; e,
 Olhando-a com firmeza, suspirou,
 Como por pena de ela estar ali,
 Linda estrangeira sem companhia ou
 Guia, tímida, sim, do olhar geral que
 Acolhe infelizes do mundo todo,
 Com brandas dicas sobre face e modos.

⁵¹ No original, *tender taking*, para explicar uma expressão algo obscura que B. usa, não totalmente clara nem para os falantes nativos da língua, (EP) traz nota dizendo que significa "an agitated state of mind".

⁵² Na mitologia grega, rei da ilha de Chipre que, segundo a versão de Ovídio nas *Metamorfoses*, apaixonou-se por uma estátua que esculpira buscando reproduzir a mulher ideal.

XLVI.

But here the Mother of the Maids drew near,
 With "Ladies, it is time to go to rest.
 I'm puzzled what to do with *you*, my dear!"
 She added to Juanna, their new guest:
 "Your coming has been unexpected here,
 And every couch is occupied; you had best
 Partake of mine; but by to-morrow early
 We will have all things settled for you fairly."

XLVI.

A Mãe das Virgens aí se aproximara,
 "Senhoras, a hora do repouso é esta.
 Mas não sei onde pôr-te, minha cara",
 À Juanna, sua nova hóspede, atesta.
 "Sua chegada aqui não se esperara,
 E os divãs tão cheios. O melhor que resta⁵³,
 Você dormir no meu, pela manhã
 As coisas pra você estarão louças."

XLVII.

Here Lolah interposed—"Mamma, you know
 You don't sleep soundly, and I cannot bear
 That anybody should disturb you so;
 I'll take Juanna; we're a slenderer pair
 Than you would make the half of;—don't say no;
 And I of your young charge will take due care."
 But here Katinka interfered, and said,
 "She also had compassion and a bed."

XLVII.

Lolah a corta, "Mamãe, não se preocupe,
 Seu sono nem é bom, não aceito que algo
 Ou alguém não te poupe ou te perturbe.
 Levo Juanna; nós somos par bem magro,
 Dá metade de você. Não recuse,
 Cuidarei bem deste jovem encargo".
 Mas aí Katinka interfere e proclama
 Que também tinha compaixão e cama.

XLVIII.

"Besides, I hate to sleep alone," quoth she.
 The matron frowned: "Why so?"—"For fear of ghosts,"
 Replied Katinka; "I am sure I see
 A phantom upon each of the four posts;
 And then I have the worst dreams that can be,
 Of Guebres, Giaours, and Ginns, and Gouls in hosts."
 The dame replied, "Between your dreams and you,
 I fear Juanna's dreams would be but few.

"No mais, odeio dormir só", ela insiste.
 "Matrona, "Por que?" "Fantasmas temo", responde
 Katinka. "Eu estou certa de ter visto
 Espectros em cada um dos quatro postes;
 E então tenho os piores sonhos que existem,
 De guebres, *giaours*, gênios e gouls⁵⁴ em hostes";
 E a mãe, "Seus sonhos e você, no meio os
 De Juanna, nada há a fazer, receio.

XLVIII.

⁵³ No original, *you had best*, (EP) faz nota referindo-se que uma leitura mais satisfatória da métrica seria feita com a contração *you'd best*, e aponta outros versos deste mesmo Canto em que a contração possibilitaria uma leitura melhor.

⁵⁴ *Gheber*, termo persa ofensivo para infiel, usado para se referir aos zoroastristas. *Giaour*, termo árabe ofensivo para designar infiel, geralmente cristão, quer gregos, armênios, búlgaros etc. "Gênios", no original, *Ginns*, do árabe جِنّ, seres sobrenaturais na religião muçumana, como os "gênios da lâmpada". *Ghoul*, no original, monstro folclórico canibal, morto-vivo, relacionado a cemitérios na mitologia árabe, considerado "vampiro" ou "carniçal". De fato, Pichot nota à sua tradução que "*Ginns e goules*" são os "vampiros", e Paris em nota à sua que "Les Ginnes et les Goules sont les vampires mâles et femelles de l'Orient. (Voyez plusieurs contes des Mille et Une Nuits.)" (Byron, 1830, s.p.).

XLIX.

"You, Lolah, must continue still to lie
 Alone, for reasons which don't matter; you
 The same, Katinka, until by and by:
 And I shall place Juanna with Dudù,
 Who's quiet, inoffensive, silent, shy,
 And will not toss and chatter the night through.
 What say you, child?"—Dudù said nothing, as
 Her talents were of the more silent class;

L.

But she rose up, and kissed the matron's brow
 Between the eyes, and Lolah on both cheeks,
 Katinka too; and with a gentle bow
 (Curt'sies are neither used by Turks nor Greeks)
 She took Juanna by the hand to show
 Their place of rest, and left to both their piques,
 The others pouting at the matron's preference
 Of Dudù, though they held their tongues from deference.

LI.

It was a spacious chamber (Oda is
 The Turkish title), and ranged round the wall
 Were couches, toilets—and much more than this
 I might describe, as I have seen it all,
 But it suffices—little was amiss;
 'T was on the whole a nobly furnished hall,
 With all things ladies want, save one or two,
 And even those were nearer than they knew.

XLIX.

“Daí, Lolah, continue a dormir sozinha,
 Por razões que não importam. Você
 Katinka, por enquanto, igualzinha;
 E eu porei Juanna com Dudù, que é
 Quieta, inocente, tímida, calminha,
 Nem passa a noite com tagarelice. Que me
 Diz, menina? Dudù não falou nada,
 Seu talento é da espécie mais calada.

L.

Mas se ergue e beija ao meio o sobreceño à
 Matrona e Lolah nas duas bochechas,
 Katinka também; e com leve vênha
 (Gregos, turcos, não fazem reverência⁵⁵)
 Toma Juanna pela mão pra que venha
 Ver seu divã, e as ressentidas deixa,
 No amuo da matrona dar preferência a
 Dudù, mas sem queixas, por deferência.

LI.

Era espaçosa a câmara (em turco, *oda* é
 O nome) e em volta das paredes listam-
 -se divãs, toaletes, e o mais que se pode
 Descrever, como muitos tenho visto⁵⁶;
 Mas já basta – nada há lá que incomode.
 Um salão com mobília de luxo, e isto
 Com tudo que se quer, salvo um ou dois
 Itens, bem mais pertos do que criam, pois⁵⁷.

⁵⁵ No sentido de “mesura”, “cortesia”.

⁵⁶ Não é costumeiro em Byron que o narrador afirme ter ido em lugares onde o autor nunca esteve, porém aqui o autor faz um duvidoso alarde (*boast*) de ter visitado um harém. (EP).

⁵⁷ Cochran nota um raro exemplo de gracejo rude de fato neste épico.

LII.

Dudù, as has been said, was a sweet creature,
 Not very dashing, but extremely winning,
 With the most regulated charms of feature,
 Which painters cannot catch like faces sinning
 Against proportion—the wild strokes of nature
 Which they hit off at once in the beginning,
 Full of expression, right or wrong, that strike,
 And pleasing, or unpleasing, still are like.

LIII.

But she was a soft landscape of mild earth,
 Where all was harmony, and calm, and quiet,
 Luxuriant, budding; cheerful without mirth,
 Which, if not happiness, is much more nigh it
 Than are your mighty passions and so forth,
 Which, some call "the Sublime:" I wish they'd try it:
 I've seen your stormy seas and stormy women,
 And pity lovers rather more than seamen.

LIV.

But she was pensive more than melancholy,
 And serious more than pensive, and serene,
 It may be, more than either—not unholy
 Her thoughts, at least till now, appear to have been.
 The strangest thing was, beauteous, she was wholly
 Unconscious, albeit turned of quick seventeen,
 That she was fair, or dark, or short, or tall;
 She never thought about herself at all.

LII.

Dudù, eu já disse, era doce criatura,
 Não enérgica, mas atraente demais,
 O mais regular charme na figura,
 Pintores não capturam faces tais
 Sem pecar na proporção – na natura
 Sacam logo os traços selvagens iniciais,
 Cheios de expressão, marquem, bons, ruins,
 Agradem ou não, são de fato assim.

LIII.⁵⁸

É paisagem suave em chão terno entregue,
 Onde tudo é harmonia e calma e quieto,
 Luxuriante, fértil, feliz, não alegre,
 Que se não for ser feliz, está mais perto
 Que paixões estrondosas, que uns aleguem
 Ser “o sublime”. Mas fica esperto;
 Vi tempestade em mar e em mulher, cujo
 Amado dá mais pena que o marujo.

LIV.

Mais pensativa que em melancolia,
 Jeito mais sério que pensante, e sereno
 Mais que um ou outro, talvez. Nem parecia,
 Até então, ter pensado algo profano. E
 O mais estranho é, era linda, e não sabia,
 Embora aos fugazes dezessete anos,
 Fosse loira ou morena ou baixa ou imensa;
 Nunca a respeito de si mesma pensa.

⁵⁸ Cochran nota que a descrição de Dudù fica entre o sensual e inocente de Haidée e o contemplativo de Aurora Raby.

LV.

And therefore was she kind and gentle as
 The Age of Gold (when gold was yet unknown,
 By which its nomenclature came to pass;
 Thus most appropriately has been shown
 "Lucus à *non* lucendo," *not* what *was*,
 But what *was not*; a sort of style that's grown
 Extremely common in this age, whose metal
 The Devil may decompose, but never settle:

LVI.

I think it may be of "Corinthian Brass,"
 Which was a mixture of all metals, but
 The brazen uppermost). Kind reader! pass
 This long parenthesis: I could not shut
 It sooner for the soul of me, and class
 My faults even with your own! which meaneth, Put
 A kind construction upon them and me:
 But *that* you won't—then don't—I am not less free.

LVII.

'T is time we should return to plain narration,
 And thus my narrative proceeds:—Dudù,
 With every kindness short of ostentation,
 Showed Juan, or Juanna, through and through
 This labyrinth of females, and each station
 Described—what's strange—in words extremely few:
 I have but one simile, and that's a blunder,
 For wordless woman, which is *silent* thunder.

LV.

Isso, portanto, mansa e doce a faz
 Como a Era de Ouro⁵⁹. (Que ouro desconhece,
 Ao que sua nomenclatura passe;
 E esta coisa mais propriamente vê-se
*Lucus a non lucendo*⁶⁰, não o que era, mas
 O que não era, estilo que só cresce
 Nessa era, cujo metal o capeta
 Decompõe, mas a liga nunca acerta.

LVI.

Que era o "Bronze Coríntio"⁶¹ irei supor,
 Mistura de metais, onde a mais rica
 Liga é o bronze). Complacente leitor,
 Passe o longo parênteses (não implica
 Que logo calar-me-ia) e vai ter que pôr
 Minhas faltas com as tuas, que significa,
 Construção complacente cinda-as de mim,
 Seu uso. Aí não; nem sou menos livre assim.

LVII.

É hora da volta à simples narração,
 Daí a narrativa vai. Dudù mostrava
 Com toda a mais gentil ostentação
 A Juan ou Juanna e ao labirinto a guiava
 De mulheres e cada situação
 Descrevia – algo estranho – em poucas palavras.
 Só tenho um símile, errôneo, contudo,
 Pra moças sem palavras, trovão mudo.

⁵⁹ "The Age of Gold", no original, na mitologia grega, refere-se ao primeiro estágio da humanidade, era considerado como um estado ideal utópico. Atualmente, a humanidade encontrar-se-ia, de acordo com esta escala, na Idade do Ferro.

⁶⁰ Questão etimológica: Varrão, na primeira obra latina a tratar das origens das palavras, *De lingua latina*, indica que *lucus*, "bosque", é proveniente de *non lucendo*, "sem luz", pois o bosque seria fechado e não entraria facilmente iluminação. Isso seria uma etimologia do oposto, da qual Quintiliano descrê (ver EP). Porém, estudos recentes de etimologia têm proposto que sim, que *lucus* provém de *lux*, mais precisamente das "clareiras" abertas em meio à mata onde eram realizados os sacrifícios.

⁶¹ Na antiguidade, esse era o bronze mais valioso, composto de ouro, prata e cobre.

LVIII.

And next she gave her (I say *her*, because
The gender still was epicene, at least
In outward show, which is a saving clause)
An outline of the customs of the East,
With all their chaste integrity of laws,
By which the more a Harem is increased,
The stricter doubtless grow the vestal duties
Of any supernumerary beauties.

LVIII.

Daí deu a ela (digo *ela*, pois ainda era de
Gênero epiceno, ao menos neste
Aspecto externo é excepcionalidade)
Um esboço dos hábitos do oriente,
Com as suas leis de casta integridade,
Nas quais quanto mais num harém se investe,
Mais fica estrito o dever vestal delas,
De toda supranumerária bela.⁶²

LIX.

And then she gave Juanna a chaste kiss:
Dudú was fond of kissing—which I'm sure
That nobody can ever take amiss,
Because 't is pleasant, so that it be pure,
And between females means no more than this—
That they have nothing better near, or newer.
"Kiss" rhymes to "bliss" in fact as well as verse—
I wish it never led to something worse.

LIX.

Daí Juanna ela castamente beija.
Dudù adorava beijo, ao que estou certo
Que ninguém nisso qualquer erro veja,
Porque é gostoso, daí puro, e decerto
Entre mulheres não mais que isto seja:
Nada havia mais novo ou melhor por perto.
"Carícia" com "delícia"⁶³ rima em verso;
Oxalá não levasse a algo perverso.⁶⁴

⁶² João Vieira, que não traduzia há algumas oitavas, traduziu esta e a anterior. Traduzir *vestal* por "virginais" é uma busca por deixar o texto mais corrente, não há dúvidas quanto a isto:

Falava-lhe dos costumes do Oriente, e da casta integridade de suas leis, em virtude das quais, quanto mais um harem (sic) é numeroso, mais rigorosas se tornam as virtudes virginais das belas supranumerárias. (Byron, 1942, p. 367).

⁶³ No original, "*Kiss*" rhymes to "*bliss*", que, em uma tradução mais literal seria "beijo rima com delícia", o que não rima em português. Amedée Pichot não traduziu esta afirmação sem usar rima, o que seria ilógico, mantendo assim os termos do original inglês e fazendo uma nota de rodapé com a tradução em francês. Paulin Paris fez o inverso; rimou com *La raison et la rime joignent volontiers le baiser à la felicité* e fez uma nota de rodapé dizendo que as palavras em inglês fazem uma rima mais rica, daí explicita os termos do original. Aqui se optou por traduzir *kiss* por "carícia" que encontra uma rima divertida com a tradução correta da palavra *bliss*, "delícia".

⁶⁴ Para esta estrofe, a tradução de João Vieira foi:

Depois ela deu a Joana um casto beijo. Doudou gostava muito de beijar e nada havia de certo, digno de censura em passatempo tão agradável (sic) e ao mesmo tempo tão inocente.

Um beijo entre mulheres não significa nada, a não ser que elas de momento não tenham coisa melhor. (idem).

LX.

In perfect innocence she then unmade
 Her toilet, which cost little, for she was
 A child of Nature, carelessly arrayed:
 If fond of a chance ogle at her glass,
 'T was like the fawn, which, in the lake displayed,
 Beholds her own shy, shadowy image pass,
 When first she starts, and then returns to peep,
 Admiring this new native of the deep.

LXI.

And one by one her articles of dress
 Were laid aside; but not before she offered
 Her aid to fair Juanna, whose excess
 Of modesty declined the assistance proffered:
 Which passed well off—as she could do no less;
 Though by this *politesse* she rather suffered,
 Pricking her fingers with those cursed pins,
 Which surely were invented for our sins,—

LXII.

Making a woman like a porcupine,
 Not to be rashly touched. But still more dread,
 Oh ye! whose fate it is, as once 't was mine,
 In early youth, to turn a lady's maid;—
 I did my very boyish best to shine
 In tricking her out for a masquerade:
 The pins were placed sufficiently, but not
 Stuck all exactly in the proper spot.

LX.

Desfaz a toalete aí que quase nada
 Custa, toda inocente, ela era cria
 Da Natureza, das roupas desleixada.
 Se ao espelho olhar-se ao acaso a atraía,
 Era igual corça que ao lago espelhada
 Vê em timidez ir sua imagem sombria
 Quando pula, aí volta em um segundo,
 E admira o novo nativo do fundo.

LXI.

E uma a uma suas roupas e adereços
 Caem, não sem antes ser oferecida
 Sua ajuda à bela Juanna, cujo excesso
 De modéstia dispensa a mão oferecida,
 Que não carecia, impossível o avesso,
 Embora a polidez seja sofrida,
 Ao furar dedo em maldito alfinete,
 Feito apenas pros pecados da gente,

LXII.

Fazendo da mulher um porco-espinho,
 Não a trisque o temerário. Medo em bis
 A oh vós que, adolescentes, hei por destino,
 Como uma vez eu, vestir moça. Fiz
 Meu melhor de rapaz pra que a caminho
 De uma festa à fantasia ela luzisse.
 Os alfinetes pus em boa parcela,
 Só não sei se no lugar certo dela.⁶⁵

⁶⁵ Essa divertida imagem byroniana logrou sendo traduzida por João Vieira, quem raramente detém sua tradução sobre as digressões do autor, unindo em apenas um parágrafo a tradução das estrofes LXI e LXII. Notem-se as pequenas adaptações para a prosa com “recusa” e com “impunemente”:

Doudou não se pôde conformar com a recusa; porém pagou cara a sua polidez picando-se em malditos alfinetes, destes que fazem da mulher uma espécie de porco-espinho que se não pode tocar impunemente. (idem).

LXIII.

But these are foolish things to all the wise,
 And I love Wisdom more than she loves me;
 My tendency is to philosophise
 On most things, from a tyrant to a tree;
 But still the spouseless virgin *Knowledge* flies.
 What are we? and whence came we? what shall be
 Our *ultimate* existence? what's our present?
 Are questions answerless, and yet incessant.

LXIV.

There was deep silence in the chamber: dim
 And distant from each other burned the lights,
 And slumber hovered o'er each lovely limb
 Of the fair occupants: if there be sprites,
 They should have walked there in their sprightliest trim,
 By way of change from their sepulchral sites,
 And shown themselves as ghosts of better taste
 Than haunting some old ruin or wild waste.

LXV.

Many and beautiful lay those around,
 Like flowers of different hue, and clime, and root,
 In some exotic garden sometimes found,
 With cost, and care, and warmth induced to shoot.
 One with her auburn tresses lightly bound,
 And fair brows gently drooping, as the fruit
 Nods from the tree, was slumbering with soft breath,
 And lips apart, which showed the pearls beneath.

LXIII.

Isso todo sábio bobagem vai achar,
 Amo a sabedoria mais que ela a mim.
 Minha tendência é de filosofar
 De um tirano até uma árvore, sim,
 Mas o Saber voa virgem ainda sem par.
 Que somos e de onde viemos, será enfim
 Nossa última existência, o agora e o adiante,
 Questões sem resposta e até incessantes.

LXIV.

Silêncio abismal na câmara. Baças,
 Distantes, ardem luzes na penumbra,
 E paira o Sono sobre os membros das graças
 Do lugar. Se ali há fantasmas, retumba
 Que passem numa pompa a mais vivaz, a
 Variar um pouco dos locais das tumbas,
 Sendo espectros de mais bom gosto mesmo
 Que assombrando ruína gasta ou agreste ermo.

LXV.

Muitas e belas dormem lá em volta,
 Flores de vários chãos, climas, matizes,
 Umas de exóticos jardins recoltas,
 Com custo, calor, zelo, deram raízes.
 As tranças castanhas, de uma, quase envoltas,
 Frutos que oscilam na árvore, as gentis
 Faces pendem, ressona suave alento e
 Lábios abertos mostram perlas entre.

LXVI.

One with her flushed cheek laid on her white arm,
 And raven ringlets gathered in dark crowd
 Above her brow, lay dreaming soft and warm;
 And smiling through her dream, as through a cloud
 The moon breaks, half unveiled each further charm,
 As, slightly stirring in her snowy shroud,
 Her beauties seized the unconscious hour of night
 All bashfully to struggle into light.

LXVII.

This is no bull, although it sounds so; for
 'T was night, but there were lamps, as hath been said.
 A third's all pallid aspect offered more
 The traits of sleeping sorrow, and betrayed
 Through the heaved breast the dream of some far shore
 Belovéd and deplored; while slowly strayed
 (As night-dew, on a cypress glittering, tinges
 The black bough) tear-drops through her eyes' dark fringes.

LXVI.

Doutra a rubra cútis jaz num braço alvo e
 Cachos num bando escuro tumultuam
 Sobre a face, que sonha morna e suave e
 Rindo dentro do sonho, como a lua⁶⁶
 Dentre as nuvens, o charme meio deixa ver,
 Se insinua em seu lençol cor gelo sua
 Graça, e à incôncsia hora da noite conduz
 Toda tímida uma luta com a luz.⁶⁷

LXVII.

Não é asneira⁶⁸, ainda que assim soe, pois 'tá
 De noite, mas têm luz, já se dizia.
 De aspecto pálido a terceira mostra
 Traços de dor dormente, e denuncia
 Seio que arfa ao sonho de longínqua costa,
 Querida e ida, e uma lágrima lenta desvia-
 (Orvalho noturno em ciprestes faz brilhos
 No galho escuro) -se por negros cílios.

⁶⁶ *The moon*, no original, foi traduzido por Paulin Paris como “Phébé”.

⁶⁷ João Vieira traduziu as duas últimas estrofes no mesmo parágrafo, por:

Uma, com seu cabelo louro, atado negligentemente, dormitava com respiração calma, e os lábios entreabertos deixavam ver uma dupla ordem de pérolas; uma outra, apoiando sobre o braço de alabastro o rosto vivamente colorido, sorria levemente, agitada por um sonho ardente e delicioso, e parece que seus encantos aproveitavam aquela hora da noite discreta para se mostrarem timidamente à luz. (Byron, 1942, p. 368).

⁶⁸ *This is no bull*, no original. Byron usa uma expressão arcaizante, isto é, que não era comum no seu tempo, e sim no século XVII. (EP).

LXVIII.

A fourth as marble, statue-like and still,
 Lay in a breathless, hushed, and stony sleep;
 White, cold, and pure, as looks a frozen rill,
 Or the snow minaret on an Alpine steep,
 Or Lot's wife done in salt,—or what you will;—
 My similes are gathered in a heap,
 So pick and choose—perhaps you'll be content
 With a carved lady on a monument.

LXVIII.

A quarta é estátua hirta, em mármore inteira,
 Quieta, sem arfar, e sono de pedra,
 Pura, fria, alva, congelada ribeira,
 Minarete à neve à alpina queda,
 Ou a esposa de sal de Ló⁶⁹ – ou o que queira.
 Meus símiles numa pilha, proceda
 E selecione bem; ou é teu contento
 Uma moça esculpida em monumento.

LXIX.

And lo! a fifth appears;—and what is she?
 A lady of a "certain age," which means
 Certainly agéd—what her years might be
 I know not, never counting past their teens;
 But there she slept, not quite so fair to see,
 As ere that awful period intervenes
 Which lays both men and women on the shelf,
 To meditate upon their sins and self.

LXIX.

E ei-la! a quinta surge, quem deve ser?
 Mulher de “certa idade”⁷⁰, isto é, tem sim ao
 Certo idade; quantos anos podia ter
 Não sei, nem contam pós-adolescência.
 Mas lá dormia, não tão bela de ver,
 Antes da época horrída e interferência
 Que põem tanta moça e homem de molho, indo lhes
 Dar a meditar seus pecados e índoles.

⁶⁹ No Gênesis, cap. XIX, versículos 12-27, Deus está para destruir Sodoma e envia dois anjos para retirar Ló e sua família da cidade. Não crendo que fosse verdade, foram retirados á força e levados a Zoar, onde estariam a salvo. Deus fez chover fogo e enxofre sobre Sodoma e Gomorra, mas a mulher de Ló olhou para trás e foi transformada numa coluna de sal.

⁷⁰ Byron usa muitas vezes a mesma piada em várias de suas obras. Este caso é um exemplo. A mesma ideia se passa na estrofe XXII de *Beppo – Uma História Veneziana*, que aqui segue na tradução de Paulo Henriques Britto:

Velha nem moça era, nem merece
 O termo “de uma certa idade”, o qual,
 De fato, bem incerto me parece,
 Porque jamais, nem por bem, nem por mal,
 Pude fazer com que alguém me dissesse
 Que idade é mesmo esta, afinal;
 O que por fim fez com que eu concluísse
 Que essa expressão é uma grande tolice. (Byron, 2003, p. 69).

LXX.

But all this time how slept, or dreamed, Dudú?
 With strict inquiry I could ne'er discover,
 And scorn to add a syllable untrue;
 But ere the middle watch was hardly over,
 Just when the fading lamps waned dim and blue,
 And phantoms hovered, or might seem to hover,
 To those who like their company, about
 The apartment, on a sudden she screamed out:

LXXI.

And that so loudly, that upstarted all
 The Oda, in a general commotion:
 Matron and maids, and those whom you may call
 Neither, came crowding like the waves of Ocean,
 One on the other, throughout the whole hall,
 All trembling, wondering, without the least notion
 More than I have myself of what could make
 The calm Dudù so turbulently wake.

LXXII.

But wide awake she was, and round her bed.
 With floating draperies and with flying hair,
 With eager eyes, and light but hurried tread,
 And bosoms, arms, and ankles glancing bare,
 And bright as any meteor ever bred
 By the North Pole,—they sought her cause of care,
 For she seemed agitated, flushed, and frightened,
 Her eye dilated, and her colour heightened.

LXX.

Mas como dormia ou sonhava Dudù?
 Com rigor inquiri, mas nada achara
 E porque odeio isso nada falso expus.
 Mas antes que a meia vigília acabara,
 Quando esvaecem luzes baças e azuis,
 E espectro paira, ou parece pairar a
 Quem apetece sua companhia, que erra
 No recinto, de repente ela berra,

LXXI.

E de um modo tão alto que inteira a *oda*
 Surpreendeu em geral comoção.
 Matrona e moça e os nem um nem outro em horda
 Vêm como ondas do mar em convulsão,
 Uma sobre a outra amontoando a sala toda,
 Só espanto, temor, sem a menor noção,
 Maior que a minha, do que acordou a pacífica
 Dudù em turbulência tão atípica.

LXXII.

Ia acordadíssima, e ao seu leito em breve
 Com vestes a voar e ao ar o cabelo,
 Com olho ávido e passo afoito e leve,
 Luzindo nus seios, braços, tornozelos,
 Brilho igual da aurora boreal⁷¹ que teve
 O Polo, elas buscam a razão do zelo,
 Pois parece agitada, rubra e alarmada,
 Pupila dilatada e ela corada.

⁷¹ No original, *meteor*, a edição *Penguin* traz nota dizendo que era comum nos tempos de Byron designar por este termo a “aurora boreal”. Obviamente, por “boreal” significar especificamente “do norte” não foi necessário explicitar o termo novamente com a tradução de *North Pole*.

LXXIII.

But what is strange—and a strong proof how great
 A blessing is sound sleep—Juanna lay
 As fast as ever husband by his mate
 In holy matrimony snores away.
 Not all the clamour broke her happy state
 Of slumber, ere they shook her,—so they say
 At least,—and then she, too, unclosed her eyes,
 And yawned a good deal with discreet surprise.

LXXIV.

And now commenced a strict investigation,
 Which, as all spoke at once, and more than once
 Conjecturing, wondering, asking a narration,
 Alike might puzzle either wit or dunce
 To answer in a very clear oration.
 Dudú had never passed for wanting sense,
 But being "no orator as Brutus is,"
 Could not at first expound what was amiss.

LXXV.

At length she said, that in a slumber sound
 She dreamed a dream, of walking in a wood—
 A "wood obscure," like that where Dante found
 Himself in at the age when all grow good;
 Life's half-way house, where dames with virtue crowned
 Run much less risk of lovers turning rude;
 And that this wood was full of pleasant fruits,
 And trees of goodly growth and spreading roots;

LXXIII.

E o estranho – e prova boa que dormir bem
 É uma benção⁷² – é o sono de Juanna tanto
 Fundo quanto esposo roncando ao lado tem
 De sua consorte de matrimônio santo.
 Nem clamor o estado alegre detém
 Da soneca, aí a sacodem – como entanto
 Dizem, e ela então seus olhos desperta
 E alto boceja em surpresa discreta.

LXXIV.

E se inicia estrita investigação,
 Que como todas falam de uma vez,
 Pensam, inquirem, pedem narração,
 Quer sábio ou bobo a ambos confusos fez
 Para expor numa clara explicação.
 Dudù de senso não sofria escassez,
 Mas "orador como Bruto"⁷³ não sendo,
 Não pôde expor o que estava acontecendo.

LXXV.

Enfim ela contou, que bem dormiu,
 Sonhou um sonho andando na floresta –
 "Floresta escura"⁷⁴ como a que Dante viu-
 -se na idade em que só ficar bom resta,
 No meio do caminho, onde a mulher de brio
 Pouco à rudeza de amante se presta –
 E a floresta cheia de frutas magníficas,
 De árvores a crescer raízes miríficas;

⁷² Para Cochran, ecoa *Macbeth*, II, ii, 36-40.

⁷³ Nova alusão a Shakespeare, *Júlio César*, cena III, ato II, verso 216.

⁷⁴ Alusão aos primeiros versos da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, que abrem seu *Inferno*. Bilac, Drummond e tantos outros repetiram esses versos em seus poemas. A idade referida pelos poetas são os 33 anos.

Nel mezzo del cammin di nostra vita
 Mi ritrovai per una selva oscura
 Che la diritta via era smarrita.

LXXVI.

And in the midst a golden apple grew,—
 A most prodigious pippin—but it hung
 Rather too high and distant; that she threw
 Her glances on it, and then, longing, flung
 Stones and whatever she could pick up, to
 Bring down the fruit, which still perversely clung
 To its own bough, and dangled yet in sight,
 But always at a most provoking height;

LXXVII.

That on a sudden, when she least had hope,
 It fell down of its own accord before
 Her feet; that her first movement was to stoop
 And pick it up, and bite it to the core;
 That just as her young lip began to ope
 Upon the golden fruit the vision bore,
 A bee flew out, and stung her to the heart,
 And so—she woke with a great scream and start.

LXXVIII.

All this she told with some confusion and
 Dismay, the usual consequence of dreams
 Of the unpleasant kind, with none at hand
 To expound their vain and visionary gleams.
 I've known some odd ones which seemed really planned
 Prophetically, or that which one deems
 A "strange coincidence," to use a phrase
 By which such things are settled now-a-days.

LXXVI.

E no meio uma maçã dourada achara,
 Das mais prodigiosas, que se destaca,
 Mas muito alta e distante; e ela lançara-
 -lhe sua visão, e então querendo-a, taca
 Pedras e o que ela possa pegar para
 Baixar a fruta, que perversa atraca-
 -se em seu próprio galho e balança à vista,
 Mas sempre numa altura que irrita;

LXXVII.

Do nada, quando menos esperava,
 Caiu ante os pés dela de próprio intento;
 Seu primeiro movimento a inclinava
 A pegá-la e abocanhá-la até o centro;
 E então o lábio jovem se preparava
 Ao fruto de ouro da visão, de dentro
 Voa uma abelha e lhe aferroa o peito, quando
 Ela acordou em grande espanto gritando.

LXXVIII.

Tudo isso ela contou com desconcerto
 E assombro, que é a usual consequência
 De sonhos ruins, com ninguém a expor perto
 Suas visionárias e vãs aparências.
 Soube uns raros que pareciam decerto
 Proféticos, ou aquilo que se pensa
 De “estranha coincidência”⁷⁵ pra usar o termo
 Que tal coisa ajusta em nossos dias mesmo.

⁷⁵ Byron fez a nota dizendo que um dos advogados da rainha Carolina, acerca do episódio do divórcio, havia citado “*odd instances of strange coincidence*”, em uma livre tradução, algo como “raros exemplos de estranha coincidência”.

LXXIX.

The damsels, who had thoughts of some great harm,
 Began, as is the consequence of fear,
 To scold a little at the false alarm
 That broke for nothing on their sleeping ear.
 The matron, too, was wroth to leave her warm
 Bed for the dream she had been obliged to hear,
 And chafed at poor Dudù, who only sighed,
 And said, that she was sorry she had cried.

LXXX.

"I've heard of stories of a cock and bull;
 But visions of an apple and a bee,
 To take us from our natural rest, and pull
 The whole Oda from their beds at half-past three,
 Would make us think the moon is at its full.
 You surely are unwell, child! we must see,
 To-morrow, what his Highness's physician
 Will say to this hysteric of a vision.

LXXXI.

"And poor Juanna, too, the child's first night
 Within these walls, to be broke in upon
 With such a clamour—I had thought it right
 That the young stranger should not lie alone,
 And, as the quietest of all, she might
 With you, Dudù, a good night's rest have known:
 But now I must transfer her to the charge
 Of Lolah—though her couch is not so large."

LXXIX.

As donzelas, que esperam grande drama,
 Pegam, é o que após o medo há de vir,
 A ralhar do alarme falso que chama
 Para nada sua orelha a dormir.
 A matrona ia irada por sair da cama
 Quente ao sonho que foi obrigada a ouvir⁷⁶,
 E com Dudù só a suspirar se irrita,
 No que a pobre desculpa-se do grito.

LXXX.

"Já ouvi histórias da carocha, mas por
 Delírios de uma abelha e uma maçã,
 Tirar do natural descanso e pôr
 Toda a *oda* em pé às três e meia da manhã,
 Que é lua cheia⁷⁷ nos fará supor.
 Só pode ser doença, criança! amanhã
 Vamos ter que ver o que dirá o médico
 De Sua Alteza deste delírio histérico.

LXXXI.

"Joanna, a primeira noite, pobrezinha!
 Dentro desses muros, ser perturbada
 Por tal grito! eu bem que pensado tinha
 Que a estrangeirinha não podia ser deitada
 Sozinha, e com você, a mais calminha,
 Dudù, teria boa noite sossegada.
 Mas agora vou transferi-la a cargo
 De Lolah, com seu divã não tão largo."

⁷⁶ O aspecto das rimas nessa estrofe foi bastante trabalhado para se assemelhar sonoramente às rimas do original.

⁷⁷ Como já dito em nota em nossa dissertação de mestrado, em muitos períodos as sociedades acreditaram que a lua influenciava os humores dos homens e das mulheres, sendo a lua cheia o período em que se encontravam mais irascíveis e impetuosos. Ainda hoje muitas pessoas creem nisso.

LXXXII.

Lolah's eyes sparkled at the proposition;
 But poor Dudù, with large drops in her own,
 Resulting from the scolding or the vision,
 Implored that present pardon might be shown
 For this first fault, and that on no condition
 (She added in a soft and piteous tone)
 Juanna should be taken from her, and
 Her future dreams should be all kept in hand.

LXXXIII.

She promised never more to have a dream,
 At least to dream so loudly as just now;
 She wondered at herself how she could scream—
 'T was foolish, nervous, as she must allow,
 A fond hallucination, and a theme
 For laughter—but she felt her spirits low,
 And begged they would excuse her; she'd get over
 This weakness in a few hours, and recover.

LXXXIV.

And here Juanna kindly interposed,
 And said she felt herself extremely well
 Where she then was, as her sound sleep disclosed,
 When all around rang like a tocsin bell;
 She did not find herself the least disposed
 To quit her gentle partner, and to dwell
 Apart from one who had no sin to show,
 Save that of dreaming once "mal-à-propos."

LXXXII.

O olho de Lolah brilhou à afirmação,
 E o da Dudù com lágrimas de quando
 Ralharam-lhe, ou mesmo da visão,
 E ela do primeiro erro ainda implorando
 Perdão, e que sob nenhuma condição
 (Acrescentou em tom humilde e brando)
 Joanna devia ser tomada, e os futuros
 Sonhos seus seriam todos seguros.

LXXXIII.

Ela prometeu nunca mais sonhar,
 Ao menos sonhar alto como agora.
 Indaga-se como pôde gritar;
 Admite que nervoso, e tola, fora,
 E alucinação, tema a gargalhar.
 Mas sentia baixa sua energia por ora,
 Pediu desculpas; já superaria a
 Fraqueza em uma hora e recobrar-se-ia.⁷⁸

LXXXIV.

E aqui Juanna suave interveio, pois
 Disse sentir-se extremamente bem
 Onde está, e que um sono profundo expôs
 Quando tudo ao redor de alarme vem.
 Nada há na doce amiga que a dispôs
 A deixá-la e ir dormir longe de alguém
 Que nenhum só pecado ver-se fez,
 Só sonhar "fora de hora"⁷⁹ uma vez.

⁷⁸ Essas últimas estrofes João Vieira vem traduzindo diligentemente:

A esta proposição os olhos de Lolah brilharam; porem (sic) a pobre Doudou com grossas lágrimas, resultado de seu sonho, ou da repreensão, pediu que se lhe perdoasse esta primeira falta involuntária, nunca mais tornaria a sonhar ao menos tão alto; que não sabia como tinha gritado, que isso resultada duma aberração nervosa, uma louca alucinação; mas que se sentia com força para vencer e restabelecer-se desta fraqueza. (Byron, 1942, p. 370).

LXXXV.

As thus Juanna spoke, Dudù turned round
 And hid her face within Juanna's breast:
 Her neck alone was seen, but that was found
 The colour of a budding rose's crest.
 I can't tell why she blushed, nor can expound
 The mystery of this rupture of their test;
 All that I know is, that the facts I state
 Are true as Truth has ever been of late,

LXXXV.

Quando Juanna falou, Dudù virou
 E escondeu no seio de Juanna sua face.
 Só o colo se lhe via, que demonstrou
 A cor da crista da rosa que nasce.
 Não sei por que corou, nem se explicou
 O enigma deste seu sono⁸⁰ quebrar-se;
 Tudo o que sei é que digo a verdade,
 Como a verdade⁸¹ tem se demonstrado, e^{82 83}

LXXXVI.

And so good night to them,—or, if you will,
 Good morrow—for the cock had crown, and light
 Began to clothe each Asiatic hill,
 And the mosque crescent struggled into sight
 Of the long caravan, which in the chill
 Of dewy dawn wound slowly round each height
 That stretches to the stony belt, which girds
 Asia, where Kaff looks down upon the Kurds.

LXXXVI.

Então boa noite a elas, ou se te apraza,
 Boa manhã, porque o galo canta⁸⁴, a luz sai
 E inicia a vestir as montanhas da Ásia,
 E o crescente da mesquita à vista atrai
 A longa caravana, que na fria manhã rasa
 De orvalho vara cada altura que vai
 Até um pétreo cinturão, que circunda
 Ásia, onde o Kaff⁸⁵ olha para os curdos⁸⁶.

⁷⁹ No original, “*malapropos*”, expressão de origem francesa que foi totalmente incorporada ao inglês, passando a fazer parte dessa língua; o mesmo não se deu no português. Daí ter sido traduzida, tendo-se em vista tratar-se de expressão da língua inglesa, vastamente compreendida pelos falantes da mesma. Entretanto, como a expressão ainda é corrente em francês, os tradutores franceses também não traduziram o termo. O mais curioso foi Pichot, que deixou a tradução dessa expressão em itálico. Nenhum tradutor, nem João Vieira, se deteve a este ponto.

⁸⁰ No original, *test*, ambos tradutores franceses traduzem por *sommeil*. João Vieira traduziu por “repouso geral”.

⁸¹ Indo contra os preceitos românticos então vigentes à sua época, Byron despreza novamente a imaginação em detrimento da verdade. Deixou isso explicitado no caso com Júlia, usou como base um compêndio de narrativas de desastres para compor o episódio do naufrágio, e ainda agora reitera estar se baseando na verdade. Agindo assim, Byron encontra-se mais próximo de um romance realista que de um poema romântico; quando põe a culpa no sol, antecipando algumas ideias que chegariam à sua formação em Taine, encontra-se praticamente escrevendo um romance de tese, romance naturalista. Qual seria sua tese? provar que Don Juan era um bom moço, e a sociedade, o meio, o sol, até a herança hereditária (pois Donna Inez também traía José com Alfonso) – e o destino, que lança os homens de um lado ao outro – corrompem-no; qual seja, a tese rousseauiana do bom selvagem.

⁸² Na edição de Coleridge uma vírgula não encerra essa oitava; enquanto na edição *Penguin* um ponto final a encerra.

⁸³ Pode-se dizer que João Vieira traduziu em grande parte a carga semântica dessa estrofe relativamente digressiva, embora tenha ido além e alongado seu parágrafo com circunlóquios e locuções:

Quando Joana assim falou Doudou voltou-se e sumiu o rosto no seio dela.

Não se lhe via mais do que o pescoço, que nesse momento tinha a cor de um botão de rosa; de onde provinha este rubor, ou qual fosse o mistério desta interrupção do repouso geral é o que não se explicar, o que sei é que os fatos que deixo relatados teem (sic) todos os caracteres de veracidade, desta veracidade que reina no mundo nestes últimos tempos. (Byron, 1942, p. 370).

⁸⁴ No original, *crown*. Por ser um uso obscuro desse termo, (EP) faz nota dizendo ser o único verso na poesia de Byron em que aparece essa forma participial pouco usada; e ainda afirma que é uma forma dialetal do norte da Inglaterra, que explicaria Byron tê-la ouvido em sua juventude. Ambos tradutores franceses traduzem por *chanté*.

LXXXVII.

With the first ray, or rather grey of morn,
 Gulbeyaz rose from restlessness; and pale
 As Passion rises, with its bosom worn,
 Arrayed herself with mantle, gem, and veil.
 The Nightingale that sings with the deep thorn,
 Which fable places in her breast of wail,
 Is lighter far of heart and voice than those
 Whose headlong passions form their proper woes.

LXXXVIII.

And that's the moral of this composition,
 If people would but see its real drift;—
 But *that* they will not do without suspicion,
 Because all gentle readers have the gift
 Of closing 'gainst the light their orbs of vision:
 While gentle writers also love to lift
 Their voices 'gainst each other, which is natural,
 The numbers are too great for them to flatter all.

LXXXIX.

Rose the Sultana from a bed of splendour,
 Softer than the soft Sybarite's, who cried
 Aloud because his feelings were too tender
 To brook a ruffled rose-leaf by his side,—
 So beautiful that Art could little mend her,
 Though pale with conflicts between Love and Pride;—
 So agitated was she with her error,
 She did not even look into the mirror.

LXXXVII.

Ao raio primeiro ou gris da alva, Gulbeyaz
 Se ergue da insônia, tão pálida quanto
 A Paixão se ergue, e o seio exausto demais;
 Vestiu-se com um véu, gema e um manto.
 O rouxinol que canta a dor voraz⁸⁷,
 Que fábulas põem no seio de pranto,
 Tem bem mais suave o peito e voz que aquelas
 Paixões cegas criando as próprias mazelas.

LXXXVIII.

E aí está a moral desta composição,
 Se a gente seu real curso puder ver.
 Mas não fazem sem suspeita *isso* não,
 Pois os gentis leitores têm o poder
 De à luz fechar os globos da visão,
 E escritores gentis amam erguer
 Sua voz um contra o outro, que é natural;
 Grande é a quantia pra se bajular total.

LXXXIX.

Se ergueu a Sultana da cama de gala,
 Mais suave que do Sibarita⁸⁸, que grita
 Por suas sensações mui frágeis pra aturá-la, a
 Folha de rosa enrugada que o irrita;
 Tão linda que a arte mal podia emendá-la,
 E pálida entre o orgulho e o amor conflita.
 Tão agitada estava com seu erro
 Que ela nem mesmo olhou para o espelho.

⁸⁵ As edições inglesas dizem que Byron usou Kaff por Monte Cáucaso, porém Byron sabia do uso proverbial de Kaf, Kaff, Qaf, Cafcu ou Kafkuh, montanha mitológica na tradição iraniana que era considerada a montanha mais alta do mundo e a terra dos demônios, isto é, entidades que não seguiam a religião do Irã.

⁸⁶ Os curdos são a mais numerosa nação sem Estado no mundo atualmente. Encontram-se principalmente situados na Turquia. (EP) nota que no século dezoito os curdos haviam ocupado uma região que denominavam Curdistão.

⁸⁷ Para a sátira byroniana a este mito do rouxinol que – dizem – canta sua dor, (EP) traz uma extensa nota, citando diversos autores que apelaram a esta interpretação “da moda” (*fad*). Cita Shakespeare, Thomas Moore etc.

⁸⁸ Ver Sêneca, *De Ira*, Livro II, capítulo 25.

XC.

Also arose about the self-same time,
 Perhaps a little later, her great Lord,
 Master of thirty kingdoms so sublime,
 And of a wife by whom he was abhorred;
 A thing of much less import in that clime—
 At least to those of incomes which afford
 The filling up their whole connubial cargo—
 Than where two wives are under an embargo.

XCI.

He did not think much on the matter, nor
 Indeed on any other: as a man
 He liked to have a handsome paramour
 At hand, as one may like to have a fan,
 And therefore of Circassians had good store,
 As an amusement after the Divan;
 Though an unusual fit of love, or duty,
 Had made him lately bask in his bride's beauty.

XCII.

And now he rose; and after due ablutions
 Exacted by the customs of the East,
 And prayers and other pious evolutions,
 He drank six cups of coffee at the least,
 And then withdrew to hear about the Russians,
 Whose victories had recently increased
 In Catherine's reign, whom Glory still adores,
 As greatest of all sovereigns and w——s.

XC.

Ergueu-se na mesma hora ainda por cima,
 Ou um pouco depois, seu grande senhor,
 Mestre de trinta reinos tão sublimes,
 E de uma esposa que lhe tem horror,
 Coisa que menos vale neste clima –
 Exceto àquele com renda a dispor
 Pra arcar com todo o conubial encargo –
 Do que onde a bigamia está sob embargo.⁸⁹

XCI.

Ele nem pensou sobre isso, nem, na
 Real, em qualquer coisa. Como homem que
 Gostava de uma amante bonita à
 Mão, como outrem gostaria de um leque,
 Daí de circassianas bom estoque há,
 Que após o Divã⁹⁰ o diverte, e que,
 Num acesso incomum de amor ou dever,
 Fez-lhe há pouco a esposa linda querer.

XCII.

Se ergueu e após as devidas abluções,
 Que exigido ao hábito do oriente é,
 E as pias ladainhas e orações,
 Bebeu ao menos seis xíc'ras de café
 E foi dos russos ter informações,
 Que vencem mais sob o reinado de
 Catarina⁹¹, a quem a glória adora e imputa
 Ser a maior das soberanas e das putas⁹².⁹³

⁸⁹ A respeito dos últimos versos da estrofe, Pichot faz uma nota à sua tradução, na qual se pode ver outra tradução sua, porém “*Mot a mot*”.

⁹⁰ A palavra árabe, de origem persa, significa a “administração”. No Império Otomano, “Divã” é o conselho de estado do sultão. Por sua vez, a peça de mobiliário chama-se “divã”.

⁹¹ Cochran nota que a partir de agora começa-se a despedir de Gulbeyaz e a despontar a nova heroína do poema.

XCIII.

But oh, thou grand legitimate Alexander!
 Her son's son, let not this last phrase offend
 Thine ear, if it should reach—and now rhymes wander
 Almost as far as Petersburg, and lend
 A dreadful impulse to each loud meander
 Of murmuring Liberty's wide waves, which blend
 Their roar even with the Baltic's—so you be
 Your father's son, 't is quite enough for me.

XCIII.

Mas oh, grande legítimo Alexandre⁹⁴!
 Filho do filho, a frase não o ofenda aí na
 Sua orelha, se o alcance, já as rimas hão de
 Errar longe em Petesburgo e declinam
 Ímpeto horrível a cada alto meandro
 Da onda da Liberdade, que combina
 Seu troar com o Báltico. Seja assim
 Filho do seu pai, já basta pra mim.

XCIV.

To call men love-begotten, or proclaim
 Their mothers as the antipodes of Timon,
 That hater of Mankind, would be a shame,
 A libel, or whate'er you please to rhyme on:
 But people's ancestors are History's game;
 And if one Lady's slip could leave a crime on
 All generations, I should like to know
 What pedigree the best would have to show?

XCIV.

Chamar homens de nascidos do amor e às
 Mães dizer antípodas de Timão⁹⁵,
 O inimigo dos homens, coisa inglória é,
 E calúnia, e o que queira rimar com.
 Mas ancestrais são joguetes da história, e
 Se lapsos de moça levar ao crime hão
 Toda geração⁹⁶, eu saber queria
 Que estirpe⁹⁷ o melhor mostrado teria?

⁹² No original, *whores*, os franceses traduzem por *catins*. Paulin Paris faz uma nota dizendo que *catin*, “prostituta”, é precisamente o diminutivo de “Catherine” e acrescenta que, em uma das cartas de Voltaire direcionadas a esta princesa, ele a chama de “sa Catin”.

⁹³ A tradução de João Vieira para as últimas estrofes foi:

Ao mesmo tempo, ou um pouco depois levantou-se seu ilustre esposo, possuidor de trinta reinos e de uma mulher de quem ele era aborrecido, circunstância pouco importante para ele que gostava de ter à mão uma mulher bonita, como qualquer outro objeto, um leque por exemplo.

Levantou-se pois, sem pensar muito na pureza do amor que a esposa lhe devotava, e depois de fazer suas abluções e rezas do uso do Oriente tomou seis chávenas de café, pelo menos, e tratou de saber novas dos russos, cujas vitórias eram recentemente multiplicadas sob o reinado de Catarina, proclamada então como a maior das soberanas, e das mulheres galantes. (1942, p. 371).

⁹⁴ Alexandre I (1777 – 1825) imperou a Rússia de 1801 à sua morte. Era filho de Paulo I e neto de Catarina II, a Grande. A (EP) afirma que Talleyrand e Alexandre justificaram a restauração da dinastia dos Bourbon no trono da França, em 1814, como “legitimidade”. Byron, que nutria sérias afeições por Napoleão, critica a postura do czar com a França: num momento unidos contra a Inglaterra, noutro momento derrotando Napoleão e ajudando a reestabelecer a antiga dinastia no trono francês. Na “Dedicatória” de *Don Juan*, Byron falara sobre “conspiração”; ele – e os liberais, em geral – tinham em mente que a Quádrupla ou Grande Aliança – formada por Áustria, Rússia, Prússia e Inglaterra – era uma conspiração diabólica contra a liberdade. Daí a menção a “grande”, e também a ironia sobre a questão da “legitimidade”, para a qual basta ser “filho do pai”.

⁹⁵ Timão, cidadão ateniense que teria vivido pela época da Guerra do Peloponeso, que, de acordo com Luciano – um dos primeiros escritores cujas sátiras menipeias chegaram até os dias de hoje – em *Diálogos dos Deuses*, emprestava dinheiro aos amigos prodigamente e, quando fica sem dinheiro, os amigos desaparecem. A partir disso, Timão se torna um misantropo, que, em grego, junção de *μῖσος* e *ἄνθρωπος*, em uma livre tradução, “o que odeia a humanidade”. Também aparece na peça homônima de Shakespeare, *Timon of Athens*. A ironia de Byron é erudita e engenhosa neste trecho.

⁹⁶ No original, *All generations*, que Paulin Paris traduziu por *toute une génération*.

XCV.

Had Catherine and the Sultan understood
 Their own true interests, which Kings rarely know,
 Until 't is taught by lessons rather rude,
 There was a way to end their strife, although
 Perhaps precarious, had they but thought good,
 Without the aid of Prince or Plenipo:
 She to dismiss her guards and he his Harem,
 And for their other matters, meet and share 'em.

XCV.

Catarina e o Sultão compreendidos
 Os interesses reais, que reis mal sabem,
 Até ser por lições rudes instruídos,
 Havia um jeito pra que sua luta acabem,
 Quiçá precário, e é ter refletido, o
 Que nem a plenipotenciário ou príncipe cabe:
 Ela dispensaria os guardas e ele o harém
 E quanto ao resto, sentar e conversarem.

XCVI.

But as it was, his Highness had to hold
 His daily council upon ways and means
 How to encounter with this martial scold,
 This modern Amazon and Queen of queans;
 And the perplexity could not be told
 Of all the pillars of the State, which leans
 Sometimes a little heavy on the backs
 Of those who cannot lay on a new tax.

XCVI.

Mas como ia, Sua Alteza tinha de entrar
 Sobre meios, vias, em reunião todo dia,
 E como enfrentar a chata militar,
 A Amazona atual, Rainha das vadias⁹⁸;
 Nem neste problema podia contar
 Com qualquer pilar do Estado, que iria
 Às vezes pesar um pouco no encosto
 Dos que não podem pagar novo imposto.

XCVII.

Meantime Gulbeyaz when her King was gone,
 Retired into her boudoir, a sweet place
 For love or breakfast; private, pleasing, lone,
 And rich with all contrivances which grace
 Those gay recesses:—many a precious stone
 Sparkled along its roof, and many a vase
 Of porcelain held in the fettered flowers,
 Those captive soothers of a captive's hours.

XCVII.

Mas Gulbeyaz, quando seu rei saiu, foi
 Ao seu vestuário, um tranquilo recanto
 De amor e desjejum, vip, calmo, só e
 Rico em todo artifício que encanta o
 Cantinho bom. Pedra preciosa sói
 Luzir lá pelo lar, porcelana tanta em
 Vasos que cercam a agrilhoadada flora,
 Que cativa acalma as cativas horas.

⁹⁷ No original, *pedigree*, as edições inglesas trazem nota dizendo que Byron poderia ter em mente uma nota de ilegitimidade na sua própria linhagem que, em outras palavras, refere-se ao seu título de Lord Byron – o poeta, George Gordon, sendo o sexto desta linhagem – e os Lords Byron seus antecessores.

⁹⁸ *Queen of queans*, no original; no aspecto sonoro, aproxima-se de *Queen of queens*, “rainha das rainhas”, entretanto, *queans* possui o caráter pejorativo utilizado na tradução. Paris fez uma nota com o pudico “*Queen of queens. Ce dernier mot répond exactement à celui de fille publique; mais... le lecteur français veut être respecté*” (Byron, 1830., s.p.).

XCVIII.

Mother of pearl, and porphyry, and marble,
 Vied with each other on this costly spot;
 And singing birds without were heard to warble;
 And the stained glass which lighted this fair grot
 Varied each ray;—but all descriptions garble
 The true effect, and so we had better not
 Be too minute; an outline is the best,—
 A lively reader's fancy does the rest.

XCIX.

And here she summoned Baba, and required
 Don Juan at his hands, and information
 Of what had passed since all the slaves retired,
 And whether he had occupied their station:
 If matters had been managed as desired,
 And his disguise with due consideration
 Kept up; and above all, the where and how
 He had passed the night, was what she wished to know.

C.

Baba, with some embarrassment, replied
 To this long catechism of questions, asked
 More easily than answered,—that he had tried
 His best to obey in what he had been tasked;
 But there seemed something that he wished to hide,
 Which Hesitation more betrayed than masked;
 He scratched his ear, the infallible resource
 To which embarrassed people have recourse.

XCVIII.

Madrepérola, pórfiro e mármore
 Este caro espaço um ao outro disputam,
 E ouvia os gorjeios dos pássaros cantores,
 E os vitrais que luzem na linda gruta
 Variam a cada raio. Mas o melhor é,
 Se a descrição deturpa, não ter muita
 Minúcia. Um esboço apenas já apresso,
 Vivaz fantasia em leitor faz o resto.

XCIX.

E aí ela convocou Baba e exigiu
 Saber de Don Juan e informação
 Do que houve assim que todo servo saiu,
 Se se representou sua posição,
 Se tudo se arranjou como pediu,
 E se o disfarce com consideração
 Manteve e, sobretudo, como e onde a
 Noite passou é o que quer que lhe responda.⁹⁹¹⁰⁰

C.

Baba meio constrangido replicou
 Ao catecismo de questões, que a pergunta
 É mais fácil que a resposta, que tentou o
 Máximo seguir o que se lhe imputa.
 Mas havia algo que ocultar buscou,
 Que hesitação mais denuncia que oculta.
 Ele coçou a orelha, o infalível gesto
 Ao qual um embaraçado acorre presto.

⁹⁹ João Vieira, que nada traduzira desde a estrofe XCII., voltou a traduzir a partir dessa estrofe:

Mas deixando a imperatriz da Rússia e voltando à da Turquia, logo que o sultão se retirou, mandou ela chamar Baba e lhe perguntou por D. Juan. Interrogou-o sobre o que se tinha passado, se o disfarce fora mantido como devia, porem (sic) o que desejava saber de preferência era como ele tinha passado a noite. (1942, p. 371).

¹⁰⁰ Note-se a imagem do perfil desta estrofe contra o fundo branco como assemelha-se original e tradução.

CI.

Gulbeyaz was no model of true patience,
 Nor much disposed to wait in word or deed;
 She liked quick answers in all conversations;
 And when she saw him stumbling like a steed
 In his replies, she puzzled him for fresh ones;
 And as his speech grew still more broken-kneed,
 Her cheek began to flush, her eyes to sparkle,
 And her proud brow's blue veins to swell and darkle.

CII.

When Baba saw these symptoms, which he knew
 To bode him no great good, he deprecated
 Her anger, and beseeched she'd hear him through—
 He could not help the thing which he related:
 Then out it came at length, that to Dudù
 Juan was given in charge, as hath been stated;
 But not by Baba's fault, he said, and swore on
 The holy camel's hump, besides the Koran.

CIII.

The chief dame of the Oda, upon whom
 The discipline of the whole Harem bore,
 As soon as they re-entered their own room,
 For Baba's function stopped short at the door,
 Had settled all; nor could he then presume
 (The aforesaid Baba) just then to do more,
 Without exciting such suspicion as
 Might make the matter still worse than it was.

CI.

De paciência ela não tem dado mostra,
 Nem disposta a esperar fala ou ato a dá-lo.
 Que em conversas respondam logo gosta,
 Quando o viu tropeçar como um cavalo
 Nas questões, confundiu-o por mais respostas.
 E com o discurso mais manco a torná-lo,
 O olho dela brilha, a face enrubesce e a
 Veia azul da altiva testa incha e escurece.

CII.

Quando Baba os sintomas viu, que indicam
 Nenhum bem, ele censurou sua raiva
 E que ela o ouvisse até o fim suplica.
 Não pôde evitar o que relatava.
 Então falou afinal que à Dudù fica
 Encarregado Juan, como contava,
 Mas não tem culpa, disse, e jura pelo
 Corão e corcova do santo camelo¹⁰¹.

CIII.

A dama responsável pela *oda*,
 Que em disciplina todo o harém comporta,
 Logo que aos seus quartos foram todas,
 Pois a função de Baba só ia até a porta,
 Que fez tudo; e ele nem achou um modo a
 (O sobredito Baba) fazer além da conta,
 Sem despertar suspeita que faria a
 Coisa ficar pior do que já ia.

¹⁰¹ (EP) faz nota com citações de diversos trechos do Alcorão que se referem aos camelos. Veja, por exemplo, VII, 73 ou XXVI, 155 – 158.

CIV.

He hoped, indeed he thought, he could be sure,
 Juan had not betrayed himself; in fact
 'T was certain that his conduct had been pure,
 Because a foolish or imprudent act
 Would not alone have made him insecure,
 But ended in his being found out and *sacked*,
 And thrown into the sea.—Thus Baba spoke
 Of all save Dudù's dream, which was no joke.

CIV.

E esperava, isto é, achava estar seguro
 Que Juan não se denunciou; de fato
 Seu comportamento ao certo foi puro,
 Porque um vacilo ou imprudente ato
 Poderiam não só o ter posto em apuro,
 Mas terminaria num saco e num jato
 Iria ao mar. Aí Baba falou de cada
 Coisa, exceto o sonho, que não é piada.

CV.

This he discreetly kept in the back ground,
 And talked away—and might have talked till now,
 For any further answer that he found,
 So deep an anguish wrung Gulbeyaz' brow:
 Her cheek turned ashes, ears rung, brain whirled round,
 As if she had received a sudden blow,
 And the heart's dew of pain sprang fast and chilly
 O'er her fair front, like Morning's on a lily.

CV.

Isto com discrição fundo omitira,
 Desconversou e até agora falaria,
 Porque qualquer resposta que emitira,
 Mais agonia a cara de Gulbeyaz torcia.
 Cútis gris, zumbe a orelha, a mente gira
 Como se levasse um golpe, e crescia
 O suor frio de dor na alma e em delírio
 Na bela face, como a alva num lírio.

CVI.

Although she was not of the fainting sort,
 Baba thought she would faint, but there he erred—
 It was but a convulsion, which though short
 Can never be described; we all have heard,
 And some of us have felt thus "*all amort*"
 When things beyond the common have occurred;—
 Gulbeyaz proved in that brief agony
 What she could ne'er express—then how should I?

CVI.

Embora não fosse de desmaios, Baba
 Achou que ela desmaiaria, mas erra;
 Era só convulsão, que logo acaba,
 Mas é inarrável. A uns só ouvir coubera
 E uns sentem "*all amort*"¹⁰², quando desaba
 Algo que além do comum ocorrera.
 Nesta breve agonia Gulbeyaz sofreu o
 Que não pôde expressar – podê-lo-ia eu?

¹⁰² (EP) traz nota dizendo que desde 1800 esta expressão francesa, que significa "sem vida", caiu em desuso paulatinamente. Shakespeare usou em *The Taming of the Shrew*, IV, III, 26. É um arcaísmo usado por Byron em sua poesia. A edição de Coleridge traz uma nota distinta. Cita esta mesma obra de Shakespeare, dizendo ser a citação o verso 36, e alega que se costuma crer que "amort" seja uma corrupção de "*à la mort*". E diz mais: que Byron poderia ter em mente sua tácita perplexidade de dor quando a Condessa Guiccioli contou-lhe a morte de Allegra, em abril de 1822, filha de Byron com a meia-irmã de Mary Shelley; ao que Byron disse "eu entendi; basta, não diga mais nada", e se largou em seu assento, empalidecido, sem forças, o olhar fixo e a expressão de quem poderia perder a razão, mas sem verter uma só lágrima.

CVII.

She stood a moment as a Pythoness
 Stands on her tripod, agonized, and full
 Of inspiration gathered from distress,
 When all the heart-strings like wild horses pull
 The heart asunder;—then, as more or less
 Their speed abated or their strength grew dull,
 She sunk down on her seat by slow degrees,
 And bowed her throbbing head o'er trembling knees.

CVIII.

Her face declined and was unseen; her hair
 Fell in long tresses like the weeping willow,
 Sweeping the marble underneath her chair,
 Or rather sofa (for it was all pillow,
 A low, soft ottoman), and black Despair
 Stirred up and down her bosom like a billow,
 Which rushes to some shore whose shingles check
 Its farther course, but must receive its wreck.

CIX.

Her head hung down, and her long hair in stooping
 Concealed her features better than a veil;
 And one hand o'er the ottoman lay drooping,
 White, waxen, and as alabaster pale:
 Would that I were a painter! to be grouping
 All that a poet drags into detail!
 Oh that my words were colours! but their tints
 May serve perhaps as outlines or slight hints.

CVII.

Feito pitonisa¹⁰³ permaneceu
 Em sua trípode, em agonia e até à margem
 De inspiração que da aflição colheu,
 Quando o imo todo qual cavalos selvagens
 Esquarteja o coração. Isso aí a abateu
 E como o ânimo e as forças se desfazem,
 Ela afundou no assento pouco a pouco
 Pondo em joelho bambo a fronte em sufoco.

CVIII.

E abaixa a cabeça e a oculta; o cabelo
 Por longos cachos pende igual salgueiro,
 Varrendo o mármore sob a cadeira, ou
 Antes sofá (porque é só travesseiro a
 Branda otomana). E o negro desespero
 Agita como uma onda o peito inteiro,
 Deságua em praia com recife, que coage o
 Seu curso, mas recebe seus naufrágios.

CIX.

Cabeça baixa, e o cabelão a cair
 Que oculta melhor que um véu sua figura;
 E da otomana uma mão a decair,
 Lustrosa, pálida, alabastrina alvura.
 Oxalá eu fosse um pintor pra reunir
 Tudo o que o poeta em detalhe segura!¹⁰⁴
 Oh verbo fosse cor! mas suas tintas servem
 Apenas pra nuances e esboços breves.

¹⁰³ Ou “pítia”, era a sacerdotisa do templo de Apolo em Delfos. O nome deriva de Píton, a serpente gigantesca nascida de Gaia, que foi morta por Apolo a flechadas e partida ao meio. As sacerdotisas, sobre sua trípode, absorviam os *pneumas*, os vapores que saíam do interior da terra, e em transe diziam coisas que, após interpretadas, eram tidas como predições do futuro. Os oráculos eram uma instituição de relevo na Grécia Antiga.

¹⁰⁴ Cochran observa que este não é um típico pensamento byroniano, posto B. afetar desdém, por vezes, pelas artes plásticas.

CX.

Baba, who knew by experience when to talk
 And when to hold his tongue, now held it till
 This passion might blow o'er, nor dared to balk
 Gulbeyaz' taciturn or speaking will.
 At length she rose up, and began to walk
 Slowly along the room, but silent still,
 And her brow cleared, but not her troubled eye;
 The wind was down, but still the sea ran high.

CX.

Baba experto sabia quando falar
 E quando calar, aí aguarda que o turno
 Da paixão passe, nem ousou quebrar
 O anseio de Gulbeyaz de fala ou soturno.
 Enfim ela se ergueu e começou a andar
 Lenta no quarto, o passo taciturno,
 Na face a calma que ao olho inquieto falta.
 O vento baixou, mas ainda é maré alta.¹⁰⁵

CXI.

She stopped, and raised her head to speak-but paused
 And then moved on again with rapid pace;
 Then slackened it, which is the march most caused
 By deep emotion:—you may sometimes trace
 A feeling in each footstep, as disclosed
 By Sallust in his Catiline, who, chased
 By all the demons of all passions, showed
 Their work even by the way in which he trode.

CXI.

Ela estanca e ergue a face, a falar, para,
 E daí num ritmo rápido prossegue,
 Daí reduz, que é a marcha que mais causara
 Profunda emoção. Às vezes se segue
 Passo a passo a intenção, como mostrara
 Salústio em Catilina¹⁰⁶, a quem persegue
 Todo diabo das paixões, que revelem
 Sua obra pelo modo de andar¹⁰⁷ dele.

CXII.

Gulbeyaz stopped and beckoned Baba:—"Slave!
 Bring the two slaves!" she said in a low tone,
 But one which Baba did not like to brave,
 And yet he shuddered, and seemed rather prone
 To prove reluctant, and begged leave to crave
 (Though he well knew the meaning) to be shown
 What slaves her Highness wished to indicate,
 For fear of any error, like the late.

CXII.

Gulbeyaz parou e acenou a Baba. "Escravo,
 Traga as escravas", disse em baixo tom,
 O qual de escutar Baba não gostava, e o
 Tremor lhe veio e pareceu prono com
 Hesitação e que ainda implorava o
 (Embora ele houvesse entendido) dom
 De saber que escravos quer Sua Alteza, de medo
 De qualquer erro, como agora cedo.

¹⁰⁵ João Vieira fez um resumo das oitavas em sua tradução, que ficou:

Omitiu discretamente este fato e continuou a perorar, procurando ver se aplacava a cólera da sultana, que passeava silenciosa pela câmara, ora a passos ligeiros, ora lentamente; o que é sempre indício de profunda emoção. (Byron, 1942, p. 372).

¹⁰⁶ As edições originais trazem, como exemplos de Salústio descrevendo a culpa a cada passo de Catilina, distintas traduções das primeiras linhas da seção quinze de *A Conjuração de Catilina*. Ao tradutor é grata tal menção, bacharel em latim que é, tendo aprendido rudimentos dessa língua traduzindo aquela obra.

¹⁰⁷ No original, *trode*, uso arcaico e obsoleto de *trod*.

CXIII.

"The Georgian and her paramour," replied
The Imperial Bride—and added, "Let the boat
Be ready by the secret portal's side:

You know the rest." The words stuck in her throat,
Despite her injured love and fiery pride;
And of this Baba willingly took note,
And begged by every hair of Mahomet's beard,
She would revoke the order he had heard.

CXIII.

"A georgiana e o amante", a noiva imperial
Responde, e acrescenta, "e o bote já adianta
Pelo lado secreto do portal.

Sabe o resto". A frase para à garganta
Apesar do amor doído e ígneo orgulho, ao qual
Baba nota com diligência tanta
E pelos fios da barba de Maomé roga
Que a ordem que tinha ouvido revogue.

CXIV.

"To hear is to obey," he said; "but still,
Sultana, think upon the consequence:
It is not that I shall not all fulfil
Your orders, even in their severest sense;
But such precipitation may end ill,
Even at your own imperative expense:
I do not mean destruction and exposure,
In case of any premature disclosure;

CXIV.

Ele ainda falou "ouvir é servir"¹⁰⁸
Mas, Sultana, reflita a consequência.
Não que eu não deva toda ordem cumprir,
No sentido estrito e com diligência,
Mas precipitação vai mal concluir,
Mesmo às tuas imperativas expensas.
Não me refiro à exposição e agrura
Nalguma descoberta prematura,

CXV.

"But your own feelings. Even should all the rest
Be hidden by the rolling waves, which hide
Already many a once love-beaten breast
Deep in the caverns of the deadly tide—
You love this boyish, new, Seraglio guest,
And if this violent remedy be tried—
Excuse my freedom, when I here assure you,
That killing him is not the way to cure you."

CXV.

"Mas teus sentimentos. Possa tudo em
Ondas que passam se esconder, que esconde a
Muito peito que de amor bateu bem
Fundo em cavernas desta mortal onda,
Tu amas este pueril novo no harém,
Se este violento remédio responda –
Perdoa a liberdade ao afirmar destarte,
Que o matar não é modo de curar-te."

¹⁰⁸ Pichot, em nota à sua tradução, diz que essa frase é uma "fórmula oriental".

CXVI.

"What dost thou know of Love or feeling?—Wretch!

Begone!" she cried, with kindling eyes—"and do
My bidding!" Baba vanished, for to stretch

His own remonstrance further he well knew
Might end in acting as his own "Jack Ketch;"

And though he wished extremely to get through
This awkward business without harm to others,
He still preferred his own neck to another's.

CXVII.

Away he went then upon his commission,

Growling and grumbling in good Turkish phrase
Against all women of whate'er condition,

Especiallly Sultanas and their ways;
Their obstinacy, pride, and indecision,

Their never knowing their own mind two days,
The trouble that they gave, their immorality,
Which made him daily bless his own neutrality.

CXVIII.

And then he called his brethren to his aid,

And sent one on a summons to the pair,
That they must instantly be well arrayed,

And above all be combed even to a hair,
And brought before the Empress, who had made

Inquiries after them with kindest care:
At which Dudù looked strange, and Juan silly;
But go they must at once, and will I—nill I.

CXVI.

“Que sabe de amor? Idiota, me deixe!”

Ela gritou, o olho ardendo, “e que lhe cabe,
Faça.” Baba esvai-se, seguir na queixa é

Poder terminar, ele bem o sabe,
Agindo como seu próprio Jack Ketch¹⁰⁹; e

Embora ele deseje que isso acabe,
Esse negócio estranho sem dano a outros,
Ele ainda prefere a sua goela a doutros.

CXVII.

Ele foi então atrás da execução,

Rosna e ruge em boa língua da Turquia
Contra mulher de qualquer condição,

Sultanas especialmente e suas vias,
Sua obstinação, orgulho e indecisão,

Seu não saber o que quer por dois dias,
Problemas que dão, sua imoralidade,
Fazem-no abençoar sua neutralidade.

CXVIII.

E chama irmãos pra que ajudem, em suma, e

Envia gente a dar ao par o recado,
Pra que instantaneamente bem se arrumem

E todo o cabelo seja penteado
Pra irem ante a Imperatriz, que fez umas

Questões deles no mais gentil cuidado,
O que Juan achou bobo, e Dudù anormal,
Mas devem ir de vez, por bem ou mal.

¹⁰⁹ A expressão seria “agindo como seu próprio carrasco”, entretanto, Byron cita, no original, Jack Ketch, um famoso e controverso carrasco inglês que viveu no século XVII. Ele executou Lord Russel em 1683 e o duque de Monmouth em 1685, ambos de forma bastante atrapalhada, respectivamente, não amarrando direito o nó da forca, com um panfleto no dia seguinte com um pedido de desculpas culpando o prisioneiro e, no caso seguinte, precisando de ao menos cinco golpes de machado para decapitar o duque, tendo que usar, enfim, uma faca para separar a cabeça do corpo. Cochran observa ainda que B. usa o termo como um “sinônimo cômico” a Keats.

CXIX.

And here I leave them at their preparation
 For the imperial presence, wherein whether
 Gulbeyaz showed them both commiseration,
 Or got rid of the parties altogether,
 Like other angry ladies of her nation,—
 Are things the turning of a hair or feather
 May settle; but far be 't from me to anticipate
 In what way feminine caprice may dissipate.

CXIX.

E aqui eu os deixo à sua preparação
 À presença imperial, na qual, se acena
 A ambos Gulbeyaz com comiseração
 Ou se de ambos juntos livra-se apenas,
 Qual tanta dama irada da nação,
 São coisas que um fio de cabelo ou pena¹¹⁰
 Ajeitam, mas longe de mim que antecipe
 Como o capricho feminino se dissipe.

CXX.

I leave them for the present with good wishes,
 Though doubts of their well doing, to arrange
 Another part of History; for the dishes
 Of this our banquet we must sometimes change;
 And trusting Juan may escape the fishes,
 (Although his situation now seems strange,
 And scarce secure),—as such digressions *are* fair,
 The Muse will take a little touch at warfare.

CXX.

Por ora com bons votos eu os deixo, e em
 Dúvidas se se sairão bem, pra que eu arranje
 Outra parte da história, o nosso feixe
 De iguarias varia em banquete que esbanja¹¹¹, e
 Crente que Juan possa escapar dos peixes,
 Embora situação estranha o tanja e
 Mal sã. Como tais digressões *são* justas,
 A Musa tocará a arte das lutas.¹¹²

¹¹⁰ Pichot julgou essa frase byroniana ser uma expressão idiomática, pela qual traduziu como “Ce sont là des événements dont une seconde pout décider.” E fez nota com uma tradução *mot à mot*.

¹¹¹ Paulin Paris diz *de ce banquet poétique*.

¹¹² João Vieira parece ter julgado que não poderia terminar seu capítulo da mesma forma que Byron termina seu Canto. Para isso, acrescenta o que lhe parece adequado (por exemplo, Byron conclui dizendo que tratará da “guerra” (*warfare*) e João Vieira diz a respeito das “novas gentilezas eróticas” que o aguardam) e, antes de abrir um novo capítulo em sua tradução, encerra este com os seguintes termos:

Deixemos o nosso herói (sic) preparar-se para a imperial audiência, e desviemos a vista do quadro repelente dos despeitos e vinganças da sultana, que tenta lavar uma mancha caída na sua reputação convencional à custa de algumas existências preciosas submergidas nas ondas do Mediterrâneo.

Do valor e astúcia do nosso D. Juan, e do interesse e vigilância com que o anjo do amor paira sobre ele, esperemos o desconcerto de todas as conspirações adversas, e de o ver surdir alem (sic) no meio de novas gentilezas eróticas.

Ninguém (sic) foge ao imperioso domínio de sua estrela; e a estrela de Juan, que é a do amor, de cada vez fulge com mais intensidade. (Byron, 1942, p. 373).

CANTO THE SEVENTH.

I.

O LOVE! O Glory! what are ye who fly
 Around us ever, rarely to alight?
 There's not a meteor in the polar sky
 Of such transcendent and more fleeting flight.
 Chill, and chained to cold earth, we lift on high
 Our eyes in search of either lovely light;
 A thousand and a thousand colours they
 Assume, then leave us on our freezing way.

II.

And such as they are, such my present tale is,
 A nondescript and ever-varying rhyme,
 A versified Aurora Borealis,
 Which flashes o'er a waste and icy clime.
 When we know what all are, we must bewail us,
 But ne'ertheless I hope it is no crime
 To laugh at *all* things—for I wish to know
What, after *all*, are *all* things—but a *show*?

CANTO VII¹

I.

Ó Amor! Ó Glória! quem sois vós a voar-
 -nos em volta, que raramente descem?
 Nem há aurora boreal² em céu polar
 Em voo mais transcendente e fugaz que esse.
 Frio e atado à terra fria, a vista a buscar
 No alto outra luz que mais linda parece.
 Mil e mil cores que esses dois assumam,
 Bem frígidos nos deixam quando sumam.

II.

E como são, meu conto agora é igual,
 Mutável e sempre indefinível rima,
 Uma versificada aurora boreal,
 Que brilha sobre gélido e ermo clima.
 Ao se entender tudo, fica-se mal,
 Tomara não ser crime estar assim a
 Mofar de tudo, pois me interessou
 Saber que é tudo enfim – senão um show^{3 4 5}?

¹ Para detalhes da composição e publicação, ver nota no início do Canto VI. A edição de Coleridge traz uma nota com o trecho de uma carta de Byron a Moore, de 8 de agosto de 1822 (cartas essas que ainda carecem de tradução para a língua portuguesa, aliás). Byron fala que esses Cantos, sétimo e oitavo, narram em detalhe o cerco e tomada de Ismail, e que o sarcasmo aí presente, voltado aos soldados mercenários, esses “açougueiros” (*butchers*), é necessário no embate entre a filosofia e a tirania; e termina afirmando que a batalha precisa ser travada, e que será para o bem da humanidade, seja qual for o indivíduo que se arrisque.

² No original, *meteor*, ver nota à estrofe LXII do Canto VI. Nos tempos de Byron, esse termo designava o fenômeno conhecido como “aurora boreal”. No dístico final, Byron deixa clara esta alusão, na referência as mil cores; entretanto, os tradutores franceses, como Pichot, que traduziu por um *météore (...) d’un passage plus rapide*, e, como Paulin Paris, *un météore aussi brillant ou plus fugitif*, fizeram ver um “meteoro” fugaz, que é sempre um traço branco, com *mille et mille couleurs*, o que ninguém jamais viu.

³ No original, *show*, Paulin Paris traduziu por *vanité*.

⁴ Alusão aos versos de Shakespeare em *As You Like It*, II, VII, versos 137-142.

⁵ Cochran observa que essa ideia de que a “realidade” é uma “ilusão” é tão velha quanto Platão.

III.

They accuse me—Me—the present writer of
 The present poem—of—I know not what—A
 tendency to under-rate and scoff
 At human power and virtue, and all that;
 And this they say in language rather rough.
 Good God! I wonder what they would be at!
 I say no more than hath been said in Danté's
 Verse, and by Solomon and by Cervantes;

III.

E acusam-me – eu – o presente escritor do
 Presente poema de – eu não sei quê –
 Tendência a depreciar e zombar o
 Poder e a virtude e isso tudo; e
 Dizem isso em fala áspera e sem dó.
 Bom Deus! me indago o que queriam-me!
 Nada digo que Dante não disse antes
 Em verso e ainda Salomão e Cervantes⁶

IV.

By Swift, by Machiavel, by Rochefoucault,
 By Fénelon, by Luther, and by Plato;
 By Tillotson, and Wesley, and Rousseau,
 Who knew this life was not worth a potato.
 'T is not their fault, nor mine, if this be so,—
 For my part, I pretend not to be Cato,
 Nor even Diogenes.—We live and die,
 But which is best, you know no more than I.

IV.

E Swift e Maquiavel e Rochefoucault
 E Fénelon e Lutero e Platão
 E Tillotson e Wesley e Rousseau
 Viam que ao vencedor a vida é um batatão.
 Nem se lhes culpa ou a mim se é assim. Nem sou
 Desses que assumem ares de Catão
 Ou Diógenes⁷. Viver, morrer, qual é o
 Melhor, você não sabe mais que eu^{8,9}

⁶ Mais uma vez, no momento em que Byron fica mais digressivo, irônico e crítico, João Vieira deixa de traduzi-lo, e são os representantes da Poesia Concreta que assumem o ofício tradutório. Quem traduziu essa estrofe, até a estrofe sétima deste Canto, foi Augusto de Campos. Essa ficou:

Acusam-me – a mim – que sou o autor
 Deste poema de – sei lá o que mais –
 Subestimar ou negar o valor
 De virtude e poder – coisas que tais,
 E o fazem com excesso de furor.
 O que querem de mim essas vestais?
 Eu só digo o que Dante disse antes
 E Salomão também e até Cervantes; (Campos, 2009, p. 51).

⁷ Byron cita diversos pensadores, poetas e filósofos. Catão, o Jovem (95 – 46 a.C.), foi um político estoico célebre pela sua integridade moral; Diógenes de Sínope (412? – 323 a.C.) foi um filósofo da escola cínica, severo moralista. Menipo, autor do tipo de sátira menipeia que influenciaria Byron indiretamente, através de Luciano e de Voltaire, frequentou também a escola cínica, tendo, entretanto, chegado ao ponto de criticar os próprios cínicos, entre eles, Diógenes (um estudo mais detalhado acerca disso pode ser encontrado no capítulo 3 desta tese). Daí Menipo ser de difícil categorização inclusive dentro dessa escola.

⁸ (EP) traz nota dizendo que essa é a conclusão da *Apologia* de Platão, na qual Sócrates diz, em amplo sentido, que chegou a hora de partir, ele vai morrer, o outro viver, e qual dos dois é melhor só os deuses sabem.

⁹ Exemplos da tradução de Augusto de Campos desses versos são:

Côncios da nossa pobre condição.
 A falta não é minha, nem eu sou
 Desses que assumem ares de Catão
 Ou Diógenes. – Vivemos sem saber
 De onde viemos e aonde vamos ter. (p. 53).

V.

Socrates said, our only knowledge was

"To know that nothing could be known;" a pleasant
Science enough, which levels to an ass

Each man of wisdom, future, past, or present.

Newton (that proverb of the mind), alas!

Declared, with all his grand discoveries recent,
That he himself felt only "like a youth
Picking up shells by the great ocean—Truth."

V.

Sócrates diz nossa sabedoria é só esta¹⁰

"Saber que nada sabe", uma contente
Ciência, que nivela toda besta a

Sábios, futuro, passado ou presente.

Newton (provérbio mental) ai, atesta

Junto às grandes descobertas recentes,
Que se sente igual "criança que brinca de
Colher concha em um grande oceano – a Verdade"^{11, 12}

VI.

Ecclesiastes said, "that all is vanity"—

Most modern preachers say the same, or show it
By their examples of true Christianity:

In short, all know, or very soon may know it;
And in this scene of all-confessed inanity,

By Saint, by Sage, by Preacher, and by Poet,
Must I restrain me, through the fear of strife,
From holding up the nothingness of Life?

VI.

"Ecclesiastes diz que tudo é vaidade;

Muito orador hoje isso diz e sabe e o
Mostra em seu exemplo de fiel Cristandade.

Quem não sabe, logo sabendo acabe; o
Cenário é de confessa vacuidade,

Por pregador, poeta, santo e sábio,
E eu me conterei por temor da lida
De ressaltar o nada que é esta vida?¹³

¹⁰ No Canto II, estrofe VII, do primeiro épico de Byron, *As Peregrinações de Childe Harold*, à tradução de Pinheiro Guimarães, lê-se:

Bem disseste, ó d'Atenas maior sábio,
"Que só sabemos, que ignoramos tudo"
Por que fugir do que evitar não posso?
Todos sofrem, porem (sic) mais geme o fraco,
Sonhando males que em sua mente gera.
Segue o que o Fado ou o Acaso determina;
A paz lá está na praia de Aqueronte,
Onde farto conviva não reclama
O forçado banquete; onde o silêncio
De bem vindo repouso apresta o leito. (Byron, 1942, p. 66).

¹¹ As edições originais trazem distintas traduções das *Memórias* de Isaac Newton (1643 – 1727), que pouco antes de morrer disse, em uma livre tradução, que "eu não sei o que vai parecer ao mundo; mas, para mim, vejo-me apenas como um garoto brincando na praia, e me divertindo em encontrar um seixo mais polido ou uma concha mais bonita que o ordinário, enquanto o grande oceano da verdade se encontra ainda desconhecido ante mim".

¹² Para esta estrofe, a tradução de Augusto de Campos, que diminuiu a quantidade de *enjambements* do original, foi:

Sócrates resumiu tudo ao dizer:
"Só sei que nada sei". Uma sentença
Que fulmina a soberba do saber
E todas as fumaças de sabença.
Newton foi outro grande a perceber:
Em busca da verdade, quando pensa,
"É uma criança, o pobre ser humano,
Catando conchas diante do oceano." (Campos, 2009, p. 51).

VII.

Dogs, or men!—for I flatter you in saying
 That ye are dogs—your betters far—ye may
 Read, or read not, what I am now essaying
 To show ye what ye are in every way.
 As little as the moon stops for the baying
 Of wolves, will the bright Muse withdraw one ray
 From out her skies—then howl your idle wrath!
 While she still silvers o'er your gloomy path.

VII.

Cães ou homens (eu vos louvo dizendo
 Que sois cães – são melhores que vós), pois
 Ledes ou não ledes o que estou fazendo
 Para mostrar-vos no fundo quem sois.
 Tampouco como a lua para em se havendo
 Uivo de lobos, a Musa brilhante tira sóis,
 Raios, de seus céus. Daí uive a ira vadia,
 Enquanto o luar prateia sua via sombria!¹⁴

¹³ Augusto de Campos também traduziu essa oitava. Algumas rimas de sua tradução foram usadas na nossa. Veja-se como ele traduz *vanity* por “vacuidade”, possivelmente tendo em mente a tradução que seu irmão, Haroldo de Campos, fez do *Eclesiastes*, o qual não traduz por “tudo é vaidade”, como é de praxe, mas sim, “névoas de nada / tudo névoa-nada”.

A Bíblia diz que tudo é vacuidade.
 O pregador moderno bem o sabe e os
 Exemplos sobram para a Cristandade.
 É algo que já está em todos os lábios;
 E nessa autoconfessa inanidade
 De pensadores, poetas, santos, sábios,
 Devo poupar-me, por temor da lida,
 De proclamar o nada desta vida? (p. 55).

¹⁴ Desta sequência, essa foi a última estrofe traduzida por Augusto de Campos, que fez uma tradução relativamente diferente da nossa. Veja:

Homens ou cães! – e a estes nem faz jus,
 Pois são melhores, a comparação –
 Leiam vocês ou não o que compus,
 Para mostrar-lhes o que vocês são:
 Como o uivo dos lobos não reduz
 A luz da lua, a minha Musa não
 Deixará de brilhar, por mais que a ira
 Faça rugir a quem meus versos fira. (idem).

VIII.

"Fierce loves and faithless wars"—I am not sure
 If this be the right reading—'t is no matter;
 The fact's about the same, I am secure;
 I sing them both, and am about to batter
 A town which did a famous siege endure,
 And was beleaguered both by land and water
 By Souvaroff, or Anglicè Suwarrow,
 Who loved blood as an alderman loves marrow.

VIII.

"Fero amor, guerra infiel"¹⁵ – não estou certo
 Se isto está exato – tanto faz. O fato
 É praticamente o mesmo, decerto.
 Canto ambos, e praticamente bato
 À cidade que sofreu o famoso cerco,
 E por terra e água recebeu o ultimato
 De Suvorov¹⁶, que em inglês Suwarrow chamam,
 Que ama sangue igual aldeão tutano ama¹⁷.

IX.

The fortress is called Ismail, and is placed
 Upon the Danube's left branch and left bank,
 With buildings in the Oriental taste,
 But still a fortress of the foremost rank,
 Or was at least, unless 't is since defaced,
 Which with your conquerors is a common prank:
 It stands some eighty versts from the high sea,
 And measures round of toises thousands three.

IX.

A fortaleza é Ismail¹⁸, que está posta
 Do Danúbio ao braço e à esquerda beira,
 Com construções que o oriental gosta,
 Mas ainda é fortaleza de primeira,
 Ou era, pois que desfigurada se mostra,
 Que é do conquistador a brincadeira.
 E fica do alto-mar oitenta *versts*¹⁹
 E por volta de três mil braças²⁰ mede²¹.

¹⁵ A citação, que está invertida (*Fierce warres and faithfull loves*) é de *The Faerie Queene*, de Edmund Spenser, na "Introdução" I, 7.

¹⁶ Alexander Suvorov (1729 – 1800), foi um general russo, um dos poucos a jamais ter perdido uma batalha. Atacou Ismail em 30 de novembro de 1790 com um exército de mais de vinte mil homens (na nota das edições originais o valor exato oscila). Byron cita *Essai sur l'Histoire Ancienne et Moderne de la Nouvelle Russie*, do marquês Gabriel de Castelnau, 1827, II, 201.

¹⁷ Pichot faz nota dizendo que *Hudibras* fala de *marrow puddings* como um prato delicioso. Seria, quem sabe, uma espécie de "caldinho de mocotó", ou alguma geleia?

¹⁸ Histórica cidade às margens do rio Danúbio, a sudoeste da Ucrânia. Já esteve sob o domínio de diversos poderes, quer a Valáquia, os turcos otomanos, os russos etc. Os turcos consideravam-na uma fortaleza totalmente impenetrável, até os russos tomarem-na, liderados por Suvorov.

¹⁹ Medida russa que equivale a pouco mais de um quilômetro.

²⁰ *Toise*, no original, medida francesa que equivale à braça, tendo cerca de dois metros e vinte centímetros.

²¹ Essas informações são retiradas minuciosamente da obra de Castelnau. A exemplo do ocorrido no Canto II, quando Byron tira suas informações dos relatos de naufrágios reais, aqui também tira informações verídicas para seu *Don Juan*, tendendo, destarte, mais para o Realismo, com seu detalhamento, que para o Romantismo, que muito dava valor à imaginação.

X.

Within the extent of this fortification

A borough is comprised along the height
Upon the left, which from its loftier station
Commands the city, and upon its site
A Greek had raised around this elevation
A quantity of palisades upright,
So placed as to impede the fire of those
Who held the place, and to assist the foe's.

XI.

This circumstance may serve to give a notion
Of the high talents of this new Vauban:
But the town ditch below was deep as Ocean,
The rampart higher than you'd wish to hang:
But then there was a great want of precaution
(Prithee, excuse this engineering slang),
Nor work advanced, nor covered way was there,
To hint, at least, "Here is no thoroughfare."

XII.

But a stone bastion, with a narrow gorge,
And walls as thick as most skulls born as yet;
Two batteries, cap-à-pie, as our St. George,
Casemated one, and t' other "a barbette,"
Of Danube's bank took formidable charge;
While two-and-twenty cannon duly set
Rose over the town's right side, in bristling tier,
Forty feet high, upon a cavalier.

X.

Na extensão desta fortificação

Está uma cidadela²² na altura ao
Lado esquerdo, que de alta posição
A cidade controla, e no local
Um grego ergueu sobre esta elevação
Quantia de paliçada vertical,
Como a impedir munição do que briga
Pelo lugar e ajudar a inimiga.

XI.

Essa circunstância há de uma noção
Dos talentos do novo Vauban²³ dar.
Mas tem fosso como um oceano, fundão,
Muro maior que o qual se espera enforçar.
E havia grande falta de precaução
(Obsecro²⁴ à gíria de engenharia perdoar),
Nem obra avante ou via coberta que fazem
Sugerir, pois, "aqui não há passagem".

XII.

Mas baluarte de pedra entre um estreito²⁵ e,
Tal crânios que aí nascem, muros grossos,
Duas baterias, um búnquer e um barbeta,
De arma até o dente, qual São Jorge nosso,
A margem do rio cobrem de ótimo jeito;
Enquanto vinte e dois canhões se apossam
Em pé e em fileiras do outro lado inteiro,
No alto a quarenta pés num cavaleiro²⁶.

²² No original, *borough*, a (EP) faz nota para especular a respeito de qual tipo de cidade Byron quis se referir, sendo, portanto, relativa falta de clareza lexical do autor (prejudicada pela própria evolução da língua, que torna o que era claro, obsoleto), o qual em outros pontos preza por ser claro e objetivo.

²³ Sébastien Le Prestre, marquês de Vauban (1633 – 1707), foi o arquiteto militar francês de Luís XIV.

²⁴ No original, *prithee*, vocábulo arcaico.

²⁵ No original, *narrow gorge*, imagem pouco obscura de Byron que a (EP) traz nota para elucidar. A ideia é um bastião que se projeta para fora do local protegido e está entre duas alas, como se houvesse uma entrada dos fundos que fosse do local protegido ao bastião. (PC) acresce que B., talvez afoito para metrificar sua fonte, pode não ter entendido-a bem.

XIII.

But from the river the town's open quite,
 Because the Turks could never be persuaded
 A Russian vessel e'er would heave in sight;
 And such their creed was till they were invaded,
 When it grew rather late to set things right:
 But as the Danube could not well be waded,
 They looked upon the Muscovite flotilla,
 And only shouted, "Allah!" and "Bis Millah!"

XIII.

Mas do rio a cidade é toda aberta,
 Pois os turcos não 'tavam persuadidos
 Que um navio russo podia vir tão perto,
 E assim criam, até serem invadidos,
 Já tarde pra fazer a coisa certa.
 Como o Danúbio não seria vencido,
 Olharam a moscovita flotilha
 E só gritaram "Allah!" e "Bis Millah!"²⁷

XIV.

The Russians now were ready to attack;
 But oh, ye goddesses of War and Glory!
 How shall I spell the name of each Cossacque
 Who were immortal, could one tell their story?
 Alas! what to their memory can lack?
 Achilles' self was not more grim and gory
 Than thousands of this new and polished nation,
 Whose names want nothing but—pronunciation.

XIV.

Os russos 'tavam prontos para o ataque. Oh
 Porém, vós deusas da guerra e da glória!
 Como soletrar nome de cossaco –
 Que seria imortal, contassem sua história?
 Ai de mim, à sua memória falta o quê? o
 Aquiles mais cruel e sanguinário não fora
 Que milhares da nova e fina nação,
 Cujos nomes só não há – pronunciação.

XV.

Still I'll record a few, if but to increase
 Our euphony: there was Strongenoff, and Strokonoff,
 Meknop, Serge Lwow, Arséniew of modern Greece,
 And Tschitsshakoff, and Roguenoff, and Chokenoff,
 And others of twelve consonants apiece;
 And more might be found out, if I could poke enough
 Into gazettes; but Fame (capricious strumpet),
 It seems, has got an ear as well as trumpet,

XV.

Ainda lembraria uns, senão que cresça a
 Nossa eufonia. Havia Strongenoff e Strokonoff,
 Meknop, Serge Lwow, Arseniev da atual Grécia,
 E Tschitsshakoff e Roguenoff e Chokenoff
 E outros que só doze consoantes vê-se. E há
 Bem mais pra se descobrir, se eu for fis-
 gar nos jornais; mas Fama (puta excêntrica²⁸)
 Parece ter ouvidos de trombeta²⁹

²⁶ Byron parece empolgado com a arte da guerra, talvez graças à Independência Grega. Para esclarecer a oitava, difícil, (EP) traz três notas. "Barbete" é uma plataforma de onde a artilharia dispara por cima do parapeito; "búnquer" é um abrigo fortificado, uma "casamata"; "cavaleiro" é um elevado de terra adiantado para controlar tudo ao redor.

²⁷ Essas palavras, que significam "em nome do bom Deus", começam todo capítulo do Alcorão, exceto um.

²⁸ No original, *capricious*. Se nem todo capricho puder ser considerado excentricidade, ao menos em toda excentricidade haverá algum capricho. Não obstante, aceitam-se sugestões.

XVI.

And cannot tune those discords of narration,
 Which may be names at Moscow, into rhyme;
 Yet there were several worth commemoration,
 As e'er was virgin of a nuptial chime;
 Soft words, too, fitted for the peroration
 Of Londonderry drawling against time,
 Ending in "ischskin," "ousckin," "iffskchy," "ouski,"
 Of whom we can insert but Rousamouski,

XVI.

E afinar a dissonância em narração
 É árduo se são nomes de Moscou que rimem.
 E vários merecem celebração,
 Como sinos nupciais³⁰ uma virgem, em
 Brandos termos, bons à peroração
 De Londonderry³¹, e matar tempo, com fim em
 "Ischskin" ou "ousckin", "iffskchy" ou "ouski",
 Dos quais só inserimos Rousamouski³²,

XVII.

Scherematoff and Chrematoff, Koklophti,
 Koclobski, Kourakin, and Mouskin Pouskin,
 All proper men of weapons, as e'er scoffed high
 Against a foe, or ran a sabre through skin:
 Little cared they for Mahomet or Mufti,
 Unless to make their kettle-drums a new skin
 Out of their hides, if parchment had grown dear,
 And no more handy substitute been near.

XVII.

Scherematoff e Chrematoff, Koklophti,
 Koclobski, Kourakin, e Mouskin Pouskin,
 Nome de homens de armas, que já zoaram o i-
 nimigo e correm sabre em pele enfim.
 Nem ligavam pra Maomé ou mufti³³,
 Só pra uma nova pele ao tambor, sim,
 Com seu couro, e até pergaminho daria
 Querendo-o, coisa mais à mão não teriam.

XVIII.

Then there were foreigners of much renown,
 Of various nations, and all volunteers;
 Not fighting for their country or its crown,
 But wishing to be one day brigadiers;
 Also to have the sacking of a town;—
 A pleasant thing to young men at their years.
 'Mongst them were several Englishmen of pith,
 Sixteen called Thomson, and nineteen named Smith.

XVIII.

E estrangeiros de renome havia vários
 Não lutando por sua coroa ou povos,
 De muitas nações, todos voluntários,
 Mas querer ser brigadeiro um dia move-os,
 Também uma cidade a saquear, e os
 Homens adoram isso quando novos.
 Entre eles havia muito muque inglês,
 Dezenove Smiths; Thomsons, dezesseis.

²⁹ A maior parte desses nomes de militares da Rússia atual está citada na obra de Castelnau. (EP) afirma que os jornais dessa época começaram a ser publicados duas vezes por semana, e traziam listas de destacamentos, promoções, honras e outras notícias públicas, as quais Byron gostava de citar.

³⁰ No original, *nuptial chime*, virou, em Paulin Paris, *le jour de son mariage* e, em Pichot, *célébrée dans un épithalame*.

³¹ Ou só Derry, cidade da Irlanda do Norte. (EP) sugere ter relação com Castlereagh.

³² As edições originais trazem notas citando trechos da obra de Castelnau, e ainda trechos de um poema de Southey, *March to Moscow*, porém nada esclarecem acerca desse nome.

³³ Acadêmico islâmico em que se reconhece a capacidade de interpretar a lei islâmica e de emitir uma fátua.

XIX.

Jack Thomson and Bill Thomson;—all the rest
 Had been called "Jemmy," after the great bard;
 I don't know whether they had arms or crest,
 But such a godfather's as good a card.
 Three of the Smiths were Peters; but the best
 Amongst them all, hard blows to inflict or ward,
 Was he, since so renowned "in country quarters
 At Halifax;" but now he served the Tartars.

XIX.

Jack Thomson e Bill Thomson – o que resta
 Chamaram Jemmy, após o grande bardo³⁴.
 Se tinham brasão, armas, não se atesta,
 Mas bom como padrinho é as cartas dar. Dos
 Smiths, três Peters, porém quem mais presta
 Dentre eles, na guarda ou em dar golpe árduo,
 Tendo sido uma vez renomado aos “quartos
 De terra em Halifax”³⁵, já servia os tártaros.

XX.

The rest were Jacks and Gills and Wills and Bills,
 But when I've added that the elder Jack Smith
 Was born in Cumberland among the hills,
 And that his father was an honest blacksmith,
 I've said all I know of a name that fills
 Three lines of the despatch in taking "Schmacksmith,"
 A village of Moldavia's waste, wherein
 He fell, immortal in a bulletin.

XX.

O resto eram Jacks e Gills, Wills e Bills;
 Mas quando digo que o velho Jack Smith
 Nasceu às montanhas de Cumberland e o
 Seu pai era honesto ferreiro, já disse
 Tudo que sei de um nome que serviu
 Pra encher três linhas da nota em Schmacksmith,
 Vila em ruína na Moldávia onde, enfim,
 Ele tombou, imortal num boletim.

XXI.

I wonder (although Mars no doubt's a god I
 Praise) if a man's name in a bulletin
 May make up for a bullet in his body?
 I hope this little question is no sin,
 Because, though I am but a simple noddie,
 I think one Shakespeare puts the same thought in
 The mouth of some one in his plays so doting,
 Which many people pass for wits by quoting.

XXI.

Pergunto (embora Marte seja um deus
 Que louvo) se um nome num *boletim*
 Compensa uma *bala* no corpo seu?
 Que não seja pecado a questão, sim,
 Porque apesar de ser mero tolo eu
 Acho que Shakespeare pôs essa ideia assim
 Gagá³⁶ à boca de uns personagens, quando
 Muita gente dá de sábio citando-o.

³⁴ Referência a James Thomson (1700 – 1748), autor de *The Seasons*, que ganhou uma espécie de “carta”, após alcançar renome (pois era escocês), obtendo assim algo como uma genealogia aristocrática.

³⁵ Byron cita algumas palavras do ato II de *Love Laughs at Lacksmiths*, de George Colman.

³⁶ A alusão e o ataque byronianos, dessa vez, recaem sobre o próprio Shakespeare. Pichot nota que Byron professava pouca admiração ao Bardo. A alusão é a versos que expressam a ideia da banalidade pela qual se matam milhares de pessoas, de *Hamlet*, IV, parte I, V, I, 126-141. (EP) traz outras referências e, em apêndice, afirma que B. censura o dramaturgo no *Don Juan* e em cartas, coisa inconsistente com a citação frequente da obra de Shakespeare. (EP) diz que aqui, dada a necessidade de rima, B. chega ao absurdo de chamar suas peças de obras feitas por um velho gagá.

XXII.

Then there were Frenchmen, gallant, young, and gay;
 But I'm too great a patriot to record
 Their Gallic names upon a glorious day;
 I'd rather tell ten lies than say a word
 Of truth;—such truths are treason; they betray
 Their country; and as traitors are abhorred,
 Who name the French in English, save to show
 How Peace should make John Bull the Frenchman's foe.

XXII.

E há franceses moços, finos, alegres,
 Mas sou muito patriota pra que grave
 Nome gaulês em dia de glória. Alegue
 Antes dez mentiras que uma palavra
 De verdade. Isso é traição; e quem negue
 Seu país, como um traidor se ojerizava
 Nomear francês em inglês, só a pôr que a paz
 John Bull³⁷ imigo dos franceses faz.

XXIII.

The Russians, having built two batteries on
 An isle near Ismail, had two ends in view;
 The first was to bombard it, and knock down
 The public buildings and the private too,
 No matter what poor souls might be undone:
 The city's shape suggested this, 't is true,
 Formed like an amphitheatre—each dwelling
 Presented a fine mark to throw a shell in.

XXIII.

Os russos fizeram duas baterias
 Na ilha perto de Ismail, dois fins visados.
 Primeiro, bombardeio; derrubariam
 Edifícios públicos e privados,
 Tanto faz que pobre alma desfar-se-ia.
 A forma da cidade o insinua, é fato;
 Feita como anfiteatro, as residências
 Quais bons alvos pra atirar bombas veem-se-as.

XXIV.

The second object was to profit by
 The moment of the general consternation,
 To attack the Turk's flotilla, which lay nigh
 Extremely tranquil, anchored at its station:
 But a third motive was as probably
 To frighten them into capitulation;
 A phantasy which sometimes seizes warriors,
 Unless they are game as bull-dogs and fox-terriers.

XXIV.

Segundo objetivo, aproveitar certo
 Momento da total consternação,
 Pra atacar a flotilha turca, perto
 E tranquila ancorada em posição.
 O terceiro motivo era decerto
 Assustá-los pra capitulação,³⁸
 Fantasia que às vezes toma guerreiros,
 Só não os que são buldogues e fox terriers.

³⁷ A personificação nacional da Grã-Bretanha, reitera-se.

³⁸ Todos esses trechos são retirados com muita fidedignidade da obra de Castelnau.

XXV.

A habit rather blameable, which is
 That of despising those we combat with,
 Common in many cases, was in this
 The cause of killing Tchitchitzkoff and Smith—
 One of the valorous "Smiths" whom we shall miss
 Out of those nineteen who late rhymed to "pith;"
 But 't is a name so spread o'er "Sir" and "Madam,"
 That one would think the first who bore it "Adam."

XXVI.

The Russian batteries were incomplete,
 Because they were constructed in a hurry;
 Thus the same cause which makes a verse want feet,
 And throws a cloud o'er Longman and John Murray,
 When the sale of new books is not so fleet
 As they who print them think is necessary,
 May likewise put off for a time what story
 Sometimes calls "Murder," and at others "Glory."

XXVII.

Whether it was their engineer's stupidity,
 Their haste or waste, I neither know nor care,
 Or some contractor's personal cupidity,
 Saving his soul by cheating in the ware
 Of homicide, but there was no solidity
 In the new batteries erected there;
 They either missed, or they were never missed,
 And added greatly to the missing list.

XXV.

Hábito bastante culpável, esse
 Desprezo a quem combatemos, despiste
 Comum em muitos casos, foi essa a
 Causa de morte de Tchitchitzkoff e Smith,
 Um dos valorosos Smiths perdeu-se
 Dos dezenove que antes rimaram em "ith"³⁹;
 Nome tão profícuo pra senhor e madame,
 Que se crê que o primeiro a tê-lo foi Adam⁴⁰.

XXVI.

A artilharia russa ia incompleta, pois
 Teve de ser construída na pressa.
 Igual razão de um verso sem pé que depois
 Nuvens sobre Longman e Murray⁴¹ arremessa,
 Se a venda dos novos livros não é veloz
 Como quem imprime necessário pensa,
 Pode adiar um pouco o que a história
 Chama assassinato, e outras vezes glória.

XXVII.

Fosse do engenheiro estupidez,
 Pressa ou imperícia, não sei nem ligo,
 Ou do empreiteiro pessoal cupidez,
 Salvando sua alma fraudando os artigos
 De homicídio, só não havia solidez
 Nas baterias armadas ali, digo.
 Ou perderiam ou perderiam jamais,
 Crescendo a lista de baixas⁴² demais.

³⁹ No original, *pith*, que acima foi traduzido como "muque", e que não rimaria aqui em "ith".

⁴⁰ Novo trocadilho linguístico de Byron; *Adam*, no original, refere-se tanto a "Adão", primeiro homem, segundo a mitologia cristã, quanto a "Adam Smith" (1723 – 1790), célebre filósofo e economista britânico nascido na Escócia. Todavia, as edições originais nada dizem sobre o trocadilho, conquanto ambas as traduções francesas refiram-se ao economista.

⁴¹ Dois editores de Londres, que publicaram poesia de Byron. O segundo, John Murray, publicou grande parte das obras de Byron, com exceção de algumas derradeiras, como os Cantos de VI a XVI de *Don Juan*, *Heaven and Earth*, *The Vision of Judgment* e poucas outras. Longman editava as obras de Southey.

XXVIII.

A sad miscalculation about distance
 Made all their naval matters incorrect;
 Three fireships lost their amiable existence
 Before they reached a spot to take effect;
 The match was lit too soon, and no assistance
 Could remedy this lubberly defect;
 They blew up in the middle of the river,
 While, though 't was dawn, the Turks slept fast as ever.

XXIX.

At seven they rose, however, and surveyed
 The Russ flotilla getting under way;
 'T was nine, when still advancing undismayed,
 Within a cable's length their vessels lay
 Off Ismail, and commenced a cannonade,
 Which was returned with interest, I may say,
 And by a fire of musketry and grape,
 And shells and shot of every size and shape.

XXX.

For six hours bore they without intermission
 The Turkish fire, and, aided by their own
 Land batteries, worked their guns with great precision;
 At length they found mere cannonade alone
 By no means would produce the town's submission,
 And made a signal to retreat at one.
 One bark blew up, a second near the works
 Running aground, was taken by the Turks.

XXVIII.

No cálculo uma triste diferença
 Faz todo o assunto naval incorreto.
 Três navios de fogo a cara existência
 Perderam antes de surtir efeito.
 Acendeu-se o estopim cedo, e assistência
 Alguma remediaria o vil defeito.
 Explodiram no rio e, conquanto à aurora,
 Os turcos não dormiam menos fundo embora.

XXIX.

Às sete ergueram-se, e aí examinaram
 A flotilha russa vindo. Em resumo,
 Às nove, ainda impávida avançara,
 A uns duzentos metros⁴³ mudam o rumo
 De Ismail e um bombardeio começaram,
 Que foi devolvido em juro, assumo,
 E mosquete, metralha, tiro, bomba,
 De toda forma e tamanho ali tomba⁴⁴.

XXX.

Tomam seis horas sem interrupção
 O fogo turco e ajudados por sua
 Artilharia em chão precisas armas dão.
 Viam que mera canhoneada não acua
 Pra alcançar da cidade a submissão,
 E à uma dão sinal para a recua.
 Um barco explodem, um segundo seguram
 Encalhados⁴⁵ e os turcos o capturam.

⁴² No original, *missing list*, os franceses trazem nota dizendo ser *la liste des absents*; e Pichot suscita o “jeux de mots” a que o poeta era “affectionné”.

⁴³ No original, *cable's length*, unidade de medida marítima equivalente a duzentos e trinta e um metros.

⁴⁴ Cochran nota diversas semelhanças, neste ponto, com *Whistlecraft*, de John Hookham Frere.

⁴⁵ A edição de Coleridge, e principalmente de Cochran, traz os apontamentos do *Hist. De la Nouvelle Russie*, de Castelnau, sempre que Byron cita um trecho de modo fidedigno. Nesse ponto, na obra se encontra *un autre dérive par la force du courant*; Paulin Paris traduziu por *étant venue échouer sous les retranchemens*.

XXXI.

The Moslem, too, had lost both ships and men;
 But when they saw the enemy retire,
 Their Delhis manned some boats, and sailed again,
 And galled the Russians with a heavy fire,
 And tried to make a landing on the main;
 But here the effect fell short of their desire:
 Count Damas drove them back into the water
 Pell-mell, and with a whole gazette of slaughter.

XXXII.

"If" (says the historian here) "I could report
 All that the Russians did upon this day,
 I think that several volumes would fall short,
 And I should still have many things to say;"
 And so he says no more—but pays his court
 To some distinguished strangers in that fray;
 The Prince de Ligne, and Langeron, and Damas,
 Names great as any that the roll of Fame has.

XXXIII.

This being the case, may show us what Fame is:
 For out of these three "preux Chevaliers," how
 Many of common readers give a guess
 That such existed? (and they may live now
 For aught we know.) Renown's all hit or miss;
 There's fortune even in Fame, we must allow.
 'T is true, the Memoirs of the Prince de Ligne
 Have half withdrawn from him Oblivion's screen.

XXXI.

O maometano igual perde naus e homens.
 Mas ver que o inimigo debandou,
 Faz que os *délhis*⁴⁶ as naus e velas retomem
 E a chumbo grosso o russo atormentou
 E já a pousar na principal se formem;
 Aí o efeito saiu pior que o que se esperou.
 Conde Damas de novo à água os lança
 Com bagunça e gazeta de matança⁴⁷.

XXXII.

“Se” (diz o historiador⁴⁸) “for reportar
 Tudo o que os russos fazem nesse dia,
 Pôr só nalguns volumes vai faltar,
 E ainda dizer mais coisas poderia”;
 E assim nada mais diz, só pra elogiar
 Ilustres desconhecidos que ali há:
 Príncipe de Ligne e Langeron e Damas⁴⁹,
 Grandes tais qualquer um no rol da Fama.

XXXIII.

No caso vai mostrar o que a fama é.
 Pois fora esses três *preux chevaliers*⁵⁰,
 Como o leitor comum vai supor que
 Isso existiu? E ainda podem viver,
 Pois se sabe algo. Renome é loteria; e
 Há sorte na fama, vamos conceder.
 Fato, as memórias do Príncipe de Ligne
 Tiraram-no do oblivion⁵¹ meio assim.

⁴⁶ (EP) afirma que eram guardas do Vizir na Turquia, portanto, guerreiros experientes.

⁴⁷ Paulin Paris faz nota à sua tradução dizendo que o conde realmente se destacou no cerco de Ismail e que ganhou uma condecoração da rainha Catarina II, retornando para a França em 1814.

⁴⁸ Marquês de Castelnau.

⁴⁹ Nomes de militares profissionais. Em 1809 Madame de Staël publicou as *Letters and Reflections* do Príncipe de Ligne, Charles Joseph (1735 – 1814).

⁵⁰ *Preux*, no original em francês, se refere a *Le Chanson de Roland*, com os três “valentes” cavaleiros; aqui, Byron ironiza a formação desses três mosqueteiros.

XXXIV.

But here are men who fought in gallant actions
 As gallantly as ever heroes fought,
 But buried in the heap of such transactions
 Their names are rarely found, nor often sought.
 Thus even good fame may suffer sad contractions,
 And is extinguished sooner than she ought:
 Of all our modern battles, I will bet
 You can't repeat nine names from each Gazette.

XXXV.

In short, this last attack, though rich in glory,
 Showed that somewhere, somehow, there was a fault,
 And Admiral Ribas (known in Russian story)
 Most strongly recommended an assault;
 In which he was opposed by young and hoary,
 Which made a long debate; but I must halt,
 For if I wrote down every warrior's speech,
 I doubt few readers e'er would mount the breach.

XXXVI.

There was a man, if that he was a man,
 Not that his manhood could be called in question,
 For had he not been Hercules, his span
 Had been as short in youth as indigestion
 Made his last illness, when, all worn and wan,
 He died beneath a tree, as much unblest on
 The soil of the green province he had wasted,
 As e'er was locust on the land it blasted.

XXXIV.

Mas aqui lutam galantes ações
 Tão galantemente como heróis lutam,
 Mas enterram em pilhas de transações
 Seus nomes, ocultam ou mal perscrutam.
 Daí que a boa Fama sofra contrações
 Infelizes também e até se encurta.
 Das batalhas atuais, você, eu aposto,
 Não diz nove nomes nos jornais postos.

XXXV.

O último ataque, embora rico em glória,
 Mostrava que algo algures talvez falte;
 E o almirante Ribas⁵² (famoso à história
 Russa) recomendou força é que assaltem,
 No que jovens, grisalhos, opositores a
 Isso, fizeram um longo debate.
 Mas paro; escrever de guerreiro a fala,
 Os poucos que leem não iriam tolerá-la.

XXXVI.

E havia um homem, se é que um homem era,
 Não se põe virilidade em questão,
 Nem foi um Hércules, seu alcance fizera-
 -se tão breve quanto uma indigestão
 Foi o último mal, quando exausto morrera,
 Lívido e infeliz, sob uma árvore, ao chão
 Da verde província que ele ruiu
 Igual gafanhoto no solo que destruiu.

⁵¹ Oblivion, oblvio, isto é, olvido, o esquecimento.

⁵² Joseph de Ribas (1737- 1797) comandou a flotilha russa que com sucesso atacou Ismail.

XXXVII.

This was Potemkin—a great thing in days
 When homicide and harlotry made great;
 If stars and titles could entail long praise,
 His glory might half equal his estate.
 This fellow, being six foot high, could raise
 A kind of phantasy proportionate
 In the then Sovereign of the Russian people,
 Who measured men as you would do a steeple.

XXXVIII.

While things were in abeyance, Ribas sent
 A courier to the Prince, and he succeeded
 In ordering matters after his own bent;
 I cannot tell the way in which he pleaded,
 But shortly he had cause to be content.
 In the mean time, the batteries proceeded,
 And fourscore cannon on the Danube's border
 Were briskly fired and answered in due order.

XXXIX.

But on the thirteenth, when already part
 Of the troops were embarked, the siege to raise,
 A courier on the spur inspired new heart
 Into all panthers for newspaper praise,
 As well as dilettanti in War's art,
 By his despatches (couched in pithy phrase)
 Announcing the appointment of that lover of
 Battles to the command, Field-Marshal Souvaroff.

XXXVII.

Isso é Potemkin⁵³, o maior nos dias
 De esbórnica em que homicídio é maior.
 Se estrelas, títulos, louvor dariam,
 Sua glória é a meias posses suas igual.
 Esse aí, um e oitenta e dois, ergueria
 Um tipo de fantasia proporcional
 Na soberana russa, que homens é de
 Medir como a torre da igreja se mede.

XXXVIII.

Tudo em suspenso ainda aí, Ribas enviou
 Um mensageiro ao Príncipe, e conseguiu
 As questões afins às quais se inclinou.
 Não posso dizer qual anseio segue,
 Mas bruscamente contente ficou.
 Neste ínterim, as baterias prosseguem,
 E oitenta canhões ativos não dúbios
 Dão fogo e o tomam à orla do Danúbio.

XXXIX.

No décimo terceiro, quando parte
 Da tropa embarcou, o cerco a se erguer,
 Mensageiro insufla ânimo destarte
 Nas panteras que querem louvor ter
 No jornal, diletantes da bélica arte,
 Com um despacho em frase breve a saber
 Da nomeação ao comando desse aí *lover*
 De guerras, Marechal de Campo Suvorov.

⁵³ Grigori Alexandrovich Potemkin (1739 – 1791) foi um marechal de campo russo, estadista e favorito da czarina Catarina II, a Grande, por quase vinte anos. Liderou diversas empreitadas, algumas duvidosas, outras importantes, como a colonização de diversas estepes selvagens no sul da Ucrânia. Todas as edições trazem diversos trechos em que mostram como ele era um mau-caráter, e tinha todos os vícios e defeitos misturados. A (EP) traz um trecho citado por Moore informativo a respeito de Potemkin, como exemplo.

XL.

The letter of the Prince to the same Marshal
 Was worthy of a Spartan, had the cause
 Been one to which a good heart could be partial—
 Defence of freedom, country, or of laws;
 But as it was mere lust of Power to o'er-arch all
 With its proud brow, it merits slight applause,
 Save for its style, which said, all in a trice,
 "You will take Ismail at whatever price."

XL.

A carta do Príncipe ao Marechal
 Seria digna de espartano, talvez
 Pudesse a alma boa à causa ser parcial,
 Defender liberdade, o país, ou as leis;
 Mas a ânsia ao poder domina geral
 Com fronte altiva, aí aplauso tem pouco, eis
 Que só pelo estilo, num jato a afirmar,
 "Você toma Ismail custe o que custar".

XLI.

"Let there be Light! said God, and there was Light!"
 "Let there be Blood!" says man, and there's a sea!
 The fiat of this spoiled child of the Night
 (For Day ne'er saw his merits) could decree
 More evil in an hour, than thirty bright
 Summers could renovate, though they should be
 Lovely as those which ripened Eden's fruit;
 For War cuts up not only branch, but root.

XLI.

"Faça-se a luz"⁵⁴, Deus disse, e a luz se fez!
 "Faça-se sangue!" homem diz, e fez-se um mar!
 O fiat da cria mimada da noite (dês
 Que dia não lhe achou mérito) a decretar
 Mais mal por hora, que trinta estios por sua vez
 Renovem, embora dignos de adorar
 Como a fruta madura do Éden; toda
 Guerra, não só o ramo, mas a raiz, poda.

XLII.

Our friends, the Turks, who with loud "Allahs" now
 Began to signalise the Russ retreat,
 Were damnably mistaken; few are slow
 In thinking that their enemy is beat,
 (Or beaten, if you insist on grammar, though
 I never think about it in a heat,)
 But here I say the Turks were much mistaken,
 Who hating hogs, yet wished to save their bacon.

XLII.

Os amigos turcos, que a altos "Allahs"
 Sinalizar o recuo russo veem-se,
 Execravelmente erram. Poucos tais
 Pensando tardios que o inimigo vence
 (Ou vencem⁵⁵ se à gramática insista, aliás
 No calor⁵⁶ sobre isto jamais eu penso), e
 Aqui eu digo que os turcos demais erram,
 Que odiando porco, guardar lombo⁵⁷ quiseram.

⁵⁴ Conforme *Gênesis*, I, 3.

⁵⁵ A (EP) diz que a licença poética de Byron irritava muitos críticos da época, conquanto alguns solecismos fossem coloquiais e aceitáveis entre alguns grupos de Londres. Aqui, ele usa *beat* ao invés do particípio *beaten*, que seria o correto. Na tradução, mal se conseguiu suscitar esse efeito, embora em outros lugares da tradução alguns erros gramaticais ou de sintaxe também apareçam à guisa compensatória.

⁵⁶ *Heat*, no original, Paulin Paris traduziu por *chaleur de la composition*.

XLIII.

For, on the sixteenth, at full gallop, drew
 In sight two horsemen, who were deemed Cossacques
 For some time, till they came in nearer view:
 They had but little baggage at their backs,
 For there were but three shirts between the two;
 But on they rode upon two Ukraine hacks,
 Till, in approaching, were at length descried
 In this plain pair, Suwarrow and his guide.

XLIII.

Dia décimo sexto a pleno galope avistam
 Dois cavaleiros, pareciam cossacos
 Um tempo, até virem mais perto à vista,
 Pouca bagagem nas costas em sacos,
 Só três camisas entre os dois se listam;
 Só dois cavalos ucranianos há que os
 Levem; perto, mais distintos seriam
 Este par simples, Suvorov e o guia⁵⁸.

XLIV.

"Great joy to London now!" says some great fool,
 When London had a grand illumination,
 Which to that bottle-conjuror, John Bull,
 Is of all dreams the first hallucination;
 So that the streets of coloured lamps are full,
 That sage (said John) surrenders at discretion
 His purse, his soul, his sense, and even his nonsense,
 To gratify, like a huge moth, this one sense.

XLIV.

"Grande dia a Londres!" diz a grande besta
 Com Londres na imensa iluminação,
 Que a John Bull, o prestidigitador⁵⁹, esta
 Do sonho é a primeira alucinação⁶⁰.
 Ruas de lampiões coloridos repletas,
 Que o sábio (o John) entrega sem noção
 Bolso, alma, senso, e até o desvario pois, a
 Agradar *um* sentido, igual mariposa⁶¹.

⁵⁷ *Bacon*, no original, pode significar também, figurativamente, o "prêmio", porque, obviamente, o vencedor deve ficar com a melhor parte, o que representaria a "picanha" na cultura brasileira; ainda que haja a famosa expressão vegetariana, difundida por Machado de Assis, do "ao vencedor, as batatas", que representa também a ideia original. A expressão *save the bacon* significa apenas "defender-se", "esquivar-se", isto é, "salvar sua pele", "salvar seu lombo". Paulin Paris reconheceu, a respeito dessa dificuldade tradutória, que "*Ce jeu de mots, détestable en français, est excellent en anglais, parce que l'expression proverbiale to save one's bacon s'emploie dans les conversations les plus élégamment familières, pour préserver sa personne.*" (Byron, 1830, s.d.). Neste caso, a poesia é aquilo que se perde (e é transformado, revitalizado) na tradução. Cochran acresce que é típico no Islã um desgosto aos porcos, como aos cães.

⁵⁸ A edição de *Coleridge* traz uma longa nota descrevendo a chegada de Suvorov, seus modestos hábitos alimentares, suas poucas horas de sono, passar parte da madrugada acordado, e o troar das baterias para receberem-no.

⁵⁹ No original, *bottle-conjuror*, que Paulin Paris traduziu por *ce bon ivrogne*, e Pichot por *pour l'ivrogne*, e que a (EP) traz a indicação *a juggler or one who practises legerdemain*.

⁶⁰ Como no original, a inversão sintática é efetivada para a ordem da rima que, como diz Byron em um Canto anterior, impera mais que as realezas.

⁶¹ Paulin Paris faz nota dizendo que em 1815, à ocasião do imperador Alexandre e do rei da Prússia a Inglaterra, o custo com iluminação chegou a dez milhões, o que levantou violentos debates na Câmara dos Comuns. A ideia de "*um* sentido" se refere à crise que a Inglaterra passava à época, e gastava grande soma com coisas como iluminação.

XLV.

"T is strange that he should further "Damn his eyes,"
 For they are damned; that once all-famous oath
 Is to the Devil now no further prize,
 Since John has lately lost the use of both.
 Debt he calls Wealth, and taxes Paradise;
 And Famine, with her gaunt and bony growth,
 Which stare him in the face, he won't examine,
 Or swears that Ceres hath begotten Famine.

XLV.

É estranho o "malditos olhos"⁶² que à sua vez já
 Estão danados. E o famoso juramento
 Nem é mais presa que o diabo preza,
 Pois que John perdeu os dois recentemente. O
 Paraíso é imposto, dívida é riqueza;
 E Fome em magro e ósseo crescimento
 Fixa o olho em sua cara, e ele nem pondera,
 Só afirma que Ceres⁶³ fome gera.

XLVI.

But to the tale;—great joy unto the camp!
 To Russian, Tartar, English, French, Cossacque,
 O'er whom Suwarrow shone like a gas lamp,
 Presaging a most luminous attack;
 Or like a wisp along the marsh so damp,
 Which leads beholders on a boggy walk,
 He flitted to and fro a dancing light,
 Which all who saw it followed, wrong or right.

XLVI.

E à história. Que alegria aos das tendas faz!
 Russo, tártaro, inglês, francês, cossaco,
 E Suvorov brilha igual lâmpada a gás,
 Pressagiando o mais luminoso ataque; ou
 Fogo fátuo⁶⁴ em pântano leva atrás
 Quem o observa em passeio úmido ao charco,
 Lá e cá esvoaça a bruxuleante luz
 Que, certo ou errado, o que a vê, conduz.

XLVII.

But, certes, matters took a different face;
 There was enthusiasm and much applause,
 The fleet and camp saluted with great grace,
 And all presaged good fortune to their cause.
 Within a cannot-shot length of the place
 They drew, constructed ladders, repaired flaws
 In former works, made new, prepared fascines,
 And all kinds of benevolent machines.

XLVII.

Mas decerto isso aí tomou outra cara.
 Havia entusiasmo e muito aplauso;
 E em grão louvor frota e tendas o saudaram,
 Todos pressentem boa sorte a sua causa.
 Longe a um tiro de canhão chegaram,
 Constroem escadas, dão a erros reparos, as
 Velhas obras fazem novas, faxinas⁶⁵
 E todas benevolentes máquinas.

⁶² Paulin Paris, em nota, diz que Byron alude ao juramento vulgar dos ingleses: *God damn your eyes*.

⁶³ Ceres, na mitologia romana, é como Deméter na mitologia grega, deusa da agricultura, mãe de Prosérpina com Júpiter. Irada por conta do rapto de sua filha por Plutão, Ceres proibiu a terra de dar qualquer cereal, qualquer colheita.

⁶⁴ No original, *wisp*, ver nota na estrofe XXXII, do Canto VIII.

⁶⁵ No original, *fascines*, se refere a feixes de paus, lenha miúda unida, para entulhar fossos, e outros empregos práticos militares e civis.

XLVIII.

'T is thus the spirit of a single mind
 Makes that of multitudes take one direction,
 As roll the waters to the breathing wind,
 Or roams the herd beneath the bull's protection;
 Or as a little dog will lead the blind,
 Or a bell-wether form the flock's connection
 By tinkling sounds, when they go forth to victual;
 Such is the sway of your great men o'er little.

XLIX.

The whole camp rung with joy; you would have thought
 That they were going to a marriage feast
 (This metaphor, I think, holds good as aught,
 Since there is discord after both at least):
 There was not now a luggage boy but sought
 Danger and spoil with ardour much increased;
 And why? because a little—odd—old man,
 Stripped to his shirt, was come to lead the van.

L.

But so it was; and every preparation
 Was made with all alacrity: the first
 Detachment of three columns took its station,
 And waited but the signal's voice to burst
 Upon the foe: the second's ordination
 Was also in three columns, with a thirst
 For Glory gaping o'er a sea of Slaughter:
 The third, in columns two, attacked by water.

XLVIII.

Assim o gênio de uma só mente obra
 Multidões indo a uma direção,
 Como águas rolam à brisa que sopra,
 Ou a manada que segue à proteção
 Do touro, ou o cãozinho guia o cego, ou pra
 O sino do carneiro que guia à união
 O rebanho, quando vai pastar; menos
 Não é o poder dum grande homem em pequenos.

XLIX.

No acampamento há alegria; se acharia
 Que indo à festa de núpcias parecem
 (Cri que boa esta metáfora seria,
 Pois depois de ambos só discórdia vê-se).
 Até o que leva a mala⁶⁶ só queria
 Perigo e pilhar com ardor que cresce.
 E por que? pois um velho algo diferente,
 Sem camisa, veio tomar a frente.

L.

Mas foi assim, e qualquer preparação
 Feita com pressa. Um destacamento
 Com três colunas toma posição
 E a explodir o inimigo espera atento o
 Sinal de voz. Segunda formação
 Também em três colunas, bem sedenta
 Por glória a salivar mar de massacre.
 A terceira, duas colunas, da água o ataque.

⁶⁶ No original, *luggage boy*, que Paulin Paris traduziu por *dernier soldat du train*. Pichot, citando as palavras de Castelnau, traduz por *goujat*, um “mercenário”.

LI.

New batteries were erected, and was held
 A general council, in which Unanimity,
 That stranger to most councils, here prevailed,
 As sometimes happens in a great extremity;
 And every difficulty being dispelled,
 Glory began to dawn with due sublimity,
 While Souvaroff, determined to obtain it,
 Was teaching his recruits to use the bayonet.

LI.

Erigem baterias novas, se ergueu
 Conselho geral, que a unanimidade,
 Estranha a conselhos, prevaleceu,
 O que às vezes ocorre à extremidade.
 Dificuldade desapareceu,
 Glória já raia com sublimidade,
 Enquanto Suvorov, que obtê-la encasqueta,
 Instrui os recrutas no uso da baioneta⁶⁷.

LII.

It is an actual fact, that he, commander
 In chief, in proper person deigned to drill
 The awkward squad, and could afford to squander
 His time, a corporal's duty to fulfil;
 Just as you'd break a sucking salamander
 To swallow flame, and never take it ill:
 He showed them how to mount a ladder (which
 Was not like Jacob's) or to cross a ditch.

LII.

É um fato real que ele, que comanda a
 Chefia, pessoalmente se dignou instruir
 O inábil pelotão e esbanja demanda
 De tempo em o dever de um cabo cumprir.
 Qual se infringe à novata salamandra
 Suportar chama sem a ela ferir⁶⁸,
 A escada (não de Jacob⁶⁹) como se usa
 Ele ensinava ou como um fosso cruza.

LIII.

Also he dressed up, for the nonce, fascines
 Like men with turbans, scimitars, and dirks,
 And made them charge with bayonet these machines,
 By way of lesson against actual Turks;
 And when well practised in these mimic scenes,
 He judged them proper to assail the works,—
 (At which your wise men sneered in phrases witty),
 He made no answer—but he took the city.

LIII.

Também vestiu, num átimo, faxinas
 Com turbantes, cimitarras, punhais,
 Fê-los atacar com baionetas as máquinas
 A fim de lição contra os turcos reais.
 Quando bem praticadas as pantominas,
 Ele julgou apto ao ataque os demais,
 O que o seu sábio com frase arguta zoou;
 Nada disse, mas a cidade tomou.

⁶⁷ No original, *the bayonet*, que, para alcançar a métrica correta, precisa da elisão, que Byron usualmente não marca em seu manuscrito (EP), muitas vezes forçando a métrica por meio da prosódia. Na estrofe LXXVIII deste Canto ver-se-á o mesmo.

⁶⁸ (EP) faz nota dizendo que, com essa expressão, o autor quer dizer “Just as you’d discipline an immature soldier”, e explica que, como a salamandra era considerada muito gelada e capaz de suportar o fogo, sua imagem foi usada em gíria de caserna para designar o soldado que se expõe ao fogo inimigo.

⁶⁹ Alusão a Gênesis, 28, 10-19. A escada era usada pelos anjos, para subirem e descerem dos céus. Jacob viu-a em um sonho, após fugir do confronto com seu irmão Esaú.

LIV.

Most things were in this posture on the eve
 Of the assault, and all the camp was in
 A stern repose; which you would scarce conceive;
 Yet men resolved to dash through thick and thin
 Are very silent when they once believe
 That all is settled:—there was little din,
 For some were thinking of their home and friends,
 And others of themselves and latter ends.

LV.

Suwarrow chiefly was on the alert,
 Surveying, drilling, ordering, jesting, pondering;
 For the man was, we safely may assert,
 A thing to wonder at beyond most wondering;
 Hero, buffoon, half-demon, and half-dirt,
 Praying, instructing, desolating, plundering—Now
 Mars, now Momus—and when bent to storm
 A fortress, Harlequin in uniform.

LVI.

The day before the assault, while upon drill—
 For this great conqueror played the corporal—
 Some Cossacques, hovering like hawks round a hill,
 Had met a party towards the Twilight's fall,
 One of whom spoke their tongue—or well or ill,
 'T was much that he was understood at all;
 But whether from his voice, or speech, or manner,
 They found that he had fought beneath their banner.

LIV.

Muito estava neste pé antes de
 Assaltar, e em severo repouso ia
 O acampamento, e tal que mal se crê.
 Quem decide que tudo aguentaria
 Fica bastante quieto se acha que
 Tudo está pronto. Pouco ruído havia
 Porque ali, alguns em seu lar e amigos,
 E uns nos fins e em si, pensavam consigo.

LV.

Suvorov principalmente ia alerta,
 Olhando em mando, brincando, pensando;
 Pois o homem era, decerto se asserta,
 Algo muito além de ir só espantando –
 Herói, bufo, meio-diabo e meio-incerto, a
 Rezar, instruindo, assolando, pilhando,
 Já Marte, já Momo⁷⁰, e no ato que tome
 A fortaleza, Arlequim de uniforme⁷¹.

LVI.

Na véspera do assalto, enquanto treina-os
 (O conquistador um cabo se fizera),
 Uns cossacos, qual águia paira em monte, nos
 Lados do pôr do sol, veem uma galera,
 Um dos quais fala sua língua mais ou menos
 (Era o bastante que ele compreendera),
 Mas fosse sua voz, expressão ou maneira,
 Criam que ele lutara sob sua bandeira.

⁷⁰ Divindades da guerra e da sátira, respectivamente.

⁷¹ As edições originais notam que essas características de Suvorov foram retiradas por Byron de *The Life of Field-Marshal Souwaroff* (1814), de Tranchant de Laverne.

LVII.

Whereon immediately at his request

They brought him and his comrades to head-quarters;
Their dress was Moslem, but you might have guessed
That these were merely masquerading Tartars,
And that beneath each Turkish-fashioned vest
Lurked Christianity—which sometimes barters
Her inward grace for outward show, and makes
It difficult to shun some strange mistakes.

LVII.

O que de pronto a seu pedido os levam
Ao quartel-general, ele e os comparsas.
Sua roupa muçulmana, a qual se achar deve
Ser de tártaro apenas em disfarce
E que sob a veste à moda turca se vê
Cristianismo à espreita, que às vezes passe
Sua interna graça à externa mostra e têm-se a
Dureza de evitar as incoerências.

LVIII.

Suwarrow, who was standing in his shirt
Before a company of Calmucks, drilling,
Exclaiming, fooling, swearing at the inert,
And lecturing on the noble art of killing,—
For deeming human clay but common dirt
This great philosopher was thus instilling
His maxims, which to martial comprehension
Proved death in battle equal to a pension;—

LVIII.

Suvorov, que de camisa estava
Ante a companhia de calmuques⁷², treinando,
A exclamar, zombar, o inerte xingava,
A nobre arte de matar ensinando —
Pois lodo humano é só sujeira, achava
Este grande filósofo, instilando
Suas máximas de marcial compreensão
Que morte em batalha é igual a uma pensão —

LIX.

Suwarrow, when he saw this company
Of Cossacques and their prey, turned round and cast
Upon them his slow brow and piercing eye:—
"Whence come ye?"—"From Constantinople last,
Captives just now escaped," was the reply.
"What are ye?"—"What you see us." Briefly passed
This dialogue; for he who answered knew
To whom he spoke, and made his words but few.

LIX.

Suvorov, quando enxergou essa presa
Da companhia de cossacos, virou pra
Eles lenta cã e olhar que atravessa.
"De onde vêm?" "Por fim de Constantinopla,
Cativos recém fugidos", a resposta é essa.
"Quem são?" "Quem você vê". Pouco desdobra-
-se o diálogo, pois quem responde sabe
Com quem conversa e pouca fala cabe.

⁷² Povo nômade budista de origem mongol que chegou às margens do rio Volga no século XVII. Cochran nota que Lenin — "uma figura nada byrônica" — era meio-calmuque.

LX.

"Your names?"—"Mine's Johnson, and my comrade's Juan;
 The other two are women, and the third
 Is neither man nor woman." The Chief threw on
 The party a slight glance, then said, "I have heard
 Your name before, the second is a new one:
 To bring the other three here was absurd:
 But let that pass:—I think I have heard your name
 In the Nikolaiev regiment?"—"The same."

LX.

"Nomes?" "Meu, Johnson, Juan o camarada,
 Os outros são mulheres, e o terceiro⁷³
 Nem homem nem mulher". O Chefe dá olhada
 Esquiva à comitiva, aí disse, "o primeiro
 Nome eu já ouvi, do segundo, nada.
 Trazer os outros três aqui é doideira,
 Mas passa. Achei ter ouvido seu nome
 Ao regimento de Nikolaev?" "Conforme".

LXI.

"You served at Widdin?"—"Yes."—"You led the attack?"
 "I did."—"What next?"—"I really hardly know"—
 "You were the first i' the breach?"—"I was not slack
 At least to follow those who might be so"—"What
 followed?"—"A shot laid me on my back,
 And I became a prisoner to the foe"—
 "You shall have vengeance, for the town surrounded
 Is twice as strong as that where you were wounded."

LXI.

"Serviu em Vidin?" "Sim" "Liderou o ataque?"
 "Fui eu." "E depois?" "Mal compreendi".
 "Ia no front?" "Não ia relaxado pra que
 Seguisse os que assim estavam". "E daí,
 Que seguiu?" "Um tiro nas costas dá que
 Prisioneiro do inimigo cai".
 "Vingar-se-á; essa cidade que se cercou
 É duas vezes forte a que lhe baleou."

LXII.

"Where will you serve?"—"Where'er you please."—"I know
 You like to be the hope of the forlorn,
 And doubtless would be foremost on the foe
 After the hardships you've already borne.
 And this young fellow—say what can he do?
 He with the beardless chin and garments torn?"—"Why,
 General, if he hath no greater fault
 In War than Love, he had better lead the assault"—

LXII.

"Você vai servir onde?" "Onde quiser."
 "Creio que para esperança no *front*⁷⁴ preste,
 E óbvio ante o inimigo melhor vai ser
 Após as privações que passou. E este
 Jovem amigo, o que pode fazer,
 Esse imberbe e de esfarrapadas vestes^{75?}
 "Ora, General, se não tem maior falta ao
 Amor que em guerra, deve guiar o assalto".

⁷³ Cochran é único ao reparar que estes personagens não serão retomados no poema; supõe-se que seriam Baba, quiçá Dudù e ainda, talvez, Gulbeyaz.

⁷⁴ No original, *the hope of the forlorn*, expressão usada para aqueles combatentes que vão na linha de frente, onde o risco é grande. A tradução literal mal denota toda a carga semântica da expressão.

⁷⁵ Houve inversão sintática aqui, conquanto não tão brusca.

LXIII.

"He shall if that he dare." Here Juan bowed
 Low as the compliment deserved. Suwarrow
 Continued: "Your old regiment's allowed,
 By special providence, to lead to-morrow,
 Or, it may be, to-night, the assault: I have vowed
 To several Saints, that shortly plough or harrow
 Shall pass o'er what was Ismail, and its tusk
 Be unimpeded by the proudest mosque.

LXIV.

"So now, my lads, for Glory!"—Here he turned
 And drilled away in the most classic Russian,
 Until each high heroic bosom burned
 For cash and conquest, as if from a cushion
 A preacher had held forth (who nobly spurned
 All earthly goods save tithes) and bade them push on
 To slay the Pagans who resisted, battering
 The armies of the Christian Empress Catherine.

LXV.

Johnson, who knew by this long colloquy
 Himself a favourite, ventured to address
 Suwarrow, though engaged with accents high
 In his resumed amusement. "I confess
 My debt in being thus allowed to die
 Among the foremost; but if you'd express
 Explicitly our several posts, my friend
 And self would know what duty to attend."

LXIII.

"Fará se ousar". Aí Juan deu um cumprimento
 Curvo o quanto merecia. Continuou
 Suvorov, "O seu velho regimento
 Está pronto pra que o guie amanhã, ou
 Hoje à noite, ao assalto. Fiz juramento
 A muito santo que a pouco a charrua ou
 Restelo ararão Ismail, e seus dentes
 Não impedirá mesquita imponente.

LXIV.

"Assim, rapazes, à glória!" Aí vira-se e
 Retorna a instruir no mais clássico russo, e
 Pra que cada peito heroico queimasse
 Por dinheiro e conquista, qual de um coxim um
 Pregador (que recusa tudo que é
 Bem terreno, exceto dízimo) e empuxe-o
 À morte, o pagão que resista, ali na
 Guerra à Imperatriz Cristã Catarina.

LXV.

Johnson, no colóquio longo viu a sorte
 Em ser favorito, e abordar atreve-se a
 Suvorov, ocupado em ritmo forte
 Na retomada diversão. "Confesso a
 Dívida em ter-me permitida a morte
 Entre os primeiros, mas se você expressa
 Ao amigo e a mim nossos vários ofícios,
 Saberíamos cumprir nosso serviço".

LXVI.

"Right! I was busy, and forgot. Why, you
 Will join your former regiment, which should be
 Now under arms. Ho! Katskoff, take him to"—
 (Here he called up a Polish orderly)
 "His post, I mean the regiment Nikolaiew:
 The stranger stripling may remain with me;
 He's a fine boy. The women may be sent
 To the other baggage, or to the sick tent."

LXVII.

But here a sort of scene began to ensue:
 The ladies,—who by no means had been bred
 To be disposed of in a way so new,
 Although their Harem education led,
 Doubtless, to that of doctrines the most true,
 Passive obedience,—now raised up the head
 With flashing eyes and starting tears, and flung
 Their arms, as hens their wings about their young,

LXVIII.

O'er the promoted couple of brave men
 Who were thus honoured by the greatest Chief
 That ever peopled Hell with heroes slain,
 Or plunged a province or a realm in grief.
 Oh, foolish mortals! Always taught in vain!
 Oh, glorious Laurel! since for one sole leaf
 Of thine imaginary deathless tree,
 Of blood and tears must flow the unebbing sea.

LXVI.

“É. Ocupei-me e esqueci. Ora, você deve
 Ir ao antigo regimento, talvez
 Sob armas agora. Hei! Katskoff, o leve —”
 (Aí chamou o encarregado polônês).
 “Seu posto é o regimento Nikolaev.
 O novato vai comigo à sua vez;
 É um bom rapaz. Quanto às mulheres, lance-as
 A outro bagageiro ou à ambulância”.

LXVII.

Mas aí um tipo de cena se inicia.
 As moças, que não tinham sido criadas
 Pra ser dispostas em tão nova via,
 Embora a educação do harém levada
 Claro à doutrina mais real que havia,
 Obediência passiva, já levantada a
 Cabeça e o olho brilhante e um choro e botem
 Braços, como a galinha a asa em filhotes,

LXVIII.

No valente par promovido e em boa
 Hora honrado pelo maior dos chefes
 Que de heróis mortos o inferno povoa,
 Ou província ou reino em luto submerge.
 Oh tolos mortais! Sempre aprendem à toa!
 Oh laurel glorioso! uma folha que blefe
 Tua imortal árvore imaginária, um mar
 Bravio de choro e sangue faz jorrar.

LXIX.

Suwarrow, who had small regard for tears,
 And not much sympathy for blood, surveyed
 The women with their hair about their ears
 And natural agonies, with a slight shade
 Of feeling: for however Habit sears
 Men's hearts against whole millions, when their trade
 Is butchery, sometimes a single sorrow
 Will touch even heroes—and such was Suwarrow.

LXIX.

Suvorov, quem lágrimas pouco preza,
 Nem tem muita simpatia a sangue, sonda as
 Moças de cabelos já às orelhas e
 Agonias naturais, com leve sombra
 De sentimento; é que o hábito caleja
 Os corações contra milhões se os ronda a
 Matança, às vezes uma dor comove
 Até mesmo heróis, como era Suvorov.

LXX.

He said,—and in the kindest Calmuck tone,—
 "Why, Johnson, what the devil do you mean
 By bringing women here? They shall be shown
 All the attention possible, and seen
 In safety to the waggons, where alone
 In fact they can be safe. You should have been
 Aware this kind of baggage never thrives;
 Save wed a year, I hate recruits with wives"—

LXX.

Que disse, igual calmuque⁷⁶ em doce tom,
 “Por que diabos, Johnson, foi trazer
 Mulher aqui? elas estarão com
 Toda atenção possível, vão se ver
 Com segurança nos vagões, que é bom
 Sós e seguras. Você devia ser
 Ciente que é uma bagagem dispendiosa.
 Salvo casado há anos, odeio quem traz esposa.

LXXI.

"May it please your Excellency," thus replied
 Our British friend, "these are the wives of others,
 And not our own. I am too qualified
 By service with my military brothers
 To break the rules by bringing one's own bride
 Into a camp: I know that nought so bothers
 The hearts of the heroic on a charge,
 As leaving a small family at large.

LXXI.

“Se agrada Sua Excelência”, assim replica
 O amigo inglês, “esposas de outros são,
 Não nossas. Eu muito me qualifico a
 Serviço com militares irmãos
 Pra quebrar regra e ir com noiva que fique
 No campo. Eu sei que nada o coração
 Heroico jamais tanto aborreceu
 Que deixar a familiazinha ao léu.

⁷⁶ Cochran nota que B. quer fazer Suvorov parecer calmuque aqui, porque talvez não soubesse precisamente o que fosse; pois Suvorov era descendente de suecos.

LXXII.

"But these are but two Turkish ladies, who
 With their attendant aided our escape,
 And afterwards accompanied us through
 A thousand perils in this dubious shape.
 To me this kind of life is not so new;
 To them, poor things, it is an awkward scrape:
 I therefore, if you wish me to fight freely,
 Request that they may both be used genteelly."

LXXII.

"Mas as duas moças turcas e o ajudante
 Auxiliaram-nos em nossa escapada
 E nos acompanharam mesmo diante
 De mil perigos na dúbia jornada.
 Pra mim esta vida não é nova, ante
 A ruim enrascada que lhes é, coitadas.
 Então, se quer que eu lute livremente,
 Peço que a ambas trate gentilmente".

LXXIII.

Meantime these two poor girls, with swimming eyes,
 Looked on as if in doubt if they could trust
 Their own protectors; nor was their surprise
 Less than their grief (and truly not less just)
 To see an old man, rather wild than wise
 In aspect, plainly clad, besmeared with dust,
 Stripped to his waistcoat, and that not too clean,
 More feared than all the Sultans ever seen.

LXXIII.

No entanto as duas coitadas com o olho em pranto
 Viam-se meio em dúvida se iam confiar no
 Protetor; nem era a surpresa tanto
 Menor que a dor (e justa também só)
 Em ver o velho antes inculto quanto
 Sábio em roupas simples, cheias de pó,
 Despido o colete, e nem limpo nisto,
 Mais temido que todo sultão visto.

LXXIV.

For everything seemed resting on his nod,
 As they could read in all eyes. Now to them,
 Who were accustomed, as a sort of god,
 To see the Sultan, rich in many a gem,
 Like an imperial peacock stalk abroad
 (That royal bird, whose tail's a diadem,)
 With all the pomp of Power, it was a doubt
 How Power could condescend to do without.

LXXXIV.

Pois tudo repousava num sim seu,
 Como liam em todo olhar. Agora, a quem a-
 costumadas estavam, como um deus,
 A ver o sultão, rico em tanta gema,
 Tal pavão celestial que a cauda ergueu
 (Pássaro real, cujo rabo é um diadema)
 Na pompa do poder, dúvida havia em
 Se o poder dignar-se-ia a aparecer sem.

LXXV.

John Johnson, seeing their extreme dismay,
 Though little versed in feelings oriental,
 Suggested some slight comfort in his way:
 Don Juan, who was much more sentimental,
 Swore they should see him by the dawn of day,
 Or that the Russian army should repent all:
 And, strange to say, they found some consolation
 In this—for females like exaggeration.

LXXVI.

And then with tears, and sighs, and some slight kisses,
 They parted for the present—these to await,
 According to the artillery's hits or misses,
 What sages call Chance, Providence, or Fate—
 (Uncertainty is one of many blisses,
 A mortgage on Humanity's estate;)
 While their belovéd friends began to arm,
 To burn a town which never did them harm.

LXXVII.

Suwarrow,—who but saw things in the gross.
 Being much too gross to see them in detail,
 Who calculated life as so much dross,
 And as the wind a widowed nation's wail,
 And cared as little for his army's loss
 (So that their efforts should at length prevail)
 As wife and friends did for the boils of Job,—
 What was 't to him to hear two women sob?

LXXV.

John Johnson, que este extremo receio via,
 Meio mal versado em sentido oriental,
 Sugeriu um leve alívio desta via.
 Don Juan, que era bem mais sentimental,
 Juraria que as veria ao raiar do dia
 Ou o exército russo ia se dar mal;
 E o que é estranho, aí acharam consolação;
 Mulheres gostam de exageração.

LXXVI.

Aí em lágrimas, suspiros, curtos beijos,
 Elas vão por enquanto, à espera do,
 Conforme erra ou acerta a artilharia, ensejo
 Que o sábio chama destino, sorte ou fado
 (Pois entre as bênçãos a incerteza esteja, o
 Hipotecário de todo humano estado),
 Já os amados amigos vão armar-lhes,
 Pra arder vila que nunca lhes fez males.

LXXVII.

Suvorov, que via as coisas como um bruto,
 Muito bruto pra vê-las em detalhe,
 Que calculava a vida algo poluto
 E o ai de nação viúva a vento equivale e
 Baixa no exército não valia muito
 (Portanto que os esforços avassalem)
 Como esposa e amigo⁷⁷ às chagas de Jó –
 Que era a ele o choro de duas moças só?

⁷⁷ Praticamente Jó foi censurado por estes por não estar servindo a Deus corretamente, quando ele não fazia outra coisa. Uma interpretação é que amigos e esposa estavam influenciados por Satã, que apenas não podia tocar na vida de Jó.

LXXVIII.

Nothing.—The work of Glory still went on
 In preparations for a cannonade
 As terrible as that of Ilion,
 If Homer had found mortars ready made;
 But now, instead of slaying Priam's son,
 We only can but talk of escalade,
 Bombs, drums, guns, bastions, batteries, bayonets, bullets—
 Hard words, which stick in the soft Muses' gullets.

LXXIX.

Oh, thou eternal Homer! who couldst charm
 All ears, though long; all ages, though so short,
 By merely wielding with poetic arm
 Arms to which men will never more resort,
 Unless gunpowder should be found to harm
 Much less than is the hope of every court,
 Which now is leagued young Freedom to annoy;
 But they will not find Liberty a Troy:—

LXXX.

Oh, thou eternal Homer! I have now
 To paint a siege, wherein more men were slain,
 With deadlier engines and a speedier blow,
 Than in thy Greek gazette of that campaign;
 And yet, like all men else, I must allow,
 To vie with thee would be about as vain
 As for a brook to cope with Ocean's flood,—
 But still we moderns equal you in blood:

LXXVIII.

Nada. A obra da glória estava inda em meros
 Preparativos para a canhonada
 Terrível como à Ilíada, se à era de Homero
 Morteiro houvesse; ora há só falar das
 Bombas, armas, bastiões, termos aceros,
 Em vez de morte ao filho de Príamo só escaladas,
 Bateria, tambor, baioneta, projétil —
 Termos que grudam na goela da Musa gentil.

LXXIX.

Oh tu eterno Homero! segue a encantar
 Todo ouvido, e és longo; toda era, e és breve,
 Só por um braço poético empunhar,
 Braços que homens nunca mais usar devem,
 Só se a pólvora for menos danar
 Que a esperança que toda corte teve,
 Que já a jovem liberdade destrói-a;
 Mas não verão libertação a Troia.

LXXX.

Oh tu eterno Homero! tenho a pintar já
 Um cerco em que houve matança tamanha
 E engenho mais mortal, golpe mais ágil que há
 Na gazeta grega da tua campanha.
 E ainda igual todos admito que pra
 Competir contigo é uma vã façanha
 Como um riacho contra a cheia do oceano,
 Mas nós modernos em sangue o igualamos;

LXXXI.

If not in poetry, at least in fact;
 And fact is Truth, the grand desideratum!
 Of which, howe'er the Muse describes each act,
 There should be ne'ertheless a slight substratum.
 But now the town is going to be attacked;
 Great deeds are doing—how shall I relate 'em?
 Souls of immortal Generals! Phoebus watches
 To colour up his rays from your despatches.

LXXXII.

Oh, ye great bulletins of Bonaparte!
 Oh, ye less grand long lists of killed and wounded!
 Shade of Leonidas, who fought so hearty,
 When my poor Greece was once, as now, surrounded!
 Oh, Cæsar's Commentaries! now impart, ye
 Shadows of Glory! (lest I be confounded),
 A portion of your fading twilight hues—
 So beautiful, so fleeting—to the Muse.

LXXXIII.

When I call "fading" martial immortality,
 I mean, that every age and every year,
 And almost every day, in sad reality,
 Some sucking hero is compelled to rear,
 Who, when we come to sum up the totality
 Of deeds to human happiness most dear,
 Turns out to be a butcher in great business,
 Afflicting young folks with a sort of dizziness.

LXXXI.

Se não em poesia, ao menos em fato, e cada
 Fato é verdade, o grande desiderato⁷⁸,
 E daí se a Musa conta cada ato, nada
 Será porém mais que um leve substrato.
 Mas já a cidade vai ser atacada;
 Grandes feitos far-se-ão. Como os relato?
 Almas de chefes imortais! Febo⁷⁹ vai os
 Seus despachos colorir com raios.

LXXXII.

Oh grandes boletins de Bonaparte!
 Oh grandes listas de mortos, feridos!
 Sombra de Leônidas, forte em combate
 E a pobre Grécia, como agora, coagida! Oh
Comentários de César⁸⁰! Dai-nos parte,
 Espectros da Glória (a não ser confundido),
 Da porção de seu tom crepuscular, luz a
 Mais bonita, a mais fugaz à Musa.

LXXXIII.

Digo “fugaz” marcial imortalidade,
 Pois quer toda época ou todo ano ou foi
 Todo dia mesmo, é a dura realidade,
 Se compele a surgir novato herói,
 E quando se soma a totalidade
 Das suas ações à alegria humana, sói
 Por ser só um carnicheiro em grande *business*,
 Que aflige jovens com umas vertigens.

⁷⁸ Esta é uma afirmação que não se encaixaria necessariamente nos preceitos Românticos. Não à toa Blake fez um poema em que critica (como Keats) essa postura de Byron de desprezar a imaginação, dando valor maior à “verdade dos fatos”. Byron, por outro lado, não pareceu saber nada de Blake, e quanto a Keats, despreza-o, em geral.

⁷⁹ Apolo, deus da poesia.

⁸⁰ As obras escritas por César acerca das guerras civis e na Gália.

LXXXIV.

Medals, rank, ribands, lace, embroidery, scarlet,
 Are things immortal to immortal man,
 As purple to the Babylonian harlot;
 An uniform to boys is like a fan
 To women; there is scarce a crimson varlet
 But deems himself the first in Glory's van.
 But Glory's glory; and if you would find
 What that is—ask the pig who sees the wind!

LXXXV.

At least he feels it, and some say he sees,
 Because he runs before it like a pig;
 Or, if that simple sentence should displease,
 Say, that he scuds before it like a brig,
 A schooner, or—but it is time to ease
 This Canto, ere my Muse perceives fatigue.
 The next shall ring a peal to shake all people,
 Like a bob-major from a village steeple.

LXXXVI.

Hark! through the silence of the cold, dull night,
 The hum of armies gathering rank on rank!
 Lo! dusky masses steal in dubious sight
 Along the leaguered wall and bristling bank
 Of the armed river, while with straggling light
 The stars peep through the vapours dim and dank,
 Which curl in various wreaths:—how soon the smoke
 Of Hell shall pall them in a deeper cloak!

LXXXIV.

Medalhas, ranking, escarlate, ren-
 das, fitas são ao imortal coisas imortais,
 Tal púrpura à meretriz babilônica⁸¹. Bem
 Como uniforme aos moços é igual leque às
 Mulheres. Mal um criado carmim tem,
 Mas se acha o primeirão da glória. Mas
 Glória é glória, e se quiser saber que é
 Isso – indague ao porco que o vento vê⁸².

LXXXV.

Que ao menos sente, e às vezes que o vê diz,
 Pois que ante ele como um porco prossiga;
 Ou se esta simples sentença é infeliz,
 Que corra como um brigue ante ele, diga,
 Ou escuna, ou – mas já é tempo que suavize
 O Canto, antes que a Musa note a fadiga.
 O próximo o povo vai agitar
 Como o repique⁸³ da igreja a soar.

LXXXVI.

Ouve, ao silêncio da noite gelada
 O exército a unir-se em postos murmura. Oh,
 Massa obscura e esquiva à dúbia olhada
 À margem do rio armado e em torno ao muro
 Sitiado, e estrelas com luz apagada
 Pipilam no vapor úmido e escuro
 Em volutas. Como as enjoará o fogo
 Do inferno no véu mais abismal logo⁸⁴!

⁸¹ Referência ao *Apocalipse*, 17, 3.

⁸² Proverbialmente se diz que o porco pressente a chuva, por isso fica inquieto. Na terceira parte, II, 1107-1108, de *Hudibras* de Samuel Butler, e em outras obras (v. EP), há semelhantes alusões a esse ditado popular. Pichot diz que se trata de uma expressão bíblica, e que Southey fizera um poema a este respeito.

⁸³ No original, *bob-major*, termo específico que se refere a oito badaladas sequenciais do sino do campanário, a mais longa do tipo.

⁸⁴ (EP) vê reminiscências do solilóquio de Lady Macbeth nesses versos.

LXXXVII.

Here pause we for the present—as even then
 That awful pause, dividing Life from Death,
 Struck for an instant on the hearts of men,—
 Thousands of whom were drawing their last breath!
 A moment—and all will be Life again!
 The march! the charge! the shouts of either faith,
 Hurrah! and Allah! and one moment more—
 The death-cry drowning in the Battle's roar.

LXXXVII.

Paro aqui e agora, e que a pausa cruel tome,
 Enquanto vida e morte dividisse,
 Por um instante o coração dos homens,
 Milhares que o último ofego exaurissem.
 Um momento, e a vida de novo retomem.
 A marcha, a carga, os berros de ambos dizem
 Hurra! e Allah! e um momento mais, o grito
 De morte abafado que urra o conflito.⁸⁵

⁸⁵ Essa estrofe e a anterior lembram a Cochran o efeito de “Eve of Waterloo” das estrofes 21-28 de *Childe Harold*, III.

CANTO THE EIGHTH.

I.

Oh, blood and thunder! and oh, blood and wounds!
These are but vulgar oaths, as you may deem,
Too gentle reader! and most shocking sounds:—
And so they are; yet thus is Glory's dream
Unriddled, and as my true Muse expounds
At present such things, since they are her theme,
So be they her inspirers! Call them Mars,
Bellona, what you will—they mean but wars.

II.

All was prepared—the fire, the sword, the men
To wield them in their terrible array,—
The army, like a lion from his den,
Marched forth with nerve and sinews bent to slay,—
A human Hydra, issuing from its fen
To breathe destruction on its winding way,
Whose heads were heroes, which cut off in vain
Immediately in others grew again.

CANTO VIII¹

I.

Oh sangue e chaga! e oh sangue e trovão!²
Imprecações comuns, como suponha,
Leitor tão gentil, e os mais cruentos sons.
Assim são; tal decifra-se o que sonha a
Glória, e se este é o presente tema então
Que minha Musa veraz ora exponha,
Que eles inspirem. Chame o que quiser,
Marte, Belona – guerra quer dizer.³

II.

Tudo pronto – o fogo, a espada, as gentes
Para empunhá-las de um modo horroroso.
O exército qual leão da cova em frente
Marcha a matar com nervo e tendão ciosos,
Hidra⁴ humana, do brejo repticiamente
Ida a destruir no caminho sinuoso,
Com cabeças de heróis, que ao se cortar
Crescem de imediato outras no lugar.

¹ Byron escreveu este Canto em Pisa, em julho de 1822, e completou-o no começo de agosto. Foi publicado com os dois Cantos precedentes em 15 de julho de 1823.

² As edições francesas fazem nota dizendo que são imprecações inglesas, Paulin Paris ainda diz que são “à la mode dans les tavernes anglaises”.

³ Augusto de Campos traduziu essa estrofe do seguinte modo:

Trovão e sangue! E mais sangue e feridas!
Não passam de patéticos clamores,
Caro leitor, bravatas compungidas.
Só isso, já que todos os horrores
Levam à glória. As honras indevidas
Devo expor. Chamem seus inspiradores
Belona ou Marte, o resultado é: guerra
Não há maior desgraça sobre a terra. (Campos, 2009, p. 57).

⁴ Monstro da mitologia grega, espécie de serpente com nove cabeças, sendo uma delas imortal. Héracles matou-a, enfim.

III.

History can only take things in the gross;
But could we know them in detail, perchance
In balancing the profit and the loss,
War's merit it by no means might enhance,
To waste so much gold for a little dross,
As hath been done, mere conquest to advance.
The drying up a single tear has more
Of honest fame, than shedding seas of gore.

IV.

And why?—because it brings self-approbation;
Whereas the other, after all its glare,
Shouts, bridges, arches, pensions from a nation,
Which (it may be) has not much left to spare,
A higher title, or a loftier station,
Though they may make Corruption gape or stare,
Yet, in the end, except in Freedom's battles,
Are nothing but a child of Murder's rattles.

V.

And such they are—and such they will be found:
Not so Leonidas and Washington,
Whose every battle-field is holy ground,
Which breathes of nations saved, not worlds undone.
How sweetly on the ear such echoes sound!
While the mere victor's may appal or stun
The servile and the vain—such names will be
A watchword till the Future shall be free.

III.

Tudo no geral pode ver a História;
Já nós, em detalhe, pra que balanceie
O lucro e a perda; nada há que melhore
O mérito da guerra, não tem chance, e
Gastar tanto ouro por tão pouca escória,
Como feito, é só trunfo pra que avance. E
Secar uma única lágrima mais será
Fama honesta que verter mar de vísceras.

IV.

E por quê? pois traz autoaprovação;
Enquanto o outro, após tanto ofuscar,
Grito, arco, ponte, pensões da nação⁵,
Que (talvez) não tem muito pra poupar,
Maior título ou mais alta posição,
Façam Corrupção pasma ou embasbacar,
No fim salvo libertar em batalha, o
Resto é só cria da Morte com chocalho

V.

Já que assim são, assim serão achados.
Não como Washington ou Leônidas, a
Quem campo de batalha é chão sagrado,
Que nações salvam, não mundos arruinam.
Quão doce em cada orelha há isso ecoado. O
Mero vencedor aturde ou intimida
O servil e o vão, mas tais nomes vão servir
De lema até o futuro ser livre.

⁵ Cochran nota que aqui B. tem Wellington em mente.

VI.

The night was dark, and the thick mist allowed
 Nought to be seen save the artillery's flame,
 Which arched the horizon like a fiery cloud,
 And in the Danube's waters shone the same—
 A mirrored Hell! the volleying roar, and loud
 Long booming of each peal on peal, o'ercame
 The ear far more than thunder; for Heaven's flashes
 Spare, or smite rarely—Man's make millions ashes!

VII.

The column ordered on the assault scarce passed
 Beyond the Russian batteries a few toises,
 When up the bristling Moslem rose at last,
 Answering the Christian thunders with like voices:
 Then one vast fire, air, earth, and stream embraced,
 Which rocked as 't were beneath the mighty noises;
 While the whole rampart blazed like Etna, when
 The restless Titan hiccups in his den;

VI.

A noite é escura, a névoa espessa⁶, e logo
 Só se via o fogo da artilharia, e era
 Arqueado o horizonte igual nuvem de fogo,
 Na água do Danúbio o brilho fizera
 Reflexo infernal! Urra o estouro e longo
 E alto explode estrondo e estrondo e supera
 O trovão; pois passa e não fere a luz do
 Céu – já a do homem, milhões torna pó.

VII.

A coluna a postos ao assalto passa
 Nem das baterias russas alguns *toises*⁷,
 Quando o muçulmano eriçado erga-se,
 Responde ao troar cristão às iguais vozes.
 Aí fogo, ar, terra e água se abraçam,
 E abalam tudo os ruídos estrondosos, e
 O muro ardia igual o Etna quando
 Soluça o Titã⁸ inquieto em seu antro.⁹

⁶ As edições originais aqui anotam que Byron volta a seguir a obra *Hist. de la Nouvelle Russie*, do marquês de Castelnau.

⁷ Como no original, medida francesa que corresponde a 1.949 metros.

⁸ Encélado era um gigante na mitologia grega, o mais inteligente, criado para derrotar Atenas. Ao ser derrotado, foi aprisionado sob o monte Etna. (EP) diz que não era um Titã, sim um gigante. Atualmente, uma lua do planeta Saturno onde há expectativa de haver água recebe seu nome.

⁹ Como exemplo do teor do conteúdo do que está apresentado na obra de Castelnau, veja-se esse excerto no original (Cochran anota todos os excertos fundamentais):

À peine eut-on parcouru l'espace de quelques toises au-delà des batteries, que les Turcs, qui n'avaient point tiré pendant toute la nuit s'apercevant de nos mouvemens, commencèrent de leur côté un feu très-vif, qui embrasa le reste de l'horizon: mais ce fut bien autre chose lorsque, avancés davantage, le feu de la mousqueterie commença dans toute l'étendue du rempart que nous appercevions. Ce fut alors que la place parut à nos yeux comme un volcan dont le feu sortait de toutes parts.

VIII.

And one enormous shout of "Allah!" rose
 In the same moment, loud as even the roar
 Of War's most mortal engines, to their foes
 Hurling defiance: city, stream, and shore
 Resounded "Allah!" and the clouds which close
 With thickening canopy the conflict o'er,
 Vibrate to the Eternal name. Hark! through
 All sounds it pierceth—"Allah! Allah Hu!"

IX.

The columns were in movement one and all,
 But of the portion which attacked by water,
 Thicker than leaves the lives began to fall,
 Though led by Arseniew, that great son of slaughter,
 As brave as ever faced both bomb and ball.
 "Carnage" (so Wordsworth tells you) "is God's daughter:"
 If he speak truth, she is Christ's sister, and
 Just now behaved as in the Holy Land.

X.

The Prince de Ligne was wounded in the knee;
 Count Chapeau-Bras,—too, had a ball between
 His cap and head, which proves the head to be
 Aristocratic as was ever seen,
 Because it then received no injury
 More than the cap; in fact, the ball could mean
 No harm unto a right legitimate head;
 "Ashes to ashes"—why not lead to lead?

VIII.

E se ergue um enorme grito de "Allá"
 Concomitantemente, alto qual berra a
 Máquina de guerra mais mortal, pra
 Desafiar o inimigo. Rio, urbe e terra
 Repercutem "Allá" e as nuvens lá
 Que em denso dossel o conflito encerram,
 Vibram ao eterno nome. Ouve, há um
 Som que os demais perpassa, "Allá! Allá! Hu!"¹⁰

IX.

A coluna em movimento ribomba,
 Mas a porção que ataca da água em porte
 Numeroso, igual folha já eis que tomba,
 Guiados por Arseniev¹¹, filhão da Morte,
 Bravo tal qualquer que enfrentou bala e bomba.
 "Carnagem, filha de Deus"¹² (Wordy a expor-te);
 Se está certo, é irmã de Cristo a carnagem,
 Que agora como na Terra Santa agem.

X.

Ferem o joelho ao Príncipe de Ligne. Prática-
 mente ao conde Chapeau-Bras¹³ foi-se pôr
 Bala entre o quepe e a cabeça, e aristocrática
 De fato prova-a ser sem ter par, por-
 que só o quepe teve lesão drástica;
 É, bala não daria à cabeça por
 'Legítimo direito' algo que a sucumba. O
 "Do pó ao pó" – por que não chumbo a chumbo?

¹⁰ Byron faz nota dizendo que esse é o grito de guerra dos muçulmanos, no qual, demorando na última sílaba, conferem-lhe um efeito mais selvagem e peculiar. Em *O Giaour* e *O Cerco de Corinto*, Byron já havia discorrido sobre o tema.

¹¹ (EP) faz nota dizendo que, após a vitória, os generais, exceto Suvorov, que desaprovou tal feito, pilharam a cidade, podendo ser esse o motivo da crítica de Byron.

¹² Alusão aos versos de Wordsworth em seu poema *Thanksgiving Ode*, estrofe XII, versos 20 – 23. As edições originais afirmam que após essa crítica de Byron, Wordsworth suprimiu esses versos das edições posteriores. Paulin Paris faz longa nota sobre essa referência.

¹³ Esse nome foi inventado por Byron para substituir o duque de Richelieu, a quem de fato isto ocorreu.

XI.

Also the General Markow, Brigadier,
 Insisting on removal of the Prince
 Amidst some groaning thousands dying near,—
 All common fellows, who might writhe and wince,
 And shriek for water into a deaf ear,—
 The General Markow, who could thus evince
 His sympathy for rank, by the same token,
 To teach him greater, had his own leg broken.

XI.

E o Brig. Gal. Markow, querendo
 Remover o Príncipe do meio desses
 Milhares gritando ao redor morrendo –
 Gente comum, que estrebucha e estremece
 E pede água a ouvido surdo – podendo, o
 Gal. Markow, que assim evidencie
 Simpatia à categoria, e via idem haver na
 Qual instruir melhor, tem quebrada a perna.

XII.

Three hundred cannon threw up their emetic,
 And thirty thousand muskets flung their pills
 Like hail, to make a bloody Diuretic.
 Mortality! thou hast thy monthly bills:
 Thy plagues—thy famines—thy physicians—yet tick,
 Like the death-watch, within our ears the ills
 Past, present, and to come;—but all may yield
 To the true portrait of one battle-field;

XII.

Trezentos canhões jorram seu emético,
 Trinta mil armas lançam cápsula igual
 Granizo a fazer sangrento diurético.
 Mortalidade, tens taxa mensal.
 Marcam, tua praga, tua fome, teus médicos,
 Tal besouro da morte¹⁴, ao ouvido, o mal
 Que foi, que há e que vem, mas nada que iguale a
 Pintura fiel de um campo de batalha.¹⁵

¹⁴ No original, *death-watch*, uma espécie de besouro cujo som que emite crê-se pressagiar a morte. A espécie pode ser *Xestobium rufovillosum*, que pode ser encontrado em Portugal. Amedée Pichot diz em nota tratar-se do *Hemorobius fatidicus*, que ficou conhecido vulgarmente por *pou de bois*. Paulin Paris diz que um pássaro às vezes também pressagia a morte, como esse besouro, e cita a coruja.

¹⁵ Por todo esse longo período, nenhum tradutor se aventurou traduzir sequer um verso do *Don Juan*. João Vieira, por exemplo, não traduziu nada do Canto VII nem do VIII. Apenas Augusto de Campos houvera traduzido algumas estrofes do começo do Canto anterior. Entretanto, essa estrofe foi traduzida tanto por Augusto de Campos quanto por Décio Pignatari. Augusto de Campos, traduzindo *death-watch* por “relógio”, por exemplo, fez:

Centenas de canhões jorram, eméticos;
 Mil mosquetes, suas pílulas fatais,
 Granizo de sangrentos diuréticos.
 Mortais, os homens têm contas mensais,
 Pragas, fomes. Os médicos, mais céticos,
 No (sic) seus relógios contam nossos ais
 Passados e atuais até a mortalha.

Mas nada iguala um campo de batalha. (Campos, 2009, p. 57).

Décio Pignatari foi além, e parecia estar mais preocupado com a forma, porque a rima e a métrica estão conformes, que com o conteúdo, que começou a se distanciar a partir do quarto verso e apenas foi retomar uma maior proximidade com a linha de raciocínio do original acerca do verso sétimo.

São trezentos canhões, chovem eméticos
 E comprimidos – trinta mil fuzis –
 Granizo de sangrentos diuréticos.
 Ó Morte, a sua conta pede bis:
 Pragas, miséria, Hipócrates ascéticos
 Porfiam dobrar a ação dos bisturis

XIII.

There the still varying pangs, which multiply
 Until their very number makes men hard
 By the infinities of agony,
 Which meet the gaze, whate'er it may regard—
 The groan, the roll in dust, the all-white eye
 Turned back within its socket,—these reward
 Your rank and file by thousands, while the rest
 May win perhaps a riband at the breast!

XIV.

Yet I love Glory;—Glory's a great thing:—
 Think what it is to be in your old age
 Maintained at the expense of your good King:
 A moderate pension shakes full many a sage,
 And Heroes are but made for bards to sing,
 Which is still better—thus, in verse, to wage
 Your wars eternally, besides enjoying
 Half-pay for life, make Mankind worth destroying.

XIII.

Lá variam dores, multiplicam-se e
 Tanto, que torna os homens rijos às
 Infinidades de agonias que
 Topam o olhar, quem olha tanto faz –
 Gemer, rolar no pó, e revirar-se
 Todo branco o olho na órbita – isso traz
 Prêmio à classe e milhares numa lista,
 E o resto quiçá ganha ao peito uma fita.

XIV.

É, eu amo a glória – a glória é grande coisa.
 O que imagino é já um velho eu ser,
 Sustentado à custa de um rei bondoso.
 Pensão razoável faz sábio tremer,
 E heróis servem pra poetas cantar, pois, o
 Que é ainda melhor. Aí em verso a fazer
 Guerras eternas, meio soldo a curtir,
 Tornando a humanidade digna de destruir.¹⁶

Na dor humana, como fogo em palha,
 Mas cedem ante as cenas da batalha. (Pignatari, 2007, p. 205).

¹⁶ Essa estrofe também foi traduzida por Augusto de Campos, a última do Canto que ele traduziu, da forma seguinte (para um estudo detalhado da tradução de Campos, recomenda-se o capítulo 4 desta tese):

Mas viva a glória – a glória a tudo abarca.
 Que bom chegar a uma provecta idade
 Vivendo a expensas de um grato monarca.
 Um magro soldo atrai a sociedade
 E há sempre um bardo a extrair da arca
 O hino ao herói. Eis que a celebridade
 Coroa, enfim, a guerra. Ah! que delícia
 Matar por uma renda vitalícia! (Campos, 2009, p. 59).

XV.

The troops, already disembarked, pushed on
 To take a battery on the right: the others,
 Who landed lower down, their landing done,
 Had set to work as briskly as their brothers:
 Being grenadiers, they mounted one by one,
 Cheerful as children climb the breasts of mothers,
 O'er the intrenchment and the palisade,
 Quite orderly, as if upon parade.

XV.

As tropas em desembarque à direita
 Apressam-se à bateria; outros saem de bordo e,
 Mais abaixo, com a atracagem feita,
 Vão à obra velozes como seus *brothers*.
 Granadeiro um a um a escalar se ajeita,
 Qual criança alegre se iça ao seio da mãe, em ordem
 Subindo em paliçadas e trincheiras,
 Como se estivessem em desfile fileiras.

XVI.

And this was admirable: for so hot
 The fire was, that were red Vesuvius loaded,
 Besides its lava, with all sorts of shot
 And shells or hells, it could not more have goaded.
 Of officers a third fell on the spot,
 A thing which Victory by no means boded
 To gentlemen engaged in the assault:
 Hounds, when the huntsman tumbles, are at fault.

XVI.

E era admirável, pois fogo tão forte
 Era, e o rubro Vesúvio carregado,
 Além da lava, chumbo a toda sorte,
 Bomba ou o inferno¹⁷, nunca tão atiçado.
 Dos oficiais um terço cai no posto, é
 O que a Vitória não tem pressagiado
 A cavalheiro engajado em ataque.
 Cães falham se o caçador cai num baque.

XVII.

But here I leave the general concern
 To track our Hero on his path of Fame:
 He must his laurels separately earn—
 For fifty thousand heroes, name by name,
 Though all deserving equally to turn
 A couplet, or an elegy to claim,
 Would form a lengthy lexicon of Glory,
 And, what is worse still, a much longer story:

XVII.

Mas aqui eu deixo o geral interesse¹⁸,
 Pra seguir nosso herói na rota à fama.
 Ele uns louros isolados merece;
 Dos cinquenta mil, que o nome não chamo,
 Embora de igual modo merecessem
 Um dístico, ou uma elegia reclamem,
 Pois fariam longo léxico da glória
 E o que é pior uma muito longa história.

¹⁷ No original, *shells or hells*, espécie de rima interna em eco, paranomásia, como usada na estrofe anterior com “iça” e “paliçadas”, bem como com “desfile” e “fileiras”.

¹⁸ Cochran nota que B. retoma a história individual de Juan no mesmo ponto em que Castelnau passa a narrar a respeito do Duque de Richelieu, confundindo ambos os personagens em sua sátira épica.

XVIII.

And therefore we must give the greater number
 To the Gazette—which doubtless fairly dealt
 By the deceased, who lie in famous slumber
 In ditches, fields, or wheresoe'er they felt
 Their clay for the last time their souls encumber;—
 Thrice happy he whose name has been well spelt
 In the despatch: I knew a man whose loss
 Was printed Grove, although his name was Grose.

XIX.

Juan and Johnson joined a certain corps,
 And fought away with might and main, not knowing
 The way which they had never trod before,
 And still less guessing where they might be going;
 But on they marched, dead bodies trampling o'er,
 Firing, and thrusting, slashing, sweating, glowing,
 But fighting thoughtlessly enough to win,
 To their two selves, one whole bright bulletin.

XX.

Thus on they wallowed in the bloody mire
 Of dead and dying thousands,—sometimes gaining
 A yard or two of ground, which brought them nigher
 To some odd angle for which all were straining;
 At other times, repulsed by the close fire,
 Which really poured as if all Hell were raining
 Instead of Heaven, they stumbled backwards o'er
 A wounded comrade, sprawling in his gore.

XVIII.

Daí grande número devemos dar
 À *Gazeta*, que bem com o falecido
 Lida, que em famoso sono há de estar
 Na vala, no campo, ou onde tenha sentido
 A argila a última vez a alma atravancar.
 Tri bendito o com nome redigido
 Certo na nota; eu conheci um, pois é,
 Cuja perda saiu Grove, e o nome é Grose¹⁹.

XIX.

Juan e Johnson a uma tropa se incorporam,
 Lutam com energia e força, não sabendo
 Como, não tendo andado por aí outrora,
 E aonde iam não estavam compreendendo,
 Marchando sobre corpo morto afora,
 Empurrando, ferindo, suando, ardendo,
 Lutando sem pensar pra ganhar, sim,
 A ambos, todo *um* brilhante boletim.

XX.

Daí chafurdando em sangrento lodo e
 Muis mil mortos, moribundos, ganhavam
 Ora jarda ou duas, pondo-os perto de
 Estranho ângulo ao qual todos brigavam;
 Outrora os acuam fogo junto que
 Chovendo num inferno despejavam
 Não o céu, eles tropeçaram sobre
 Um parceiro, cujo sangue já o cobre.

¹⁹ Todas as edições trazem uma nota do próprio Byron (de 1823) dizendo que sim, que é verdade, que conheceu o tal Grose, e que ele era amigável e esclarecido e que, quando da notícia sobre sua morte, Byron disse a um amigo, sobre a notícia errada “eis a fama!”. As edições originais apontam ainda que saiu na *London Gazette Extraordinary* de 22 de junho de 1815, tendo sido corrigida na publicação de 3 de julho do mesmo ano.

XXI.

Though 't was Don Juan's first of fields, and though
 The nightly muster and the silent march
 In the chill dark, when Courage does not glow
 So much as under a triumphal arch,
 Perhaps might make him shiver, yawn, or throw
 A glance on the dull clouds (as thick as starch,
 Which stiffened Heaven) as if he wished for day;—
 Yet for all this he did not run away.

XXI.

Foi o primeiro campo de Juan e apesar
 Da ronda noturna e a marcha em silêncio e o
 Escuro frio, e coragem sem brilhar
 Tanto qual sob o arco triunfal, e tem-se o
 Poder de o pôr tenso, a tremer, o olhar
 À nuvem preta (como goma densa, e o
 Céu entesa) tal se o dia preferira;
 Embora tudo isso, ele não fugira.

XXII.

Indeed he could not. But what if he had?
 There have been and are heroes who begun
 With something not much better, or as bad:
 Frederick the Great from Molwitz deigned to run,
 For the first and last time; for, like a pad,
 Or hawk, or bride, most mortals after one
 Warm bout are broken in to their new tricks,
 And fight like fiends for pay or politics.

XXII.

De fato não fez. E se fizesse? Hou-
 ve e ainda há herói que com coisa alguma
 Melhor ou que até pior começou.
 Frederico²⁰ o Grão em Mollwitz dá que suma a
 Primeira e última vez, qual ladrão²¹ ou
 Gavião ou noiva, tanto mortal após uma
 Crise quente está inapto a novos ardis,
 Por paga ou política aí lutam tais vis.

²⁰ Em 1741, na batalha contra a Áustria, Frederico o Grande, da Prússia, fugiu com suas tropas da cavalaria inimiga; a batalha foi vencida mesmo assim pela Prússia, (EP) diz que por conta da coragem dos soldados de terra.

²¹ No original, *pad*, palavra polissêmica que os franceses traduzem por *cheval*. (EP) diz ser um *highway robber*.

XXIII.

He was what Erin calls, in her sublime
 Old Erse or Irish, or it may be Punic;—
 (The antiquarians—who can settle Time,
 Which settles all things, Roman, Greek, or Runic—
 Swear that Pat's language sprung from the same clime
 With Hannibal, and wears the Tyrian tunic
 Of Dido's alphabet—and this is rational
 As any other notion, and not national;)—

XXIII.

Ele era o que Erin²² chama, em seu sublime
 Velho erse ou irlandês ou talvez púnico
 (Os antiquários²³, que ajustam o tempo, e mais
 Tudo ajustam, romano, grego, rúnico,
 Juram que a língua de Pat²⁴ vem de clima
 Igual ao de Aníbal e usa a tirânica túnica
 Do alfabeto de Dido; e é racional
 Tal qualquer noção, e não nacional).—²⁵

XXIV.

But Juan was quite "a broth of a boy,"
 A thing of impulse and a child of song;
 Now swimming in the sentiment of joy,
 Or the sensation (if that phrase seem wrong),
 And afterward, if he must needs destroy,
 In such good company as always throng
 To battles, sieges, and that kind of pleasure,
 No less delighted to employ his leisure;

XXIV.

Mas Juan “um caldo de rapaz”²⁶ era, e há a
 Coisa de impulso, poético janota,
 Já, num sentimento de volúpia boia,
 Ou *sensation*²⁷ (se a frase for torta),
 E após, se precisar, dá que destrói, à
 Boa companhia de sempre que luta
 Batalha, cerco, esse tipo de prazer,
 Também gostoso de empenhar lazer.

²² *Erin*, no original, como já dito em nota à “Dedicatória” de *Don Juan*, significa Irlanda. O “velho erse” remete à língua céltica falada na Alta Escócia.

²³ Byron alude em nota ao general Vallancey que em sua obra *Essay on the Celtic Language* (1782) afirma que o antigo irlandês tem “afinidades com o púnico” e também a Sir Lawrence Parsons em sua *Defence of the Ancient History of Ireland* (1795), na qual sustenta que o irlandês e o cartaginês eram originalmente a mesma língua e não se sabia qual descendia de qual. Paulin Paris acrescenta em nota que tal é o exagero dos irlandeses que já pretenderam até que o latim fosse uma corruptela do velho irlandês.

²⁴ As edições francesas fazem nota afirmando que *Pat* é o diminutivo de Patrick, nome geral dos irlandeses.

²⁵ As rimas usadas na tradução desta estrofe buscaram dar conta da sonoridade de todas as rimas como presentes no original.

²⁶ (EP) diz ser “*a broth of a boy*” um coloquialismo irlandês que significa que ele era um algo como um “garotão” (*he was what a real boy should be*).

²⁷ (EP) afirma que Byron zomba do vocabulário técnico corrente popularizado pela filosofia psicológica do século dezoito, como de Francis Hutcheson e David Hartley, e, para isso, “italianiza” “*sensation*”.

XXV.

But always without malice: if he warred
 Or loved, it was with what we call "the best
 Intentions," which form all Mankind's trump card,
 To be produced when brought up to the test.
 The statesman—hero—harlot—lawyer—ward
 Off each attack, when people are in quest
 Of their designs, by saying they meant well;
 'T is pity "that such meaning should pave Hell."

XXV.

Sempre sem malícia; se a guerrear, se há-de
 Amar, que é com "boa intenção" se ateste,
 O que se torna um trunfo à humanidade,
 A ser usado quando chega o teste.
 Político, herói, puta, advogado a desviar de
 Cada ataque, quando em busca deste
 Esquema, diz cada um que em boa intenção veio.
 Pena que "disso o chão do inferno é cheio"²⁸.

XXVI.

I almost lately have begun to doubt
 Whether Hell's pavement—if it be so paved—
 Must not have latterly been quite worn out,
 Not by the numbers good intent hath saved,
 But by the mass who go below without
 Those ancient good intentions, which once shaved
 And smoothed the brimstone of that street of Hell
 Which bears the greatest likeness to Pall Mall.

XXVI.

Eu quase ultimamente já duvido
 Se o pavimento do inferno é assim,
 Deve estar recentemente bem puído,
 Não pelas boas intenções salvas, sim
 Pela massa que sem boa intenção tem ido
 Para baixo, que raspa e pule enfim
 O enxofre dessa rua infernal
 Que é bastante semelhante a Pall Mall²⁹.

XXVII.

Juan, by some strange chance, which oft divides
 Warrior from warrior in their grim career,
 Like chastest wives from constant husbands' sides
 Just at the close of the first bridal year,
 By one of those odd turns of Fortune's tides,
 Was on a sudden rather puzzled here,
 When, after a good deal of heavy firing,
 He found himself alone, and friends retiring.

XXVII.

Juan, por estranho acaso, que poda a
 Carreira sombria guerreiro a guerreiro,
 Como a mais casta esposa sai só do
 Lado do homem constante já após o primeiro
 Ano juntos³⁰, é a Fortuna que bizarra roda,
 Do nada ele fica confuso por inteiro,
 Quando após boa dose de fogo pesado,
 Viu-se só, dos amigos apartado.

²⁸ Byron, em 1823, fez nota afirmando que o provérbio português diz que "*Hell is paved with good intentions*", que, em tradução, seria o famoso ditado "de boas intenções o inferno está cheio". Em *The Vision of Judgement*, estrofe XXXVII, verso 8, há a referência a este respeito. Pichot em nota diz que essa frase é também atribuída a um pregador francês. Por conta da estrofe seguinte, é necessário demarcar o ditado que Byron conhecia, no qual o inferno foi pavimentado com boas intenções.

²⁹ Pall Mall, das grandes ruas de Londres; onde ficavam (e ficam) as grandes casas de jogo, conhecidas como *hells*, "inferninhos", em inglês, e também diversos clubes, bem como diversas mansões e palácios reais.

³⁰ Alusão à separação dos Byrons; Annabella deixou B. pouco após um ano de casados e nunca mais voltou.

XXVIII.

I don't know how the thing occurred—it might
 Be that the greater part were killed or wounded,
 And that the rest had faced unto the right
 About; a circumstance which has confounded
 Cæsar himself, who, in the very sight
 Of his whole army, which so much abounded
 In courage, was obliged to snatch a shield,
 And rally back his Romans to the field.

XXVIII.

Não sei o que ocorreu. Boa parte podia
 Ter sido morta ou ter ferida funda
 E o resto meia-volta já volvia à
 Direita, circunstância que confunda
 Até o próprio César³¹, a quem via
 O exército, que em coragem abunda,
 E de agarrar um escudo ele tivera
 Pros romanos arrastar de volta à guerra.

XXIX.

Juan, who had no shield to snatch, and was
 No Cæsar, but a fine young lad, who fought
 He knew not why, arriving at this pass,
 Stopped for a minute, as perhaps he ought
 For a much longer time; then, like an ass
 (Start not, kind reader, since great Homer thought
 This simile enough for Ajax, Juan
 Perhaps may find it better than a new one);

XXIX.

Juan, que escudo a agarrar não tem, nem é Cé-
 sar, é apenas um rapaz, que lutava
 Sem saber o porquê, chegando nesse
 Passo, parou um minuto, que almejava
 Maior; daí feito um asno (não comece,
 Gentil leitor, se o grande Homero³² achava
 Que este símile para Ajax servira,
 Juan talvez este a algum novo prefira) –

XXX.

Then, like an ass, he went upon his way,
 And, what was stranger, never looked behind;
 But seeing, flashing forward, like the day
 Over the hills, a fire enough to blind
 Those who dislike to look upon a fray,
 He stumbled on, to try if he could find
 A path, to add his own slight arm and forces
 To corps, the greater part of which were corses.

XXX.

Então como um asno seguiu sua via,
 E o que é estranho, jamais pra atrás a olhar;
 Mas vendo, adiante a raiar como o dia
 Sobre montes um fogo que podia cegar
 Quem de ver luta tem antipatia,
 Ele tropeçou tentando encontrar
 Caminho e o leve braço e força unir junto
 À corporação, boa parte da qual defuntos.

³¹ A referência é de Plutarco, *César*, no trecho em que uma coluna romana, durante as guerras gálicas, tendo sido surpreendida pelos nêrvios, expôs as forças romanas, até que o próprio imperador empunhasse um escudo e avançasse contra os nêrvios, virando a sorte da batalha. Plutarco chega a afirmar que, se não fosse isso, nenhum romano teria sobrevivido a ela.

³² Alusão à *Ilíada* de Homero, Canto XI, v. 212. Na tradução de Odorico Mendes, falando de Ajax que precisa voltar para cuidar das naus aquivas e deixa os teucros, pode-se ler “Apesar dos meninos que o fustigam, / dentro a seara tosa asno tardio;”.

XXXI.

Perceiving then no more the commandant
 Of his own corps, nor even the corps, which had
 Quite disappeared—the gods know how! (I can't
 Account for everything which may look bad
 In history; but we at least may grant
 It was not marvellous that a mere lad,
 In search of Glory, should look on before,
 Nor care a pinch of snuff about his corps:—)

XXXI.

Nem quem comanda sua tropa ele sabe
 Onde está, ou qualquer corpo, tudo tinha
 Sumido (pra onde deus sabe. Não cabe
 Explicar tudo que soa mal em minha
 História; mas admito não acabe
 Sendo surpreendente que um rapazinho a
 Buscar glória fitasse adiante, né,
 Ou a si ligasse um pito de rapé.) –

XXXII.

Perceiving nor commander nor commanded,
 And left at large, like a young heir, to make
 His way to—where he knew not—single handed;
 As travellers follow over bog and brake
 An "ignis fatuus;" or as sailors stranded
 Unto the nearest hut themselves betake;
 So Juan, following Honour and his nose,
 Rushed where the thickest fire announced most foes.

XXXII.

Não vendo comandante ou comandado,
 Qual moço herdeiro a perseguir seu afã
 Próprio – aonde não sabia – livre deixado,
 Qual viandante a seguir na relva e pântano um *ignis fatuus*³³, ou nauta, encalhado,
 Vai à cabana mais próxima, assim Juan,
 Seguindo honra e o nariz, de mais rivais
 Que o chumbo grosso mostra vai atrás³⁴.

³³ Em latim, no original, um “fogo-fátuo”, tênue labareda produzida pelo gás metano decorrente da combustão espontânea de materiais inflamáveis que se evola em pântanos e outros lugares onde há matéria animal em decomposição. (EP) afirma que os poetas Românticos gostavam dessa imagem de uma luz ilusória que levaria os viajantes a se perder. Byron já usara *wisp* no Canto anterior, e voltará a usar essa imagem nos Cantos XI, estrofe XXVII, e XV, estrofe LIV. (EP) afirma que J. Morse supõe que Byron deva essa imagem a *A Satyr against Reason and Mankind* (1675), de John Wilmot, duque de Rochester, na qual ele escreve que a razão humana pode se tornar um *ignis fatuus*, abandonar a “luz da natureza” e o senso comum e vagar por perigosos pântanos e errôneos matagais.

³⁴ Aqui Byron novamente volta a citar a obra do marquês de Castelnau, *Hist. de la Nouvelle Russie*, e coloca Juan no lugar do duque de Richelieu, como dito, com quem realmente sucedeu esse caso. Veja-se, por exemplo (PC):

N'apercevant plus le commandant du corps dont je faisais partie, et ignorant où je devais porter mes pas, je crus reconnaître le lieu où le rempart était situé; on y faisait un feu assez vif, que je jugeai être celui ... du général-major de Lascy.

XXXIII.

He knew not where he was, nor greatly cared,
 For he was dizzy, busy, and his veins
 Filled as with lightning—for his spirit shared
 The hour, as is the case with lively brains;
 And where the hottest fire was seen and heard,
 And the loud cannon pealed his hoarsest strains,
 He rushed, while earth and air were sadly shaken
 By thy humane discovery, Friar Bacon!

XXXIV.

And as he rushed along, it came to pass he
 Fell in with what was late the second column,
 Under the orders of the General Lascy,
 But now reduced, as is a bulky volume
 Into an elegant extract (much less massy)
 Of heroism, and took his place with solemn
 Air 'midst the rest, who kept their valiant faces
 And levelled weapons still against the Glacis.

XXXV.

Just at this crisis up came Johnson too,
 Who had "retreated," as the phrase is when
 Men run away much rather than go through
 Destruction's jaws into the Devil's den;
 But Johnson was a clever fellow, who
 Knew when and how "to cut and come again,"
 And never ran away, except when running
 Was nothing but a valorous kind of cunning.

XXXIII.

Não sabia onde estava, nem liga muito, há
 Tontura, agitação, sua veia ativa
 Como com raios, seu espírito permuta
 O instante, que é o caso com mentes vivas;
 E onde o mais quente fogo vê-se e escuta,
 E troa alto o canhão sua força aflitiva,
 Ele correu, enquanto abala terra e ar com
 A descoberta humana de frei Bacon³⁵.

XXXIV.

E quando corria adiante, veio cair
 No que era há pouco a segunda coluna,
 Sob as ordens do general Lascy,
 Mas reduzida de um grosso volume a
 Elegante excerto (bem menos maciço)
 De heroísmo, e com ar solene assume a
 Posição, entre outras valentes faces
 Que armas contra a ladeira mira fazem.

XXXV.

Só nessa crise vem Johnson também,
 Que recuou, que é o termo quando fugiu-
 -se ao invés de seguir direto bem
 Pras presas da destruição no covil
 Do diabo; mas Johnson é esperto, quem
 A hora de "plantar e colher"³⁶ distinguiu
 E nunca fugiu, só quando se fez a
 Fuga um valente tipo de destreza.

³⁵ Byron faz nota atribuindo a descoberta da pólvora a Roger Bacon, hipótese considerada equivocada atualmente; sendo de origem chinesa.

³⁶ As edições originais dizem não se tratar de uma metáfora bélica, obviamente, portanto a ironia.

XXXVI.

And so, when all his corps were dead or dying,
 Except Don Juan, a mere novice, whose
 More virgin valour never dreamt of flying,
 From ignorance of danger, which induces
 Its votaries, like Innocence relying
 On its own strength, with careless nerves and thews,—
 Johnson retired a little, just to rally
 Those who catch cold in "shadows of Death's valley."

XXXVI.

E aí com seus corpos mortos ou morrendo,
 Salvo Don Juan – mero noviço, cujo
 Valor virgem não sonhou fugir, tendo
 A ignorância do perigo que induz os
 Adeptos, é a própria inocência crendo
 Em sua força, e descuida nervos, músculos –
 Johnson recuou algo pra que juntos botem
 Os que animam o “vale de sombra e morte”³⁷.

XXXVII.

And there, a little sheltered from the shot,
 Which rained from bastion, battery, parapet,
 Rampart, wall, casement, house—for there was not
 In this extensive city, sore beset
 By Christian soldiery, a single spot
 Which did not combat like the Devil, as yet,—
 He found a number of Chasseurs, all scattered
 By the resistance of the chase they battered.

XXXVII.

Lá, meio salvo de tiro, que chovia
 Do bastião, bateria, muro, baluarte,
 Parapeito, armação, lar – não havia
 Na extensa cidade, sob duro ataque
 Da tropa cristã, um ponto em que não ia
 O combate como o diabo destarte –
 E achou uns caçadores³⁸, quem já espalha a
 Resistência da caça a qual batalham.

XXXVIII.

And these he called on; and, what 's strange, they came
 Unto his call, unlike "the spirits from
 The vasty deep," to whom you may exclaim,
 Says Hotspur, long ere they will leave their home:—
 Their reasons were uncertainty, or shame
 At shrinking from a bullet or a bomb,
 And that odd impulse, which in wars or creeds
 Makes men, like cattle, follow him who leads.

XXXVIII.

E o que é estranho, eles vêm assim que os chamam,
 Não bem como “os espíritos da vala
 Mais funda” a quem, diz Hostpur³⁹, você exclama
 Bom tempo e eles sem sua casa deixá-la.
 Suas razões são incerteza ou infâmia
 De retroceder ante bomba ou bala,
 E o impulso ímpar, em guerra ou credo, que o homem
 Qual gado segue quem a frente tome.

³⁷ A citação é do Salmo XXIII. Paulin Paris, entretanto, diz que “Ces derniers mots sont une citation de Shakspeare” (sic).

³⁸ No original, *chasseurs*, é o nome dado a certos regimentos de infantaria leve ou de cavalaria leve que formam tropas de ação rápida.

³⁹ Citação de Shakespeare, de *Henrique IV*, parte 1, cena III, ato i, versos 53-55.

XXXIX.

By Jove! he was a noble fellow, Johnson,
 And though his name, than Ajax or Achilles,
 Sounds less harmonious, underneath the sun soon
 We shall not see his likeness: he could kill his
 Man quite as quietly as blows the Monsoon
 Her steady breath (which some months the same still is):
 Seldom he varied feature, hue, or muscle,
 And could be very busy without bustle;

XL.

And therefore, when he ran away, he did so
 Upon reflection, knowing that behind
 He would find others who would fain be rid so
 Of idle apprehensions, which like wind
 Trouble heroic stomachs. Though their lids so
 Oft are soon closed, all heroes are not blind,
 But when they light upon immediate death,
 Retire a little, merely to take breath.

XLI.

But Johnson only ran off, to return
 With many other warriors, as we said,
 Unto that rather somewhat misty bourne,
 Which Hamlet tells us is a pass of dread.
 To Jack, howe'er, this gave but slight concern:
 His soul (like galvanism upon the dead)
 Acted upon the living as on wire,
 And led them back into the heaviest fire.

XXXIX.

Por Jove, era um cara nobre, o Johnson,
 Se o nome igual Ájax ou Aquiles não fez-
 -se melodioso, sob o sol não são
 Vistos nenhum assim. Podia de vez
 Matar quieto como sopra a monção
 Sua brisa fixa (que é a mesma ainda um mês).
 Mal varia a feição, tom, vigor do músculo
 E podia ser muito ocupado sem tumulto.

XL.

Por isso quando fugiu, foi enfim
 Por reflexão, sabendo que atrás seguem
 Outros que poderia livrar assim
 De vão receio, que igual vento pespega o
 Estômago heroico⁴⁰. Suas pálpebras sim
 Logo vão fechar, mas heróis não são cegos,
 E quando lhes luze a morte iminente,
 Dão um tempo, pra tomar ar meramente.

XLI.

Mas Johnson fugiu, e depressa regressa
 Com mais guerreiros, como falei, até
 Lá nesse limite embaçado à beça,
 Que nos diz Hamlet o passe ao horror é⁴¹.
 Pra Jack enfim isso pouco interessa
 (Como o galvanismo⁴² na morte) se
 Dá sua alma sobre os vivos como um fio
 Condutor e os traz ao fogo bravo.

⁴⁰ Cochran nota que as preocupações digestivas de B. afloram quando menos se espera.

⁴¹ No original, *pass of dread*, alusão a *Hamlet*, ato III, cena 1, versos 78-80. (EP) nota que Hamlet não usa a palavra “pass” no trecho que B. cita.

⁴² Em nota à estrofe CXXX do Canto I, já se falou dos experimentos que Luigi Galvani fez sobre eletricidade animal. Byron ali dissera que o galvanismo inclusive fizera um corpo sorrir.

XLII.

Egad! they found the second time what they
 The first time thought quite terrible enough
 To fly from, malgré all which people say
 Of Glory, and all that immortal stuff
 Which fills a regiment (besides their pay,
 That daily shilling which makes warriors tough)—
 They found on their return the self-same welcome,
 Which made some think, and others know, a hell come.

XLII.

Eia que acham a segunda vez agora
 O que à primeira viam bastante mal
 Pra voar dali, *malgré*⁴³ o que de glória
 Diz-se e toda essa tolice imortal
 Que enche um regimento (salário fora,
 Xelim diário põe guerreiro brutal).
 E as mesmas boas-vindas vieram ter, no
 Que uns pensam, e outros sabem, eis aí o inferno.

XLIII.

They fell as thick as harvests beneath hail,
 Grass before scythes, or corn below the sickle,
 Proving that trite old truth, that Life's as frail
 As any other boon for which men stickle.
 The Turkish batteries thrashed them like a flail,
 Or a good boxer, into a sad pickle
 Putting the very bravest, who were knocked
 Upon the head before their guns were cocked.

XLIII.

Eles tombam qual vindima ao granizo, a
 Relva ante a ceifa, ou sob a foice a espiga⁴⁴,
 É a velha história, a vida é quebradiça
 Tal qualquer benção por qual o homem briga.
 O turco igual malho lhes bate e atija
 Qual bom boxeador – em triste fadiga
 Pondo até o mais valente, já a abrir-lhe
 A cabeça antes que sua arma engatilhe.

XLIV.

The Turks behind the traverses and flanks
 Of the next bastion, fired away like devils,
 And swept, as gales sweep foam away, whole ranks:
 However, Heaven knows how, the Fate who levels
 Towns—nations—worlds, in her revolving pranks,
 So ordered it, amidst these sulphury revels,
 That Johnson, and some few who had not scampered,
 Reached the interior "talus" of the rampart.

XLIV.

Os turcos atrás de flancos, barreiras⁴⁵,
 Do bastião junto, como o diabo atiram,
 Varrem, feito espuma à ventania, inteiras
 Fileiras. Mas só o céu⁴⁶ sabe, os Fados que giram
 Urbes, nações, orbes em brincadeiras
 Dispõem que aí entre essas sulfúreas piras,
 Johnson e uns que não fogem deste apuro
 Cheguem ao talude interior do muro⁴⁷.

⁴³ Em francês, no original, "malgrado".

⁴⁴ Diversas alusões bíblicas (PC).

⁴⁵ No original, *traverses*, as traduções francesas e (EP) trazem notas díspares, cada qual dizendo ser uma coisa.

⁴⁶ Ao contrário da *Iliada* e dos episódios bélicos da segunda parte da *Eneída*, os quais Byron satiriza nestes Cantos, os deuses não lutam lado a lado dos mortais, entretanto os fados não deixam de exercer seu pérfido domínio sobre eles.

⁴⁷ A respeito do desenvolvimento desse trecho, a própria (EP) tem dúvidas sobre o significado preciso do que Byron quis narrar, e chega a sugerir que ele teria sido mais claro se tivesse escrito *exterior talus*, ao invés de *interior talus*.

XLV.

First one or two, then five, six, and a dozen
 Came mounting quickly up, for it was now
 All neck or nothing, as, like pitch or rosin,
 Flame was showered forth above, as well 's below,
 So that you scarce could say who best had chosen,
 The gentlemen that were the first to show
 Their martial faces on the parapet,
 Or those who thought it brave to wait as yet.

XLV.

Daí um, dois, cinco ou seis, e uma dúzia vieram
 Subindo logo, porque agora estava
 No tudo ou nada⁴⁸, e igual breu ou resina era a
 Flama que em cima e embaixo despejavam,
 Mal se diz quem melhor lá escolhera,
 Se o *gentleman* que primeiro mostrava
 No parapeito sua marcial imagem,
 Ou o que achava aguardar igual coragem.

XLVI.

But those who scaled, found out that their advance
 Was favoured by an accident or blunder:
 The Greek or Turkish Cohorn's ignorance
 Had pallisadoed in a way you'd wonder
 To see in forts of Netherlands or France—
 (Though these to our Gibraltar must knock under)—
 Right in the middle of the parapet
 Just named, these palisades were primly set:

XLVI.

Mas quem escala descobre que avança
 Com acidente ou erro a auxiliar.
 Do Cohorn⁴⁹ a grega ou turca ignorância
 Paliçara de um modo a impressionar-
 -se ver em fortes dos Países Baixos ou França
 (Esses ia nocautear nosso Gibraltar).
 Bem no meio do citado parapeito, as
 Paliçadas pomposamente feitas,

XLVII.

So that on either side some nine or ten
 Paces were left, whereon you could contrive
 To march; a great convenience to our men,
 At least to all those who were left alive,
 Who thus could form a line and fight again;
 And that which farther aided them to strive
 Was, that they could kick down the palisades,
 Which scarcely rose much higher than grass blades.

XLVII.

Assim de ambos os lados nove ou dez
 Passos havia pelos quais poder-se-ia
 Marchar, grã conveniência a gente fez-se⁵⁰,
 Ao menos pra aqueles que ainda viviam,
 Formar linha e lutar lá outra vez.
 E o que a marchar mais os ajudaria
 Foi chutar paliçada, que esparrama-
 -se ali um pouco maior que a grama.

⁴⁸ No original, *all neck or nothing*, (EP) diz ser uma expressão usada por *sportsmen* e que significa estar pronto para correr todos os riscos.

⁴⁹ Barão Menno van Coehoorn (1641 – 1704) foi um soldado alemão e engenheiro militar, publicou um célebre tratado sobre fortificações em 1692.

⁵⁰ Cochran nota como o narrador, isto é, B., toma repentinamente um dos lados e parece estar lutando junto com Juan, do mesmo modo que sugerira, por vezes, estar dentro do Trinidad durante o naufrágio do Canto II.

XLVIII.

Among the first,—I will not say the first,
 For such precedence upon such occasions
 Will oftentimes make deadly quarrels burst
 Out between friends as well as allied nations:
 The Briton must be bold who really durst
 Put to such trial John Bull's partial patience,
 As say that Wellington at Waterloo
 Was beaten,—though the Prussians say so too;—

XLIX.

And that if Blucher, Bulow, Gneisenau,
 And God knows who besides in "au" and "ow,"
 Had not come up in time to cast an awe
 Into the hearts of those who fought till now
 As tigers combat with an empty craw,
 The Duke of Wellington had ceased to show
 His Orders—also to receive his pensions,
 Which are the heaviest that our history mentions.

L.

But never mind;—"God save the King!" and Kings!
 For if he don't, I doubt if men will longer—
 I think I hear a little bird, who sings
 The people by and by will be the stronger:
 The veriest jade will wince whose harness wrings
 So much into the raw as quite to wrong her
 Beyond the rules of posting,—and the mob
 At last fall sick of imitating Job.

XLVIII.

Entre os primeiros – não digo o primeiro
 Porque a precedência em tais ocasiões
 Faz brigas mortais entre companheiros
 Como também entre aliadas nações.
 Quem a paciência parcial de John Bull queira
 Pôr à prova há de ser audaz bretão,
 Dizer que Wellington em Waterloo bateram,
 Apesar de que os da Prússia igual disseram,

XLIX.

E isso se Blücher, Bulow, Gneisenau⁵¹,
 E Deus sabe quem mais em “au” ou “ow”,
 Não chegasse a tempo pra impor medo ao
 Coração do que até então lutou
 Qual tigre faminto; duque Wellington⁵² já os
 Seus mandos pararia de exibir, ou
 Também de faturar suas pensões,
 Das mais fartas que na história há menções.

L.

Tanto faz. “Deus salve o rei”⁵³ e os reis!
 Porque senão, creio que o homem não fará.
 Um passarinho me disse, eu achei,
 Que o povo aos poucos mais forte será.
 Estremecerá o pangaré de arnês
 Apertado⁵⁴ tão vil quanto o erro acolá
 Das regras da posta; e então só
 Aí a turba enjoará de imitar Jó.

⁵¹ Nomes de generais prussianos, sem a ajuda dos quais, diz-se, o duque de Wellington poderia ter sido derrotado por Napoleão na Batalha de Waterloo.

⁵² Mais a respeito de Wellington, ver nota a estrofe III do Canto IX.

⁵³ *God save the king*, no original, é um hino britânico, geralmente atribuído ao compositor John Bull (1562 – 1628).

⁵⁴ Alusão a *Hamlet*, III, II, versos 245 – 246, “*let the galled jade wince, our withers are unwrung*”, que, na tradução de Millôr Fernandes, ficou como “que o cavalo de rédea curta relinche de dor, nós temos a rédea solta” (Shakespeare, 2004, p. 153).

LI.

At first it grumbles, then it swears, and then,
 Like David, flings smooth pebbles 'gainst a Giant;
 At last it takes to weapons such as men
 Snatch when Despair makes human hearts less pliant.
 Then comes "the tug of war;"—'t will come again,
 I rather doubt; and I would fain say "fie on 't,"
 If I had not perceived that Revolution
 Alone can save the earth from Hell's pollution.

LII.

But to continue:—I say not the first,
 But of the first, our little friend Don Juan
 Walked o'er the walls of Ismail, as if nursed
 Amidst such scenes—though this was quite a new one
 To him, and I should hope to most. The thirst
 Of Glory, which so pierces through and through one,
 Pervaded him—although a generous creature,
 As warm in heart as feminine in feature.

LIII.

And here he was—who upon Woman's breast,
 Even from a child, felt like a child; howe'er
 The Man in all the rest might be confessed,
 To him it was Elysium to be there;
 And he could even withstand that awkward test
 Which Rousseau points out to the dubious fair,
 "Observe your lover when he leaves your arms;"
 But Juan never left them—while they had charms,

LI.

Primeiro chia, daí xinga, aí igual David
 Lança seixos no gigante⁵⁵, daí tolhe
 Armas como homem quando frenesi
 Faz o coração humano menos mole.
 Daí vem cabo de guerra; que vai vir
 De novo, é claro, e eu direi "vai, corre",
 Se não se vir que só revolução
 Salva o mundo da infernal poluição.

LII.

Pra seguir. Não digo o primeiro, mas entre os
 Primeiros, eis Don Juan nosso amiguinho,
 Nos muros de Ismail qual se criado dentro
 Dessas cenas, mas é um novo caminho
 A ele, e eu espero aos mais. Pois sedento
 De glória, que entra pouco a pouquinho,
 E o invadiu, a ele, criatura gentil,
 De sangue quente e feição feminil⁵⁶.

LIII.

E eis ele aí, que sobre seio de moça
 Ainda criança, sentia-se criança, e homem enfim
 Em tudo ser reconhecido possa.
 Para ele era o Elísio estar ali sim.
 Resistiria à estranha prova que Rousseau
 Receita à belezura incerta assim,
 "Quando o amado os seus braços deixa, fita";
 Juan nem as deixa enquanto são bonitas,

⁵⁵ Ironia a respeito do livro bíblico de Samuel, I, 17-18.

⁵⁶ Cochran nota a ênfase acerca de Juan parecer andrógino mesmo no meio da batalha.

LIV.

Unless compelled by Fate, or wave, or wind,
 Or near relations—who are much the same.
 But here he was!—where each tie that can bind
 Humanity must yield to steel and flame:
 And he whose very body was all mind,
 Flung here by Fate or Circumstance, which tame
 The loftiest, hurried by the time and place,
 Dashed on like a spurred blood-horse in a race.

LV.

So was his blood stirred while he found resistance,
 As is the hunter's at the five-bar gate,
 Or double post and rail, where the existence
 Of Britain's youth depends upon their weight—
 The lightest being the safest: at a distance
 He hated cruelty, as all men hate
 Blood, until heated—and even then his own
 At times would curdle o'er some heavy groan.

LVI.

The General Lascy, who had been hard pressed,
 Seeing arrive an aid so opportune
 As were some hundred youngsters all abreast,
 Who came as if just dropped down from the moon
 To Juan, who was nearest him, addressed
 His thanks, and hopes to take the city soon,
 Not reckoning him to be a "base Bezonian"
 (As Pistol calls it), but a young Livonian.

LIV.

Só se impelido por fado ou onda ou vento
 Ou pessoas próximas⁵⁷, coisas iguais.
 Mas ei-lo aí, onde cada laço e atamento
 De humanidade fogo e aço desfaz.
 E ele cujo corpo é só pensamento,
 Posto aí por fado ou circunstância, que o mais
 Altivo doma, apressado por tempo e espaço, a
 Galopar qual esporeado cavalo de raça.

LV.

E o seu sangue ardia ao achar resistência,
 Igual caçador portão de cinco barras
 Ou duplo poste e grade⁵⁸, onde a existência
 Do jovem bretão em seu peso confiara,
 Mais leve, mais salvo. À distância tem-se à
 Crueldade ódio, todo homem sangue odiara,
 Até se esquentar, e o de Juan mesmo às
 Vezes gela sobre pesados ais.

LVI.

O general Lascy, a quem bem constringem,
 Vendo vir ajuda tão oportuna,
 Centenas de rapazes que já o cingem,
 Chegando como que caídos da lua, a
 Juan, que estava junto deles, dirige
 Graças e quer tomar a cidade em suma,
 Não contando ser "base bezoniana"⁵⁹
 (Diz Pistol), mas só moça livoniana⁶⁰.

⁵⁷ No caso, Inez e Lambro (PC).

⁵⁸ No original, *double post and rail*, (EP) aponta para nota na estrofe XXXIII do Canto XIV. Espécie de duplo poste para se erguer uma grade, para adentrar propriedades cercadas; parece ser comum no esporte de caça inglês.

⁵⁹ (EP) sustenta que Byron confunde as passagens. Em *Henrique VI*, Suffolk diz "Great men oft die by vile Bezonians", no *Henrique IV*, Pistol diz "Under which King? Bezonian, speak, or die". E ainda afirma que Byron podia ter em mente o vocábulo italiano *bisogno* e *bisognoso*; em suma, Byron se referia a "biltres", "velhacos", "miseráveis" ou, na gíria mais apegada ao tempo, uns "manés",

LVII.

Juan, to whom he spoke in German, knew
 As much of German as of Sanscrit, and
 In answer made an inclination to
 The General who held him in command;
 For seeing one with ribands, black and blue,
 Stars, medals, and a bloody sword in hand,
 Addressing him in tones which seemed to thank,
 He recognised an officer of rank.

LVIII.

Short speeches pass between two men who speak
 No common language; and besides, in time
 Of war and taking towns, when many a shriek
 Rings o'er the dialogue, and many a crime
 Is perpetrated ere a word can break
 Upon the ear, and sounds of horror chime
 In like church-bells, with sigh, howl, groan, yell, prayer,
 There cannot be much conversation there.

LIX.

And therefore all we have related in
 Two long octaves, passed in a little minute;
 But in the same small minute, every sin
 Contrived to get itself comprised within it.
 The very cannon, deafened by the din,
 Grew dumb, for you might almost hear a linnet,
 As soon as thunder, 'midst the general noise
 Of Human Nature's agonizing voice!

LVII.

Juan, a quem ele falou em alemão,
 Sabia alemão igual sânscrito, dando
 A fim de resposta uma inclinação
 Ao general que o manteve em comando;
 Vendo-o com estrelas, condecoração,
 Preta e azul, medalha, e à mão sangrando
 A espada, dirigir-se em tons de graças,
 Reconheceu um oficial de classe.

LVIII.

Se dois não falam a mesma língua estão pra
 Curto discurso; e em época de guerra
 E tomar cidades, e o berro irrompa
 Sobre o diálogo, e tanto crime encerra-
 -se antes que ao ouvido uma palavra rompa,
 E igual sino de igreja o horror que berra
 Soa com ai, uivo, gemido, oração; há
 Não maiores conversações por lá.

LIX.

No mais, tudo o que temos relatado
 Em duas longas oitavas foi um minuto;
 Nesse minutinho todo pecado
 Urdu pra se incluir dentro do circuito.
 Até o canhão, pelo ruído atordoado,
 ‘Tá mudo, e um pintarroxo quase escuta-
 -se, e não trovão, entre o alarido atroz
 Da humanidade à agonizante voz.⁶¹

⁶⁰ Natural da Livônia, que se situa na atual Letônia e Estônia. A língua livoniana, atualmente, é falada por cerca de trinta e cinco indivíduos.

⁶¹ No aspecto das rimas do original, engenhosas rimas leoninas, essa estrofe é um exemplo interessante – não tanto recuperado na tradução.

LX.

The town was entered. Oh Eternity!—

"God made the country, and man made the town,"
So Cowper says—and I begin to be

Of his opinion, when I see cast down
Rome—Babylon-Tyre-Carthage—Nineveh—
All walls men know, and many never known;
And pondering on the present and the past,
To deem the woods shall be our home at last:—

LX.

Entraram na cidade. Oh eternidade!

"Deus fez o campo, ao homem a cidade cabe",
Assim diz Cowper⁶², e creio que eu já vá de

Sua opinião quando vejo como acaba
Roma, Babilônia, Tiro, Cartago, Ninive, que há-de
Os homens saber e outros que nem sabem,
Pesando o ontem e o agora, vejo após que
Finalmente nosso lar será os bosques.

LXI.

Of all men, saving Sylla, the man-slayer,
Who passes for in life and death most lucky,
Of the great names which in our faces stare,
The General Boon, back-woodsman of Kentucky,
Was happiest amongst mortals anywhere;
For killing nothing but a bear or buck, he
Enjoyed the lonely, vigorous, harmless days
Of his old age in wilds of deepest maze.

LXI.

De todo homem, Sila⁶³, o assassino, salvo,
Quem com mais sorte em vida e morte saíra,
Dos grandes nomes que nos encaravam,
O General Boon⁶⁴, do Kentucky caipira⁶⁵,
Foi o mais feliz mortal. Que só matava
Urso ou veado, e ainda a velhice curtira a
Mais vigorosa, inocente e só, nestes
Dias da mais tensa zorra⁶⁶ do agreste⁶⁷.

⁶² Referência a *The Task*, I, 749, de William Cowper.

⁶³ As edições em geral trazem longas notas, exceto a tradução de Paulin Paris. Sila, ou Sula, Lúcio Cornélio, foi um general romano; (EP) afirma que, para consolidar seu poder, multidões foram mortas na Itália e recorreu à proscrição dos desafetos políticos (ligados a Caio Mário, cujo sobrinho, também expulso, foi Júlio César) visando confiscar suas propriedades. Em Plutarco lê-se que Sila, cansado da vida política – bom tempo após ter se tornado ditador – retirou-se com dançarinos, prostitutas e seu amante para uma vila, buscando escrever suas memórias, nas quais fala diversas vezes sobre sua boa sorte, sobre como Fortuna o favoreceu, denominando-se a si mesmo como “afortunado”. Byron, impressionado com esse general, cita-o também em sua “Ode a Napoleão Bonaparte” e também em *As Peregrinações de Childe Harold*.

⁶⁴ Um americano contou para Byron em 1821 sobre a carreira de Daniel Boone (1734 – 1820), o “caipira de Kentucky”, pioneiro e caçador que, principalmente, assentou um povoado no Kentucky, é um dos primeiros heróis nacionais dos EUA, tendo se tornado uma espécie de lenda já durante sua longa e vigorosa vida. Pichot faz nota dizendo que *backwoodsman* é um termo mais americano que inglês. Para buscar este efeito na tradução, tentou-se usar um léxico algo regional.

⁶⁵ No original, *backwoodsman*, que é alguém retirado da vida urbana, pode ser até um incivilizado, conceito complexo e relativo. Não encontrei termo melhor para traduzir, e esse, ao menos, possui a virtude da rima.

⁶⁶ Por “zorra” se traduz *maze*, algo como “confusão”.

⁶⁷ “Agreste”, aqui, traduz o *wild* e significa não “sertão”, mas apenas “selvagem”.

LXII.

Crime came not near him—she is not the child
 Of solitude; Health shrank not from him—for
 Her home is in the rarely trodden wild,
 Where if men seek her not, and death be more
 Their choice than life, forgive them, as beguiled
 By habit to what their own hearts abhor—
 In cities caged. The present case in point I
 Cite is, that Boon lived hunting up to ninety;

LXII.

Crime não chega nele; solitude
 Não tem tal filho. Saúde não o deixa em
 Sua casa na mal pisada selva rude,
 Onde homens não a buscam, e morte creem
 Melhor que vida, perdoa-os, se ilude-
 -os o hábito que seus corações odeiem
 Na gaiola-urbe. O caso que se apresenta,
 Que Boon viveu caçando até os noventa⁶⁸.

LXIII.

And, what's still stranger, left behind a name
 For which men vainly decimate the throng,
 Not only famous, but of that good fame,
 Without which Glory's but a tavern song—
 Simple, serene, the antipodes of Shame,
 Which Hate nor Envy e'er could tinge with wrong;
 An active hermit, even in age the child
 Of Nature—or the Man of Ross run wild.

LXIII.

E o que é estranho deixa atrás nome que soa
 Ao qual vão homens em vão dizimar,
 Não só famoso, mas de fama boa
 (Sem o qual glória é só um refrão de bar),
 Simples, sereno, o oposto do vil, que ódio ou a
 Inveja com erro não iria pintar,
 Ativo ermitão, filho da Natura mesmo de idade,
 Ou homem de Ross⁶⁹ atrás de liberdade.

LXIV.

'T is true he shrank from men even of his nation,
 When they built up unto his darling trees,—
 He moved some hundred miles off, for a station
 Where there were fewer houses and more ease;
 The inconvenience of civilisation
 Is, that you neither can be pleased nor please;
 But where he met the individual man,
 He showed himself as kind as mortal can.

LXIV.

É vero que evitou os de sua nação;
 Ao construírem junto às suas árvores queridas,
 Andou centenas de milhas pra um lugar com
 Menos casas e mais tranquila vida⁷⁰.
 A inconveniência da civilização
 É não poder ter nem dar prazer; ainda
 Assim, se o homem, o indivíduo, encontrava,
 Quanto podia ser simpático se mostrava.

⁶⁸ Um exagero, Boone fez sua última excursão de caça aos oitenta e dois (EP).

⁶⁹ Em *Moral Essays*, epístola III, de Pope, pode ser encontrada a referência completa a “the man of Ross”, John Kyrle (1635 – 1724). Em suma, ele herdou algumas posses em Ross e para lá se retirou com a família, levando uma vida simples e ajudando em obras de caridade.

⁷⁰ O próprio Boone chegou a registrar que isso outro exagero: ele cumpria os deveres comuns de qualquer cidadão (PC).

LXV.

He was not all alone: around him grew
 A sylvan tribe of children of the chase,
 Whose young, unawakened world was ever new,
 Nor sword nor sorrow yet had left a trace
 On her unwrinkled brow, nor could you view
 A frown on Nature's or on human face;
 The free-born forest found and kept them free,
 And fresh as is a torrent or a tree.

LXVI.

And tall, and strong, and swift of foot were they,
 Beyond the dwarfing city's pale abortions,
 Because their thoughts had never been the prey
 Of care or gain: the green woods were their portions;
 No sinking spirits told them they grew grey,
 No fashion made them apes of her distortions;
 Simple they were, not savage—and their rifles,
 Though very true, were not yet used for trifles.

LXVII.

Motion was in their days, Rest in their slumbers,
 And Cheerfulness the handmaid of their toil;
 Nor yet too many nor too few their numbers;
 Corruption could not make their hearts her soil;
 The lust which stings, the splendour which encumbers,
 With the free foresters divide no spoil;
 Serene, not sullen, were the solitudes
 Of this unsighing people of the woods.

LXV.

Não ficou só⁷¹; ao seu redor surgiu
 Silvestre tribo de filhos da caça,
 Com sempre novo mundo juvenil.
 Nem espada nem dor marcaram traço à
 Sua cã sem ruga, nem olhar se viu
 Severo na Natura ou humana face.
 Livre os manteve a livre natureza
 E frescos feito árvore ou correnteza.

LXVI.

E altos, fortes, de pés ligeiros eram,
 Fracos fetos de urbes atrofiadoras não, e
 Suas ideias, em lucro ou cuidado não tiveram
 Prisões. As matas verdes, seus quinhões.
 Nem almas penadas grisalhos disseram-
 -lhes. Ou Moda os fez símios de aberrações.
 Simples sim, não selvagens; suas carabinas,
 Bem reais, não usadas pra ninharias.

LXVII.

Dias ativos, sono com repouso,
 Bom-ânimo a servir labuta sói. E o
 Seu número não era muito ou pouco.
 Corrupção não tinha em seus corações solo;
 Cobiça que arde, o estorvo do esplendor co' os
 Livres silvícolas não dividiam espólio.
 Calma, não sombria, era a solidão destas
 Nunca flébeis pessoas das florestas.^{72 73}

⁷¹ Publicou-se, em 1835, a obra “Conversations of an American with Lord Byron”, na qual se lê, por exemplo (em livre tradução) “que ele louvava os modos da vida silvestre, e afirmava que os homens se deterioraram em consequência das melhorias, assim ditas, da vida artificial, que criaram novas doenças, novas necessidades e novos sofrimentos”. A autoria da publicação foi assinada com A.D. (EP).

⁷² Repare-se como, nas oitavas desta página, logrou-se traduzir até mesmo o vulto da letra contra o fundo branco.

⁷³ Cochran aponta diversas fontes possíveis para estas estrofes.

LXVIII.

So much for Nature:—by way of variety,
 Now back to thy great joys, Civilisation!
 And the sweet consequence of large society,
 War—pestilence—the despot's desolation,
 The kingly scourge, the lust of notoriety,
 The millions slain by soldiers for their ration,
 The scenes like Catherine's boudoir at threescore,
 With Ismail's storm to soften it the more.

LXIX.

The town was entered: first one column made
 Its sanguinary way good—then another;
 The reeking bayonet and the flashing blade
 Clashed 'gainst the scimitar, and babe and mother
 With distant shrieks were heard Heaven to upbraid:—
 Still closer sulphury clouds began to smother
 The breath of morn and man, where foot by foot
 The maddened Turks their city still dispute.

LXX.

Koutousow, he who afterwards beat back
 (With some assistance from the frost and snow)
 Napoleon on his bold and bloody track,
 It happened was himself beat back just now:
 He was a jolly fellow, and could crack
 His jest alike in face of friend or foe,
 Though Life, and Death, and Victory were at stake;
 But here it seemed his jokes had ceased to take:

LXVIII.

Muito à Natura, só pra variar. Já de
 Volta às tuas grandes alegrias, civilização,
 E a doce consequência da ampla sociedade:
 Guerra, peste, do tirano a destruição,
 Açoite do rei, cobiça à notoriedade,
 Soldados matam milhões por razão,
 O *boudoir*⁷⁴ de Catarina aos sessenta,
 Que o ataque de Ismail maciez aumenta.

LXIX.

Entram na urbe; uma coluna fez seu
 Bom modo sangüinário, outra então. E
 Lâmina luziu e baioneta fedeu
 Contra a cimitarra. E bebê e mãe
 Gritam ao longe censurando o céu.
 Mais perto nuvens de enxofre a manhã e
 O homem fumegam, e passo a passo estultos
 Da vida os turcos sua cidade disputam.

LXX.

Kutuzov⁷⁵, que depois daria recua
 (Com geada e neve que algo ajudara) a
 Napoleão em trilha corajosa e crua,
 Ele mesmo agora um pouco recuara.
 Era um cara alegre e solitaria sua
 Piada de amigo ou inimigo na cara,
 Quer vida e morte e vitória em jogo.
 Mas pareceu aí gracinha cessar logo,

⁷⁴ Nenhuma edição julga necessário explicar esse termo, *boudoir*, como no original. A alusão parece ser ao Palácio de Catarina, residência em estilo rococó extremamente luxuosa, com todo tipo de extravagâncias.

⁷⁵ Príncipe Mikhail Kutuzov (1745 – 1813) foi um famoso marechal de campo russo, que teve papel fundamental no recuo de Napoleão. Sua popularidade ainda foi maior por ser personagem central no romance *Guerra e Paz* de Tolstói.

LXXI.

For having thrown himself into a ditch,
 Followed in haste by various grenadiers,
 Whose blood the puddle greatly did enrich,
 He climbed to where the parapet appears;
 But there his project reached its utmost pitch
 ('Mongst other deaths the General Ribaupierre's
 Was much regretted), for the Moslem men
 Threw them all down into the ditch again.

LXXII.

And had it not been for some stray troops landing
 They knew not where, being carried by the stream
 To some spot, where they lost their understanding,
 And wandered up and down as in a dream,
 Until they reached, as daybreak was expanding,
 That which a portal to their eyes did seem,—
 The great and gay Koutousow might have lain
 Where three parts of his column yet remain.

LXXIII.

And scrambling round the rampart, these same troops,
 After the taking of the "Cavalier,"
 Just as Koutousow's most "forlorn" of "hopes"
 Took, like chameleons, some slight tinge of fear,
 Opened the gate called "Kilia," to the groups
 Of baffled heroes, who stood shyly near,
 Sliding knee-deep in lately frozen mud,
 Now thawed into a marsh of human blood.

LXXI.

Pois tendo se lançado a uma trincheira,
 Seguem-no granadeiros a correr,
 Cujo sangue esse charco enriquecera,
 Daí subiu ao parapeito que está a ver,
 E seu projeto o último passo dera
 (Entre outros mortos, Gal. Ribaupierre
 Lastimou-se), porque o lançou o povo
 Muçulmano à trincheira de novo.

LXXII.

Não fossem tropas que chegam não sabem
 Onde, arrastadas pela corrente
 Ao ponto onde a compreensão acabe
 Como sonho em que se vaga, e à frente
 Enfim alcançam, quando a aurora se abre,
 O que parece um portão, o excelente
 E alegre Kutuzov teria jazido lá
 Onde três quartos da coluna está.

LXXIII.

Rasteja pelo muro a tropa, e após
 A tomada do cavaleiro⁷⁶, como os
 “Sem esperança”⁷⁷ de Kutuzov, pois
 Igual camaleão tons de medo tomam,
 E o portão dito Kilia abre aos heróis
 Perplexos que já tímidos se somam,
 No barro gélido o joelho atolando,
 Derretido em pântano de sangue humano.

⁷⁶ Elevação de terra, com parapeito, junto a um bastião.

⁷⁷ No original, “forlorn of hopes”, ver nota à estrofe LXII do Canto anterior.

LXXIV.

The Kozacks, or, if so you please, Cossacques—
 (I don't much pique myself upon orthography,
 So that I do not grossly err in facts,
 Statistics, tactics, politics, and geography)—
 Having been used to serve on horses' backs,
 And no great dilettanti in topography
 Of fortresses, but fighting where it pleases
 Their chiefs to order,—were all cut to pieces.

LXXV.

Their column, though the Turkish batteries thundered
 Upon them, ne'ertheless had reached the rampart,
 And naturally thought they could have plundered
 The city, without being farther hampered;
 But as it happens to brave men, they blundered—
 The Turks at first pretended to have scampered,
 Only to draw them 'twixt two bastion corners,
 From whence they sallied on those Christian scorners.

LXXVI.

Then being taken by the tail—a taking
 Fatal to bishops as to soldiers—these
 Cossacques were all cut off as day was breaking,
 And found their lives were let at a short lease—
 But perished without shivering or shaking,
 Leaving as ladders their heaped carcasses,
 O'er which Lieutenant-Colonel Yesouskoi
 Marched with the brave battalion of Polouzki:—

LXXIV.

Os Kozakos, ou se quiser, Cossacos
 (Eu não me gabo da ortografia,
 Pra não errar grosseiramente os factos,
 Tática, dados, política, geografia),
 A servirem nos lombos dos cavalos,
 Maus dilettantes em topografia
 De um forte, a lutarem onde lhes passe os
 Mandos dos chefes, são feitos pedaços.

LXXV.

Sua coluna, embora os turcos trovejem
 Sobre eles, a plataforma alcançou
 E óbvio só saquear a cidade seja
 Sem maiores problemas, se pensou;
 Como ocorre ao valente, errado esteja.
 Pois que o turco fugir só simulou,
 Para atraí-los entre um e outro bastião,
 Pra daí cair no zombeteiro cristão.

LXXVI.

São pegos por trás – fatal pegada aí a
 Bispos e soldados⁷⁸ – e liquidados
 Esses cossacos quando o dia raia,
 Crendo a vida pouco tempo alugada,
 Mas findando sem arrepio ou chacoalhos,
 E as carcaças amontoam-se em escadas
 Por onde o tenente-coronel Yesouskoi
 Marchou o valente batalhão de Polouzki⁷⁹.

⁷⁸ Em uma versão do manuscrito estava *fatal to warriors as to women*; na cópia preparada por Mary Shelley, a quem Byron pagava para essa função após a morte de Shelley, esses primeiros versos não aparecem, ou seja, ela se recusou a passar a limpo. Depois Byron inseriu sobre os “bispos”, fazendo pernicioso alusão ao caso de Percy Jocelyn (1764 – 1843), feito bispo de Clogher em 1820 e deposto em 1822, possivelmente por acusação de sodomia.

⁷⁹ Byron altera a pronúncia dos nomes que Castelnau cita apenas para efeito de rima (EP). "Alors, se trouvant prise en queue, elle fut écrasée; cependant le Lieutenant-colonel Yesouskoï, qui commandait la réserve composée d'un bataillon du régiment de Polozk, traversa le fossé sur les cadavres des Kozaks ..." — *Hist. de la Nouvell Russie*, II. 212.

LXXVII.

This valiant man killed all the Turks he met,
 But could not eat them, being in his turn
 Slain by some Mussulmans, who would not yet,
 Without resistance, see their city burn.
 The walls were won, but 't was an even bet
 Which of the armies would have cause to mourn:
 'T was blow for blow, disputing inch by inch,
 For one would not retreat, nor 't other flinch.

LXXVIII.

Another column also suffered much:—
 And here we may remark with the historian,
 You should but give few cartridges to such
 Troops as are meant to march with greatest glory on:
 When matters must be carried by the touch
 Of the bright bayonet, and they all should hurry on;
 They sometimes, with a hankering for existence,
 Keep merely firing at a foolish distance.

LXXIX.

A junction of the General Meknop's men
 (Without the General, who had fallen some time
 Before, being badly seconded just then)
 Was made at length with those who dared to climb
 The death-disgorging rampart once again;
 And, though the Turk's resistance was sublime,
 They took the bastion, which the Seraskier
 Defended at a price extremely dear.

LXXVII.

E mata, heroico, todo turco que encontra,
 Mas não lhe faz pasto⁸⁰, por sua vez sendo
 Morto por muçulmanos, que não contam
 Sem resistir ver sua cidade ardendo.
 Vencem os muros já, mas não desponta
 Que exército terá causa a lamento.
 Foi golpe a golpe, dedo a dedo insistem,
 Porque um não recua, nem o outro desiste.

LXXVIII.

Outra coluna igual sofreu demais.
 E aqui notamos como o historiador,
 Não se deve dar muito cartucho às
 Tropas que vão marchar com glória maior.
 Quando à brilhante baioneta traz-
 -se a coisa, deve-se se apressar, por-
 que às vezes querendo a vida com ânsia,
 Fica-se a atirar de tola distância⁸¹.

LXXIX.

Junção dos homens do Gal. Meknop (sem
 O general, que há algum tempo caiu,
 Mal sendo secundado por alguém)
 Fez-se com quem uma vez mais subiu
 No baluarte que gorfa morte. Bem
 Sublimemente o turco resistiu,
 Mas tomam o bastião, com o Seraskier⁸²
 Num preço muito caro a defender.

⁸⁰ Alusão a Shakespeare, *Henrique V*, III, VII, 95; *Muito Barulho por Nada*. B. retoma em Canto XIII, estrofe 88 (EP)

⁸¹ L'autre partie des Kozaks, qu'Orlow commandait, souffrit de la manière la plus cruelle: elle attaqua à maintes reprises, fut souvent repoussée, et perdit les deux tiers de son monde (c'est ici le lieu de placer une observation, que nous prenons dans les mémoires qui nous guident; elle fait remarquer combien il est raal vu de donner beaucoup de cartouches aux soldats qui doivent emporter un poste de vive force, et par conséquent où la baïonnette doit principalement agir; ils pensent ne devoir se servir de cette dernière arme, que lorsque les cartouches sont épuisées: dans cette persuasion, ils retardent leur marche, et restent plus long-temps exposés au canon et à la mitraille de l'ennemi).

⁸² Título do ministro de guerra turco, aqui também comandante do exército.

LXXX.

Juan and Johnson, and some volunteers,
 Among the foremost, offered him good quarter,
 A word which little suits with Seraskiers,
 Or at least suited not this valiant Tartar.
 He died, deserving well his country's tears,
 A savage sort of military martyr:
 An English naval officer, who wished
 To make him prisoner, was also dished:

LXXXI.

For all the answer to his proposition
 Was from a pistol-shot that laid him dead;
 On which the rest, without more intermission,
 Began to lay about with steel and lead—
 The pious metals most in requisition
 On such occasions: not a single head
 Was spared;—three thousand Moslems perished here,
 And sixteen bayonets pierced the Seraskier.

LXXXII.

The city's taken—only part by part—
 And Death is drunk with gore: there's not a street
 Where fights not to the last some desperate heart
 For those for whom it soon shall cease to beat.
 Here War forgot his own destructive art
 In more destroying Nature; and the heat
 Of Carnage, like the Nile's sun-sodden slime,
 Engendered monstrous shapes of every crime.

LXXX.

Juan e Johnson dão a ele ótimo trato, e
 Alguns voluntários entre os da frente,
 Termo que com Seraskier pouco adapta-
 -se, ou não com este tártaro valente.
 Morreu, merece o choro da sua pátria,
 Mártir militar meio selvagemmente.
 Um oficial naval inglês, com o intuito
 De torná-lo prisioneiro, foi junto,

LXXXI.

Em suma, responde à sua intenção
 Um tiro de arma que morto o pôs; nessa,
 O restante sem mais interrupção
 A pôr sobre isso chumbo e aço começa,
 Os pios metais muito em requisição
 Em tais casos. Não se poupou cabeça;
 Três mil muçulmanos morrem, dezesseis
 Baionetas picam o Seraskier.

LXXXII.

A cidade é tomada, parte a parte, e
 Morte se embreda em sangue. Não há
 Rua em que o afoito coração não combata
 Pelos quais pararão de bater já.
 Guerra esquece cá sua destrutiva arte em
 Destruidora Natura; e o calor da
 Carnagem, tal lama do Nilo⁸³ que o sol tosta,
 Todo crime em formas monstruosas mostra⁸⁴.

⁸³ Nessa época, o Egito tornou-se moda na Inglaterra, diversos autores, como Keats e Shelley, escreveram sobre o tema.

⁸⁴ Esse verso acabou por não ser heroico para manter a ordem direta; a opção heroica ficaria, “Todo crime em monstruosas formas mostra”.

LXXXIII.

A Russian officer, in martial tread
 Over a heap of bodies, felt his heel
 Seized fast, as if 't were by the serpent's head
 Whose fangs Eve taught her human seed to feel;
 In vain he kicked, and swore, and writhed, and bled,
 And howled for help as wolves do for a meal—
 The teeth still kept their gratifying hold,
 As do the subtle snakes described of old.

LXXXIV.

A dying Moslem, who had felt the foot
 Of a foe o'er him, snatched at it, and bit
 The very tendon which is most acute—
 (That which some ancient Muse or modern wit
 Named after thee, Achilles!) and quite through't
 He made the teeth meet, nor relinquished it
 Even with his life—for (but they lie) 't is said
 To the live leg still clung the severed head.

LXXXV.

However this may be, 't is pretty sure
 The Russian officer for life was lamed,
 For the Turk's teeth stuck faster than a skewer,
 And left him 'midst the invalid and maimed:
 The regimental surgeon could not cure
 His patient, and, perhaps, was to be blamed
 More than the head of the inveterate foe,
 Which was cut off, and scarce even then let go.

LXXXIII.

E o oficial russo em passo marcial sente
 Na pilha de corpos algo pegar
 Seu calcanhar, qual presa de serpente
 Que à raça desde Eva se instruiu levar.
 Xinga, chuta, sangra e à toa puxar tenta e,
 Qual lobo à comida, à ajuda a uivar.
 Prende ainda o dente a posse gratificante,
 Tais víboras sutis descritas antigamente.

LXXXIV.

Morrendo, um muçulmano sentiu o pé
 Do inimigo em cima, e o morde agarrando
 O próprio tendão que mais crítico é
 (Que a Musa antiga e o siso atual vão dando
 Teu nome, Aquiles⁸⁵) e o dente adentra e
 O atravessa, nem com a vida o soltando.
 Dizem que a perna viva (é história fiada)
 Levava ainda a cabeça arrancada.

LXXXV.

Embora isto possa ser, é bem certo
 Que o oficial russo para sempre aleija,
 Foi o dente turco mais veloz que espeto
 E entre inválido e mutilado o deixa.
 Nem cura o cirurgião do regimento
 Seu paciente e quicá merecia queixa
 Mais que a cabeça do inimigo audaz,
 Que é arrancada e ainda assim daí não sai.

⁸⁵ A mãe de Aquiles, a ninfa Tétis, mergulhou o filho no Estige para fazê-lo invencível a qualquer ferimento, porém segurou-o pelo calcanhar, deixando esta parte assim vulnerável.

LXXXVI.

But then the fact's a fact—and 't is the part
 Of a true poet to escape from fiction
 Whene'er he can; for there is little art
 in leaving verse more free from the restriction
 Of Truth than prose, unless to suit the mart
 For what is sometimes called poetic diction,
 And that outrageous appetite for lies
 Which Satan angles with for souls, like flies.

LXXXVII.

The city's taken, but not rendered!—No!
 There's not a Moslem that hath yielded sword:
 The blood may gush out, as the Danube's flow
 Rolls by the city wall; but deed nor word
 Acknowledge aught of dread of Death or foe:
 In vain the yell of victory is roared
 By the advancing Muscovite—the groan
 Of the last foe is echoed by his own.

LXXXVIII.

The bayonet pierces and the sabre cleaves,
 And human lives are lavished everywhere,
 As the year closing whirls the scarlet leaves
 When the stripped forest bows to the bleak air,
 And groans; and thus the peopled city grieves,
 Shorn of its best and loveliest, and left bare;
 But still it falls in vast and awful splinters,
 As oaks blown down with all their thousand winters.

LXXXVI.

Mas não obstante fato é fato, e é parte
 Do verdadeiro poeta da ficção
 Fugir quanto puder, pois há pouca arte
 Em deixar o verso mais livre da restrição
 Da verdade que a prosa, a não ser pra que adapte-
 -se ao mercado em poética dicção,
 E por mentira o ultrajante apetite, o
 Qual Satã disputa almas como mosquitos.

LXXXVII.

Tomam Ismail, mas não a rendem. Nem
 Um muçulmano sua espada entregava.
 Jorre sangue, igual o flux do Danúbio em
 Torno de Ismail, não veem ato ou palavra
 De medo à morte ou ao inimigo. Bem
 Em vão o grito de vitória berrava
 O avanço moscovita; o ai que soa
 O último inimigo por si próprio ecoa.

LXXXVIII.

A baioneta fura e o sabre abre,
 Vidas dissipam-se em todo lugar,
 Gira rubras folhas o ano que acaba e
 A floresta nua se curva ao gélido ar
 E ais; à cidade cheia aflições cabem,
 Despida do bom e belo, nua a estar,
 E com vastos, horrídeos cavacos caiu,
 Qual num carvalho caem invernos mil.

LXXXIX.

It is an awful topic—but 't is not
 My cue for any time to be terrific:
 For checkered as is seen our human lot
 With good, and bad, and worse, alike prolific
 Of melancholy merriment, to quote
 Too much of one sort would be soporific;—
 Without, or with, offence to friends or foes,
 I sketch your world exactly as it goes.

XC.

And one good action in the midst of crimes
 Is "quite refreshing," in the affected phrase
 Of these ambrosial, Pharisaic times,
 With all their pretty milk-and-water ways,
 And may serve therefore to bedew these rhymes,
 A little scorched at present with the blaze
 Of conquest and its consequences, which
 Make Epic poesy so rare and rich.

XCI.

Upon a taken bastion, where there lay
 Thousands of slaughtered men, a yet warm group
 Of murdered women, who had found their way
 To this vain refuge, made the good heart droop
 And shudder;—while, as beautiful as May,
 A female child of ten years tried to stoop
 And hide her little palpitating breast
 Amidst the bodies lulled in bloody rest.

LXXXIX.

É um tópico horrído, mas intenção
 Não tive qualquer hora em ser terrífico.
 Pois tão variegado é o humano quinhão
 Com bom, mau e pior, e é igual prolífico
 De alegria melancólica; que então
 Citar só um tipo seria soporífico.
 Ofenda ou não amigo ou inimigo, eu
 Esboço exatamente o mundo seu.

XC.

E uma boa ação em meio a tanto crime é
 “Bem refrescante”⁸⁶, na frase afetada
 Desses tempos ambrosíacos, farisaicos, e
 Com toda sua bela e insossa jornada,
 Que serve ainda pra regar essas rimas,
 Agora tanto em brasa chamuscadas
 De conquista e consequências, que faz
 Poesia épica especial, rica demais.

XCI.

Sobre o bastião tomado com milhares
 De homens mortos, grupo de assassina-
 das moças, que encontraram seus lugares
 Nesse vão refúgio, estremece e inclina
 O bom coração; nisso, linda igual aos ares
 De maio⁸⁷, seu peitinho aflito, menina
 De dez anos se agachar e ocultar tenta
 Entre corpos que dormem em paz sangrenta.

⁸⁶ Apenas (EP) especula sobre estas aspas, podendo ser talvez uma alusão a um louvor a *Human Life* de Samuel Rogers.

⁸⁷ Cochran nota que Leila (essa garotinha turca) parece representar a Juan uma nova vida e a redenção.

XCII.

Two villanous Cossacques pursued the child
 With flashing eyes and weapons: matched with them,
 The rudest brute that roams Siberia's wild
 Has feelings pure and polished as a gem,—
 The bear is civilised, the wolf is mild;
 And whom for this at last must we condemn?
 Their natures? or their sovereigns, who employ
 All arts to teach their subjects to destroy?

XCII.

Dois vis cossacos a criança perseguem
 De olho e arma a faiscar. Se os compararem ao
 Maior bruto rude que à erma Sibéria segue,
 Esse é mais puro e polido igual uma gema –
 O urso é civilizado, o lobo, meigo. E
 Quem por isso enfim a gente condena?
 Sua essência? ou seu rei, que usa de artes vastas
 Pra instruir súditos como se devasta?

XCIII.

Their sabres glittered o'er her little head,
 Whence her fair hair rose twining with affright,
 Her hidden face was plunged amidst the dead:
 When Juan caught a glimpse of this sad sight,
 I shall not say exactly what he said,
 Because it might not solace "ears polite;"
 But what he did, was to lay on their backs,
 The readiest way of reasoning with Cossacques.

XCIII.

Sobre a cabecinha os sabres brilhando,
 O loiro cabelo ao medo se enroscou;
 O rosto entre mortos oculta afundando.
 Quando Juan tão triste cena fitou,
 Não vou falar mesmo o que ele ia falando,
 Mas “ouvido polido”⁸⁸ não poupou,
 E o que fez foi a suas costas assumir
 Via eficaz de com cossacos arguir.

XCIV.

One's hip he slashed, and split the other's shoulder,
 And drove them with their brutal yells to seek
 If there might be surgeons who could solder
 The wounds they richly merited, and shriek
 Their baffled rage and pain; while waxing colder
 As he turned o'er each pale and gory cheek,
 Don Juan raised his little captive from
 The heap a moment more had made her tomb.

XCIV.

Feriu a anca de um e do outro o ombro abriu
 E pra irem ver cirurgião pra fechar
 As feridas benfeitas dirigiu-
 -os com berros brutais, e irem gritar
 Sua perplexa ira e dor. E ao ficar frio
 E as caras com sangue e sem cor a olhar,
 Don Juan soergueu sua cativa pequena à
 Pilha que tumba seria em instante apenas⁸⁹.

⁸⁸ Aqui a alusão é a *Moral Essays*, IV, 150, de Pope.

⁸⁹ Cochran nota que Mary Shelley relembra o episódio que Juan salva a garotinha turca; Mary foi presumivelmente a primeira pessoa a ler *Don Juan*; ela imita e inverte a cena em sua obra *The Last Man* (1826).

XCV.

And she was chill as they, and on her face
 A slender streak of blood announced how near
 Her fate had been to that of all her race;
 For the same blow which laid her mother here
 Had scarred her brow, and left its crimson trace,
 As the last link with all she had held dear;
 But else unhurt, she opened her large eyes,
 And gazed on Juan with a wild surprise.

XCVI.

Just at this instant, while their eyes were fixed
 Upon each other, with dilated glance,
 In Juan's look, pain, pleasure, hope, fear, mixed
 With joy to save, and dread of some mischance
 Unto his protégée; while hers, transfixed
 With infant terrors, glared as from a trance,
 A pure, transparent, pale, yet radiant face,
 Like to a lighted alabaster vase:—

XCVII.

Up came John Johnson (I will not say "Jack,"
 For that were vulgar, cold, and common-place
 On great occasions, such as an attack
 On cities, as hath been the present case):
 Up Johnson came, with hundreds at his back,
 Exclaiming—"Juan! Juan! On, boy! brace
 Your arm, and I'll bet Moscow to a dollar,
 That you and I will win St. George's collar.

XCV.

E ela ia fria igual eles, e em sua face
 Tênuê vestígio de sangue anunciara o⁹⁰
 Quão perto foi seu fado do de sua raça. E
 O golpe que pôs sua mãe aqui marcara
 Sua testa e deixou seu escarlata traço,
 Último elo do que a ela era o mais caro.
 Mas abriu os grandes olhos, ainda ilesa,
 E observou Juan com feroz surpresa.

XCVI.

Aí nesse instante com seus olhos fixos
 Um no outro e dilatados, esperança e
 Dor, temor, prazer e alegria misturados no
 Olhar de Juan por salvá-la, e que a alcance
 Algum azar teme; e os dela, transfixos
 Em infantis terrores, trazem de um transe
 Rosto diáfano, langue, mas radiante e casto,
 Como clareado vaso de alabastro⁹¹;

XCVII.

Então veio John Johnson (não direi Jack
 Pois é lugar-comum, frio e frequente
 Em grandes ocasiões, como um ataque
 Em cidades, qual é o caso presente) –
 Johnson veio junto a centenas e dá que
 Exclame, “Juan, Juan! Eia, boy, aguenta
 Sua arma, e aposto contigo Moscou a um dólar
 Que a nós a faixa de São Jorge⁹² vai rolar.

⁹⁰ Cochran nota que Mary Shelley não passara a limpo esse verso.

⁹¹ Por conta de sua beleza, o próprio Byron muitas vezes foi comparado a uma escultura em vaso de alabastro. Lorenzo Bartolini, escultor italiano que fez um busto dele em Pisa, em 1822, trabalhou também para Napoleão fazendo vasos de mármore para o terraço de Elba, que seriam iluminados à noite “de dentro”.

⁹² Byron faz nota dizendo que se trata de uma “ordem militar da Rússia”, daí que a “fita de condecoração” de São Jorge seria uma honraria concedida pelo czar; entretanto, (EP) apresenta longa nota expondo que B. e Johnson foram muito ambiciosos, e expõe detalhadamente uma confusão feita por B. em torno da nomenclatura das honrarias – a conclusão é

XCVIII.

"The Seraskier is knocked upon the head,
 But the stone bastion still remains, wherein
 The old Pacha sits among some hundreds dead,
 Smoking his pipe quite calmly 'midst the din
 Of our artillery and his own: 't is said
 Our killed, already piled up to the chin,
 Lie round the battery; but still it batters,
 And grape in volleys, like a vineyard, scatters.

XCVIII.

"Do Seraskier a cabeça arrebetam"⁹³,
 Mas o bastião de pedra resiste, onde numa boa
 O velho paxá entre centenas de mortos senta,
 Fumando narguile enquanto reboa
 Sua artilharia e a nossa. Se apresentam
 Nossos mortos, que até o queixo amontoam-
 -se em torno à bateria; e ainda assim metralham,
 Como uva⁹⁴ em vinhedo balas espalham.

XCIX.

"Then up with me!"—But Juan answered, "Look
 Upon this child—I saved her—must not leave
 Her life to chance; but point me out some nook
 Of safety, where she less may shrink and grieve,
 And I am with you."—Whereon Johnson took
 A glance around-and shrugged-and twitched his sleeve
 And black silk neckcloth—and replied, "You're right;
 Poor thing! what's to be done? I'm puzzled quite."

XCIX.

"Vem comigo!" e Juan respondeu porém,
 "Olha a gurria – salvei-a – não deixarei sua vida
 Ao azar, mas me aponte um local pra a pôr em
 Segurança, onde chorar encolhida,
 E estou contigo". E Johnson observou em
 Volta e pasmou, em sua manga deu uma torcida,
 E no lenço de seda preta, e respondeu,
 "Pobrezinha! Ok. Que fazer? nem sei eu".

C.

Said Juan—"Whatsoever is to be
 Done, I'll not quit her till she seems secure
 Of present life a good deal more than we."—
 Quoth Johnson—"Neither will I quite insure;
 But at the least you may die gloriously."—
 Juan replied—" At least I will endure
 Whate'er is to be borne—but not resign
 This child, who is parentless, and therefore mine."

C.

Diz Juan, "O que se faça, só irei após
 Deixá-la onde pareça algo seguro
 Agora um pouco mais que para nós".
 Fala Johnson, "Nem eu estarei seguro,
 Pode ao menos morrer com glória, pois".
 Replica Juan, "Ao menos sei que aturo o
 Que houver de aturar, mas não abro mão
 Desta criança, que é órfã⁹⁵ e minha então".

que *collar*, a mais alta honraria, que consistia de várias medalhas, primeiro, não poderia ser concedida para estrangeiros e, segundo, não era de São Jorge, apenas uma dentre as várias medalhas trazia a figura de São Jorge.

⁹³ Cochran observa que, como visto há pouco, o Seraskier havia sido baionetado.

⁹⁴ No original, *grape*, é um jogo de palavras do autor, no qual *grape* pode se referir tanto à "uva" quanto à uma "saraivada de tiros".

⁹⁵ Esse seria um dos temas principais tratados a partir do Canto XVII, que restou incompleto (PC).

CI.

Johnson said—"Juan, we've no time to lose;
 The child's a pretty child—a very pretty—
 I never saw such eyes—but hark! now choose
 Between your fame and feelings, pride and pity:—
 Hark! how the roar increases!—no excuse
 Will serve when there is plunder in a city;—
 I should be loath to march without you, but,
 By God! we'll be too late for the first cut."

CII.

But Juan was immovable; until
 Johnson, who really loved him in his way,
 Picked out amongst his followers with some skill
 Such as he thought the least given up to prey,
 And, swearing, if the infant came to ill
 That they should all be shot on the next day,—
 But if she were delivered safe and sound,
 They should at least have fifty rubles round,

CIII.

And all allowances besides of plunder
 In fair proportion with their comrades;—then
 Juan consented to march on through thunder,
 Which thinned at every step their ranks of men:
 And yet the rest rushed eagerly—no wonder,
 For they were heated by the hope of gain,
 A thing which happens everywhere each day—
 No hero trusteth wholly to half pay.

CI.

Johnson diz, "Juan não há tempo a perder.
 A criança é linda – linda de verdade –
 Nunca vi olho assim – mas ouça, há escolher
 Fama e sentimento, orgulho e piedade.
 Ouça, o rugido aumenta! Não vai ter
 Desculpa quando saqueia-se cidade.
 Reluto marchar sem você, mas valha
 Deus, já é bem tarde pra primeira talha."

CII.

Mas Juan permaneceu imóvel até
 Johnson, que a seu modo amor lhe sentia⁹⁶,
 Pinçar dentre os que manda uns hábeis de
 Ao menos servir como vítima, cria,
 Jurando se a infante passar mal que
 Fuzilar-se-ão todos no outro dia,
 No entanto se ela for sã e salva entregue,
 A cada um uns cinquenta rubros seguem

CIII.

E da pilhagem tudo que se adquira
 Em justa proporção com os companheiros.
 Só aí marchar contra o raio Juan consentira,
 Que mirra a cada passo suas fileiras.
 Correm adiante ainda assim; não se admira,
 Pois aquece-os cobiça por dinheiro, o
 Que ocorre em toda parte o tempo todo.
 Nenhum herói confia muito em meio soldo.

⁹⁶ Na vida real, parece que Richelieu deixou a garota com algumas pessoas, porém não a encontrou posteriormente, crendo que também tenha sido morta (PC).

CIV.

And such is Victory, and such is Man!
 At least nine tenths of what we call so:—God
 May have another name for half we scan
 As human beings, or his ways are odd.
 But to our subject: a brave Tartar Khan—
 Or "Sultan," as the author (to whose nod
 In prose I bend my humble verse) doth call
 This chieftain—somehow would not yield at all:

CIV.

Eis vitória e eis o homem; praticamente
 Nove décimos dos cujos. Deus pode
 Dar outro nome à metade do que a gente
 Diz ser humano, ou é via estranha só. De
 Volta ao assunto. O tártaro khan, valente,
 Ou sultão, como o autor⁹⁷ (a cuja ordem
 Em prosa curvo humilde verso) assim
 Chama este chefe, não se rende enfim.

CV.

But flanked by five brave sons (such is polygamy,
 That she spawns warriors by the score, where none
 Are prosecuted for that false crime bigamy),
 He never would believe the city won
 While Courage clung but to a single twig.—Am I
 Describing Priam's, Peleus', or Jove's son?
 Neither—but a good, plain, old, temperate man,
 Who fought with his five children in the van.

CV.

Com cinco bravos filhos (é a poligamia
 Que guerreiros por pontos vai gerando,
 Sem processo a falso crime, a bigamia),
 Jamais tomada a cidade ia achando
 Se há coragem presa ainda a um só galho. Eu ia
 Um filho de Príamo, Peleu, Jove⁹⁸ narrando?
 Não, só um velho simples, sóbrio, de boa,
 Que lutou no *front* com seus filhos à toa.

CVI.

To take him was the point.—The truly brave,
 When they behold the brave oppressed with odds,
 Are touched with a desire to shield and save;—
 A mixture of wild beasts and demi-gods
 Are they—now furious as the sweeping wave,
 Now moved with pity: even as sometimes nods
 The rugged tree unto the summer wind,
 Compassion breathes along the savage mind.

CVI.

Pegá-lo é o ponto. Ao fero verdadeiro,
 Olhando o fero oprimido por revezes,
 Toca a vontade de o salvar inteiro.
 Misto de besta fera e semideuses
 São, ora ei-lo em fúria, onda que varre, e ei-lo
 Já com pena. Iguais curvam-se até às vezes
 Robustos troncos ao vento da estiagem,
 Piedade inspira o espírito selvagem.

⁹⁷ Nova alusão ao marquês de Castelnau, autor da história da Rússia que Byron tem seguido em seus versos.

⁹⁸ Heitor, Aquiles, Hércules, respectivamente.

CVII.

But he would not be taken, and replied
 To all the propositions of surrender
 By mowing Christians down on every side,
 As obstinate as Swedish Charles at Bender.
 His five brave boys no less the foe defied;
 Whereon the Russian pathos grew less tender
 As being a virtue, like terrestrial patience,
 Apt to wear out on trifling provocations.

CVIII.

And spite of Johnson and of Juan, who
 Expended all their Eastern phraseology
 In begging him, for God's sake, just to show
 So much less fight as might form an apology
 For them in saving such a desperate foe—
 He hewed away, like Doctors of Theology
 When they dispute with sceptics; and with curses
 Struck at his friends, as babies beat their nurses.

CIX.

Nay, he had wounded, though but slightly, both
 Juan and Johnson; whereupon they fell,
 The first with sighs, the second with an oath,
 Upon his angry Sultanship, pell-mell,
 And all around were grown exceeding wroth
 At such a pertinacious infidel,
 And poured upon him and his sons like rain,
 Which they resisted like a sandy plain

CVII.

Mas ele não seria pego e replica
 Todas as propostas de se render
 Dos cristãos que ceifam e lá e cá ficam,
 Teimoso igual Carlos da Suécia em Bender⁹⁹.
 Os cinco filhos o inimigo complicam,
 E o pathos russo menos tênue a tender,
 Que é virtude, igual paciência terrestre, e
 Por provocação tola a ir-se se apreste.

CVIII.

E apesar de Johnson e Juan gastar
 Toda sua oriental fraseologia
 Rogando-lhe, pelo amor de Deus, pra dar
 Menos luta, e mais desculpas devia
 Pelo irado inimigo ainda o poupar,
 Ele teima, igual doutor em teologia
 Ataca o cético, e amaldiçoa a
 Amigos; igual bebê bate na babá.

CIX.

Nem, mas feriu de leve sim Johnson
 E Juan, no que o sentimento que ergueu-
 -se, este com ais, aquele com maldição,
 Sobre a fúria sultanesca é escarcéu;
 Cresceu-se ao redor muito a irritação
 Por tamanha pertinácia infiel,
 E caem sobre ele e os filhos, que aguentam
 Como chuva sobre a campina areenta

⁹⁹ Carlos XII da Suécia recebeu em Bender (atual Bendery, na Ucrânia) diversas propostas de se render das forças turcas; mesmo assim, pretendendo não se entregar, acabou caindo prisioneiro. Voltaire escreveu *Historie de Charles XII*.

CX.

That drinks and still is dry. At last they perished—
 His second son was levelled by a shot;
 His third was sabred; and the fourth, most cherished
 Of all the five, on bayonets met his lot;
 The fifth, who, by a Christian mother nourished,
 Had been neglected, ill-used, and what not,
 Because deformed, yet died all game and bottom,
 To save a Sire who blushed that he begot him.

CXI.

The eldest was a true and tameless Tartar,
 As great a scorner of the Nazarene
 As ever Mahomet picked out for a martyr,
 Who only saw the black-eyed girls in green,
 Who make the beds of those who won't take quarter
 On earth, in Paradise; and when once seen,
 Those houris, like all other pretty creatures,
 Do just whate'er they please, by dint of features.

CXII.

And what they pleased to do with the young Khan
 In Heaven I know not, nor pretend to guess;
 But doubtless they prefer a fine young man
 To tough old heroes, and can do no less;
 And that's the cause no doubt why, if we scan
 A field of battle's ghastly wilderness,
 For one rough, weather-beaten, veteran body,
 You'll find ten thousand handsome coxcombs bloody.

CX.

Que bebe e segue seca. Enfim perecem:
 Seu segundo filho um tiro desmonta;
 O terceiro um sabre; o quarto, que lhe apetece
 Mais dos cinco, à baioneta a sorte encontra;
 O quinto, que de uma mãe cristã fez-se,
 Malquisto, desprezado, e o que não conta-
 -se, pois deforme é¹⁰⁰, forte, em luta morre, a
 Salvar pai que de o haver gerado cora.

CXI.

O mais velho, indômito e puro tártaro, o
 Maior zombador do nazareno a haver de
 Que para mártir Maomé já pegara, o
 Que só via moça de olho escuro à erva verde,
 Dando cama no paraíso a quem não tomara
 Quinhão na terra¹⁰¹; e só de as verdes,
 As huris, criaturas lindas, fazem
 O que queiram, por meio das belas faces.

CXII.

E o que no céu com o jovem khan querem
 Fazer não sei, nem pretendo aprender,
 Mas é óbvio que um belo rapaz preferem
 A rijos heróis velhos, nada há a fazer.
 Causa óbvia de em campo de guerra verem
 Em sinistra vastidão e se ter
 Pra um feio, áspero, corpo veterano,
 Uns dez mil lindos dândis lá sangrando.

¹⁰⁰ Cochran relembra de outra obra que B. escreverá pouco após este Canto – *The Deformed Transformed*.

¹⁰¹ As huris, na mitologia islâmica, recebem no Paraíso aqueles homens que morreram pela causa do Islã.

CXIII.

Your houris also have a natural pleasure
 In lopping off your lately married men,
 Before the bridal hours have danced their measure
 And the sad, second moon grows dim again,
 Or dull Repentance hath had dreary leisure
 To wish him back a bachelor now and then:
 And thus your Houri (it may be) disputes
 Of these brief blossoms the immediate fruits.

CXIII.

Suas huris têm o prazer natural
 De podar os recém-casados seus,
 Antes que dance o passo a hora nupcial
 E a turva e fria segunda lua cresça, e o
 Lazer lúgubre do remorso sacal
 Que anseio de voltar a ser solteiro lhe deu.
 E é assim que sua huri (parece) disputa
 Desta flor fugaz a imediata fruta¹⁰².

CXIV.

Thus the young Khan, with Houris in his sight,
 Thought not upon the charms of four young brides,
 But bravely rushed on his first heavenly night.
 In short, howe'er our better faith derides,
 These black-eyed virgins make the Moslems fight,
 As though there were one Heaven and none besides—
 Whereas, if all be true we hear of Heaven
 And Hell, there must at least be six or seven.

CXIV.

Daí o jovem khan huris visualizando,
 Não os charmes das quatro jovens esposas,
 Bravio à primeira noite no céu foi voando.
 É que *nossa* melhor fé zomba, pois, as
 Virgens¹⁰³ de olho escuro que põem muçulmano
 A lutar qual se houvesse um céu e nem mais coisa,
 Conquanto uns seis ou sete deva ter, no
 Que for real tanto que se ouve de céu e inferno.

CXV.

So fully flashed the phantom on his eyes,
 That when the very lance was in his heart,
 He shouted "Allah!" and saw Paradise
 With all its veil of mystery drawn apart,
 And bright Eternity without disguise
 On his soul, like a ceaseless sunrise, dart:—
 With Prophets—Houris—Angels—Saints, descried
 In one voluptuous blaze,—and then he died,—

CXV.

Então o fantasma aos seus olhos luziu
 Quando a lança o coração atravessa,
 Gritou “Allá” e o paraíso viu
 Com seu véu de mistério à parte, e essa
 Luz da eternidade sem máscara atingiu
 Sua alma, como uma aurora que não cessa,
 E há huris, profetas, anjos, santos, nesse
 Voluptuoso esplendor¹⁰⁴, daí falece.

¹⁰² A (EP) achou essa estrofe confusa e, por isso, faz uma nota explicativa acerca do sentido do que Byron quis dizer.

¹⁰³ B. havia posto *visions*, Mary Shelley alterou para *virgins* e B. acatou.

¹⁰⁴ Para Cochran, *voluptuous blaze* implica orgasmo.

CXVI.

But with a heavenly rapture on his face.
 The good old Khan, who long had ceased to see
 Houris, or aught except his florid race,
 Who grew like cedars round him gloriously—
 When he beheld his latest hero grace
 The earth, which he became like a felled tree,
 Paused for a moment from the fight, and cast
 A glance on that slain son, his first and last.

CXVII.

The soldiers, who beheld him drop his point,
 Stopped as if once more willing to concede
 Quarter, in case he bade them not "aroynt!"
 As he before had done. He did not heed
 Their pause nor signs: his heart was out of joint,
 And shook (till now unshaken) like a reed,
 As he looked down upon his children gone,
 And felt—though done with life—he was alone.

CXVIII.

But 't was a transient tremor:—with a spring
 Upon the Russian steel his breast he flung,
 As carelessly as hurls the moth her wing
 Against the light wherein she dies: he clung
 Closer, that all the deadlier they might wring,
 Unto the bayonets which had pierced his young;
 And throwing back a dim look on his sons,
 In one wide wound poured forth his soul at once.

CXVI.

Mas com celestial êxtase em sua cara,
 O bom velho Khan, que há muito huris cessou
 De ver, só a florida estirpe via, para
 Quem cedro glorioso ao redor vingou,
 Quando olhou seu último herói adornar a
 Terra igual árvore caída, parou
 Um momento a luta e lançou o olhar a ele, o
 Filho morto, primeiro e derradeiro.

CXVII.

Os soldados, vendo-o sua guarda baixar,
 Param, outra vez clemência dispostos
 A dar, caso não ordene "dispersar"¹⁰⁵
 Como antes. As pausas nem sinais nota. O
 Seu coração já fora de lugar
 Treme igual vara verde (até então imoto)
 Ao olhar seus filhos idos ao chão,
 E sente, farto da vida, solidão.

CXVIII.

Foi um tremor transitório. Com um salto
 Sobre o aço russo o seu peito atirara,
 Como lança a asa a mariposa incauta
 Contra a luz onde morre. Ele agarra,
 Espremendo tudo que é mortal no ato,
 As baionetas que os seus jovens furaram,
 E aos filhos vago olhar lança de volta,
 Quando por grande ferida a alma solta.

¹⁰⁵ No original, *aroynt*, forma arcaica de *aroint*, "parta", "disperse", "vá embora", alusão a *Macbeth* I, iii, 6 e *Rei Lear*, III, iv, 127.

CXIX.

'T is strange enough—the rough, tough soldiers, who
 Spared neither sex nor age in their career
 Of carnage, when this old man was pierced through,
 And lay before them with his children near,
 Touched by the heroism of him they slew,
 Were melted for a moment; though no tear
 Flowed from their bloodshot eyes, all red with strife,
 They honoured such determined scorn of Life.

CXX.

But the stone bastion still kept up its fire,
 Where the chief Pacha calmly held his post:
 Some twenty times he made the Russ retire,
 And baffled the assaults of all their host;
 At length he condescended to inquire
 If yet the city's rest were won or lost;
 And being told the latter, sent a Bey
 To answer Ribas' summons to give way.

CXXI.

In the mean time, cross-legged, with great sang-froid,
 Among the scorching ruins he sat smoking
 Tobacco on a little carpet;—Troy
 Saw nothing like the scene around;—yet looking
 With martial Stoicism, nought seemed to annoy
 His stern philosophy; but gently stroking
 His beard, he puffed his pipe's ambrosial gales,
 As if he had three lives, as well as tails.

CXIX.

E é estranho que os rudes, duros soldados,
 Que não poupam sexo ou idade em seu ofício
 De carnagem, vendo o velho varado
 Jazendo ante eles junto dos filhos,
 Pelo heroísmo do que mataram tocados,
 Comoveram-se um instante. E não saiu o
 Choro dos sangue-nos-olhos, rubros da lida,
 Mas honraram-lhe seu desprezo à vida.

CXX.

O pétreo bastião, porém, o fogo manteve,
 Calmo ia o chefe Paxá ao posto seu.
 Vinte vezes ter feito recuar o russo deve
 E o ataque de toda hoste surpreendeu.
 Enfim aceita se informar se teve
 A cidade vitória ou se perdeu,
 Dizem-lhe esse, e envia um beí¹⁰⁶ a Ribas dar
 Resposta à intimação de se entregar.

CXXI.

Daí, perna cruzada, o mor sangue-frio,
 Na ruína a chamuscar sentou fumando
 Tabaco em um tapetinho (Troia não viu
 Cena assim), com estoicismo marcial olhando
 Ainda. Nada a austera filosofia ali o
 Perturbou, mas sua barba acariciando,
 Tira ambrosíacas brisas da cachimbada,
 Como tendo três vidas e três caudas¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Governador de distrito na Turquia.

¹⁰⁷ Um, dois ou três rabos de cavalo eram sustentados por um paxá, como insígnia da sua posição. O paxá de B. sendo da mais alta classe.

CXXII.

The town was taken—whether he might yield
 Himself or bastion, little mattered now:
 His stubborn valour was no future shield.
 Ismail's no more! The Crescent's silver bow
 Sunk, and the crimson Cross glared o'er the field,
 But red with no redeeming gore: the glow
 Of burning streets, like moonlight on the water,
 Was imaged back in blood, the sea of slaughter.

CXXII.

Foi tomada a cidade. Se contudo
 Rendeu-se ou o bastião pouco importa ao presente;
 Valor teimoso não mais futuro escudo.
 Sem mais Ismail. O arco argênteo do crescente
 Cai, e a cruz carmim o campo olha, tudo
 Rubro e sem sangue redentor. Luzentes
 Ruas queimam, e como o luar na água, a imagem
 Reflete-se em sangue, mar de carnagem.

CXXIII.

All that the mind would shrink from of excesses—
 All that the body perpetrates of bad;
 All that we read—hear—dream, of man's distresses—
 All that the Devil would do if run stark mad;
 All that defies the worst which pen expresses,—
 All by which Hell is peopled, or as sad
 As Hell—mere mortals who their power abuse—
 Was here (as heretofore and since) let loose.

CXXIII.

Tudo que faz recuar de excesso a mente,
 Tudo que o corpo perpetra de ruim,
 Tudo que se lê, ouve, sonha que atormente,
 Tudo que o diabo faria se louco enfim,
 Tudo que desafia o pior que a pena apresente,
 Tudo que povoou o inferno, ou é triste assim
 No inferno, mortais abusando do poder,
 Aqui (como antes e ainda) livre a correr.

CXXIV.

If here and there some transient trait of pity
 Was shown, and some more noble heart broke through
 Its bloody bond, and saved, perhaps, some pretty
 Child, or an agéd, helpless man or two—
 What's this in one annihilated city,
 Where thousand loves, and ties, and duties grew?
 Cockneys of London! Muscadins of Paris!
 Just ponder what a pious pastime War is.

CXXIV.

Se cá e lá marca efêmera de pena
 Viu-se, e um peito mais nobre saiu depois
 Do elo sangrento e salva aí uma pequena
 Linda ou um idoso, ou inválido ou dois,
 Em cidade destruída, que é isso apenas,
 Entre amores mil, laços, dever, pois?
 Dândis¹⁰⁸ de Londres! Muscadins¹⁰⁹ de Paris! que
 Pio passatempo, pensem, a guerra é.

¹⁰⁸ No original, *cockneys*, não são exatamente os dândis, embora anseiem sê-lo, porém são janotas mais pobres e que possuem educação inferior.

¹⁰⁹ Os dândis parisienses. Alguns grupos de jovens, pode-se dizer milícias, também eram chamados assim durante a Revolução Francesa.

CXXV.

Think how the joys of reading a Gazette
 Are purchased by all agonies and crimes:
 Or if these do not move you, don't forget
 Such doom may be your own in after-times.
 Meantime the Taxes, Castlereagh, and Debt,
 Are hints as good as sermons, or as rhymes.
 Read your own hearts and Ireland's present story,
 Then feed her famine fat with Wellesley's glory.

CXXVI.

But still there is unto a patriot nation,
 Which loves so well its country and its King,
 A subject of sublimest exultation—
 Bear it, ye Muses, on your brightest wing!
 Howe'er the mighty locust, Desolation,
 Strip your green fields, and to your harvests cling,
 Gaunt famine never shall approach the throne—
 Though Ireland starve, great George weighs twenty stone.

CXXVII.

But let me put an end unto my theme:
 There was an end of Ismail—hapless town!
 Far flashed her burning towers o'er Danube's stream,
 And redly ran his blushing waters down.
 The horrid war-whoop and the shriller scream
 Rose still; but fainter were the thunders grown:
 Of forty thousand who had manned the wall,
 Some hundreds breathed—the rest were silent all!

CXXV.

Vejam a alegria de ler a *Gazeta*
 Obtida por toda agonia e crimes.
 Ou se isso não os mover, não esqueçam esta
 Desgraça poderá ser sua um dia. Assim as
 Taxas, Castlereagh e dívidas¹¹⁰ bem prestam
 Para dicas como sermões ou rimas.
 Leiam seus corações e da Irlanda agora,
 Pastem sua fome gorda a Wellesley à glória¹¹¹.

CXXVI.

Mas há ainda em patriótica nação,
 Que ama igualmente seu país e seu rei,
 Objeto a mais sublime exultação.
 Na asa luzente, Musas, aguentá-lo-eis.
 Se o forte gafanhoto, Desolação,
 Debulha o campo seu e unido à safra eis;
 Fome túbica não sobe ao trono. Irlanda nessa
 Míngua; cento e trinta Jorge o grande pesa¹¹².

CXXVII.

Mas deixe-me pôr fim nesse meu tema.
 Já era Ismail, cidade infeliz. Sobre
 O Danúbio luzem as torres que queimam,
 E águas rubras rubor conduzem sob.
 Grito de guerra horrído e alguém que gema
 Agudo há, e mais fracos estrondos sobem.
 Dos quarenta mil no muro, contudo,
 Centenas ofegam – o resto, mudo.

¹¹⁰ Graças às Guerras Napoleônicas, a Inglaterra vivia um período de inflação.

¹¹¹ Em 1822, perdeu-se uma ou duas safras de batata na Irlanda, tubérculo exógeno na Europa, e a população ficou assim à míngua, comendo as próprias sementes de batatas. O feno ficou escasso e o gado morreu e então o tifo atacou. A mortalidade foi alta. O governo inglês e as pessoas ajudaram. Richard Colley, marquês de Wellesley (1760 – 1842), irmão do duque de Wellington, organizou um efetivo sistema de socorro e contribuiu com quinhentas libras do próprio bolso. B. ignora sua caridade e acusa-o de agravar a fome por alimentar o povo apenas com reputação militar (v. E.P.).

¹¹² Byron viu o rei Jorge obeso em 1812; dez anos depois, sua hidropisia tornara sua corpulência repugnante. (EP).

CXXVIII.

In one thing ne'ertheless 't is fit to praise
 The Russian army upon this occasion,
 A virtue much in fashion now-a-days,
 And therefore worthy of commemoration:
 The topic's tender, so shall be my phrase—
 Perhaps the season's chill, and their long station
 In Winter's depth, or want of rest and victual,
 Had made them chaste;—they ravished very little.

CXXIX.

Much did they slay, more plunder, and no less
 Might here and there occur some violation
 In the other line;—but not to such excess
 As when the French, that dissipated nation,
 Take towns by storm: no causes can I guess,
 Except cold weather and commiseration;
 But all the ladies, save some twenty score,
 Were almost as much virgins as before.

CXXX.

Some odd mistakes, too, happened in the dark,
 Which showed a want of lanterns, or of taste—
 Indeed the smoke was such they scarce could mark
 Their friends from foes,—besides such things from haste
 Occur, though rarely, when there is a spark
 Of light to save the venerably chaste:
 But six old damsels, each of seventy years,
 Were all deflowered by different grenadiers.

CXXVIII.

Em uma coisa, entretanto, louva-se
 O exército russo nessa ocasião,
 Que é virtude em voga nos dias atuais e
 Então digna de comemoração. O
 Tópico é frágil, seja-o minha frase.
 Talvez longa estadia em fria estação
 De inverno sem pouso ou víveres, tinha os
 Posto castos – violaram só um pouquinho.¹¹³

CXXIX.

Matam, pilham muito, e não menos por
 Aí e acolá ocorre uma violação
 Doutro traço, mas sem excesso maior
 Quando a França, dissoluta nação,
 Toma urbes de assalto. Não vou supor
 Causa, só tempo frio e compaixão,
 Mas, salvo quatrocentas, as senhoras
 Estavam quase tão virgens quanto outrora.

CXXX.

E engano estranho igual dá-se no escuro,
 Que é escassez de lanterna ou gosto. Espessa
 Fumaça havia e amigo e inimigo duro
 Tornava discernir. Além da pressa,
 Raro se dá se faísca de luz faz segura
 A castidade venerável; mas nessa,
 Foram seis velhas, setenta anos cada,
 Por vários granadeiros defloradas¹¹⁴.

¹¹³ A tradução de Pichot é a única a fazer uma longa nota a respeito das fontes históricas que Byron usa para compor este trecho de sua sátira.

¹¹⁴ Mary Shelley recusou-se a passar a limpo este trecho.

CXXXI.

But on the whole their continence was great;
 So that some disappointment there ensued
 To those who had felt the inconvenient state
 Of "single blessedness," and thought it good
 (Since it was not their fault, but only fate,
 To bear these crosses) for each waning prude
 To make a Roman sort of Sabine wedding,
 Without the expense and the suspense of bedding.

CXXXII.

Some voices of the buxom middle-aged
 Were also heard to wonder in the din
 (Widows of forty were these birds long caged)
 "Wherefore the ravishing did not begin!"
 But while the thirst for gore and plunder raged,
 There was small leisure for superfluous sin;
 But whether they escaped or no, lies hid
 In darkness—I can only hope they did.

CXXXIII.

Suwarrow now was conqueror—a match
 For Timour or for Zinghis in his trade.
 While mosques and streets, beneath his eyes, like thatch
 Blazed, and the cannon's roar was scarce allayed,
 With bloody hands he wrote his first despatch;
 And here exactly follows what he said:—
 "Glory to God and to the Empress!" (Powers
 Eternal! such names mingled!) "Ismail's ours."

CXXXI.

Mas no geral foi grande a continência,
 Daí que alguma decepção se seguiu
 A quem ali sentia a inconveniência
 Da “abençoada solidão”¹¹⁵ e refletiu
 (Não foi sua culpa, é o fado, e aguentar tem-se a
 Cruz) cada puritana que decaiu
 Findar em boda sabina à romana¹¹⁶
 Sem expensas e os suspenses da cama.

CXXXII.

E vozes de meia-idade corpulenta
 Admirarem-se na algazarra se ouviam
 (Ave em gaiola há muito é viúva aos quarenta)
 “Por que a violação não se inicia!”¹¹⁷
 Mas na ira por saque e sede sangrenta,
 Lazer pra pecado supérfluo pouco havia;
 Mas se escapam ou não, oculto está
 Nas trevas. Só ousou dizer oxalá.

CXXXIII.

Suvorov foi o conquistador, o aguardem
 Tamerlão e Gengis¹¹⁸ em sua obra. Mesquitas
 E ruas, entretanto, como palha ardem,
 E canhão a troar mal baixa à sua vista,
 Ele compõe a missiva, a mão a sangrar, de
 Que segue exatamente o que foi dito:
 “Glória a Deus e a Czarina” (Eternal Força,
 Esses nomes juntos!) “Ismail é nossa”.¹¹⁹

¹¹⁵ Alusão a Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, I, i, 78.

¹¹⁶ Referência ao episódio lendário da história de fundação de Roma conhecido como “Rapto das Sabinas”. Após os sabinos proibirem as mulheres de seu povo de se casarem com romanos, estes as raptam e casam-se com elas.

¹¹⁷ (EP) afirma que Sir Walter Scott relatou que em 1745 um caso como esse ocorreu. (PC) faz nota detalhada dizendo que os relatos de Walter Scott são posteriores à publicação de *Don Juan*.

¹¹⁸ Gengis Khan (1162 – 1227) e Tamerlão (também conhecido por “Timur, o coxo”, como no original *Timour*) (1336 – 1405) foram, respectivamente, o primeiro conquistador mongol e o último dos grandes conquistadores de origem turco-mongol.

CXXXIV.

Methinks these are the most tremendous words,
 Since "Mene, Mene, Tekel," and "Upharsin,"
 Which hands or pens have ever traced of swords.
 Heaven help me! I'm but little of a parson:
 What Daniel read was short-hand of the Lord's,
 Severe, sublime; the prophet wrote no farce on
 The fate of nations;—but this Russ so witty
 Could rhyme, like Nero, o'er a burning city.

CXXXV.

He wrote this Polar melody, and set it,
 Duly accompanied by shrieks and groans,
 Which few will sing, I trust, but none forget it—
 For I will teach, if possible, the stones
 To rise against Earth's tyrants. Never let it
 Be said that we still truckle unto thrones;—
 But ye—our children's children! think how we
 Showed what things were before the World was free!

CXXXIV.

Julgo essas as mais tremendas palavras
 Desde *Menè, Menè, Tekel e Upharsin*¹²⁰,
 Que mãos ou penas sobre espadas lavram.
 Sou só um pouco pastor, Céu salve a mim.
 Mas Daniel lia o que o Senhor abreviava,
 Austero, sublime. O profeta o fim
 De nações não falseou, já o russo sacana
 Rimaria igual Nero¹²¹ à cidade em chamas.

CXXXV.

A melodia polar que ele compôs
 Com acompanhamento de gritos de ais,
 Raros cantarão, mas ninguém esquece. Pois
 Ensinarei, se der, até as pedras
 A irem contra os tiranos. Nem de nós
 Digam que curvamos aos tronos. Mas
 Vós, nossos netos, olhai o que a gente vê
 Das coisas antes do mundo ser livre.

¹¹⁹ A nota é de Byron (Cochran, porém, faz nota detalhada mostrando como B. estava blefando porque, embora Suvorov fizesse seus versinhos, estes foram enviados em ocasião de outra vitória):

No original russo:

"Slava bogu! slava vam!

Krépost vzata i ya tam;"

Uma espécie de dístico; pois ele era um poeta.

¹²⁰ Alusão ao capítulo V do livro de *Daniel*. No meio do festim de Baltazar, ou Belsazar, rei da Babilônia, uns dedos aparecem e escrevem essas palavras na parede. Apenas Daniel pôde decifrar o escrito, que dizia que o reino de Baltazar seria dividido e entregue aos medos e persas (versículo 28).

¹²¹ A referência a esse fato está em Suetônio, *Vidas dos Doze Césares*, na seção sobre Nero. Vendo a cidade em chamas, esse imperador entoou uma canção de sua autoria.

CXXXVI.

That hour is not for us, but 't is for you:
 And as, in the great joy of your Millennium,
 You hardly will believe such things were true
 As now occur, I thought that I would pen you 'em;
 But may their very memory perish too!—
 Yet if perchance remembered, still disdain you 'em
 More than you scorn the savages of yore,
 Who painted their bare limbs, but not with gore.

CXXXVII.

And when you hear historians talk of thrones,
 And those that sate upon them, let it be
 As we now gaze upon the mammoth's bones,
 And wonder what old world such things could see,
 Or hieroglyphics on Egyptian stones,
 The pleasant riddles of futurity—
 Guessing at what shall happily be hid,
 As the real purpose of a pyramid.

CXXXVI.

Essa hora não é nossa, é pra você, e
 Nessa grande alegria do seu milênio¹²²
 Mal se vai crer que é real isso que
 Ocorre, e escrever a você pretendo-o.
 Mas pode essa memória morrer. Se
 Isso lembrar-se, ainda você desdenha-o
 Mais que os selvagens¹²³ de antigamente, os
 Que, não com sangue, tingiam membros nus.

CXXXVII.

Se historiador falar de trono se escute,
 E dos que sentam em cima, deixe isso ir
 Como nós vemos ossos de mamute¹²⁴,
 E que mundo velho via isso inquirir,
 Ou hieróglifo e egípcias pedras¹²⁵, desfrute
 O enigma do porvir – a deduzir
 O que alegremente se oculta, qual o trâmite
 Do propósito real de uma pirâmide.

¹²² Pichot faz nota a sua tradução lembrando que havia a seita “milénarista” na Inglaterra, na qual seus membros acreditavam que o Novo Milênio traria a Idade de Ouro de volta. Costumoso ledor engano.

¹²³ (EP) sustenta que Byron poderia estar pensando sobre os pictos, antigo povo que habitava parte da atual Escócia. Por pintarem seus corpos, os antigos historiadores deram-lhe esse nome.

¹²⁴ Em 1799 foram descobertas carcaças de mamute congeladas na costa ártica da Sibéria; e em 1801, não apenas um esqueleto inteiro foi descoberto, mas inclusive contendo carne bem preservada (EP).

¹²⁵ A Pedra de Roseta, que continha inscrições trilingues em antigo egípcio, foi descoberta em 1799, no delta do Nilo. No mesmo período em que Byron escreve essa estrofe, a antiga língua egípcia havia sido decifrada graças àquela Pedra. Os segredos das pirâmides, entretanto, continuam.

CXXXVIII.

Reader! I have kept my word,—at least so far
 As the first Canto promised. You have now
 Had sketches of Love—Tempest—Travel—War,—
 All very accurate, you must allow,
 And Epic, if plain truth should prove no bar;
 For I have drawn much less with a long bow
 Than my forerunners. Carelessly I sing,
 But Phoebus lends me now and then a string,

CXXXVIII.

Como no primeiro Canto prometera¹²⁶,
 Leitor, cumpri a palavra. Você teve
 Algo de amor, tempestade, viagem, guerra,
 Tudo acurado, admitir-se deve,
 E épico, se à pura verdade barreira
 Não há; mentindo menos cá se esteve
 Que em meus antecessores. Sem cuidado canto¹²⁷,
 Febo empresta-me uma corda, entretanto,

CXXXIX.

With which I still can harp, and carp, and fiddle.
 What further hath befallen or may befall
 The hero of this grand poetic riddle,
 I by and by may tell you, if at all:
 But now I choose to break off in the middle,
 Worn out with battering Ismail's stubborn wall,
 While Juan is sent off with the despatch,
 For which all Petersburg is on the watch.

CXXXIX.

Com que eu tanja a harpa e a farpa¹²⁸ e o violino¹²⁹. E
 O que adiante ocorre ou pode ocorrer
 Ao herói deste grande e poético enigma,
 De todo modo, aos poucos vou dizer.
 Por ora rompo ao meio¹³⁰, gasto ali no
 Teimoso muro de Ismail a bater,
 Enquanto Juan com a missiva é enviado,
 Da qual toda Petersburgo está ao aguardo.

¹²⁶ No original esse verso, para ser um pentâmetro perfeito, necessita da aférese em *I've kept*; é, outrossim, um hendecassílabo.

¹²⁷ Alusão ao *Arma virumque cano*, do livro I da *Eneída*.

¹²⁸ No original, *carp*, Paulin Paris traduziu por *luth*, isto é, “alaúde”; Pichot traduziu por *critiquer*. O sentido mais restrito seria “queixar”. Optou-se por “farpa”, que seria algo como uma crítica ligeira coloquialmente falando, por rimar internamente com “harpa”, como no original.

¹²⁹ Há uma deveras extensa discussão sobre esse termo entre os dois tradutores franceses. Pichot, em uma nota de metade da página, afirma como Byron muda de tom rapidamente, e cai do “noble” ao vulgar, porque vai da harpa ao criticar, e chega no *fiddle*, que quer dizer tanto “violino”, quanto “burlar” ou “vadiar”; e encerra dizendo que na poesia “elevada” *fiddle* tem *violin* por sinônimo. O que, em nota não menos extensa à sua tradução, Paulin Paris sustenta ser “fort injuste”, pois não há no texto inglês pretensão à “l'idée noble”, e o pensamento de Byron é claro, simples e verdadeiro. Insiste ainda que *fiddle* é um termo bastante poético, que não sabe explicar porque a poesia francesa desdenha-o, e que termos modernos são admitidos na poesia “noble”, como fuzil, baioneta etc. Conclui dizendo que isso mostra a escravidão da prosódia francesa às rotinas da antiguidade. (Mal esperaríamos esses tradutores em prosa para o francês que, de tanto se traduzir poema em prosa, logo surgiria, difundido por Baudelaire, um nove gênero de poesia – os poemas em prosa).

¹³⁰ Em *Hudibras*, Canto I, Samuel Butler igualmente “rompe ao meio” sua narrativa.

CXL.

This special honour was conferred, because
 He had behaved with courage and humanity—
 Which last men like, when they have time to pause
 From their ferocities produced by vanity.
 His little captive gained him some applause
 For saving her amidst the wild insanity
 Of carnage,—and I think he was more glad in her
 Safety, than his new order of St. Vladimir.

CXL.

A especial honra conferiu-se por causa
 De ele agir com bravura e humanidade,
 Que homens gostam ao fim quando dão pausa
 Em suas ferocidades por vaidades.
 Sua cativinha lhe rendeu aplauso ao
 Salvá-la na bárbara insanidade
 Da carnagem; e mais lhe agradou ela ir
 Salva que a sua ordem de São Vladimir¹³¹.

CXLI.

The Moslem orphan went with her protector,
 For she was homeless, houseless, helpless; all
 Her friends, like the sad family of Hector,
 Had perished in the field or by the wall:
 Her very place of birth was but a spectre
 Of what it had been; there the Muezzin's call
 To prayer was heard no more!—and Juan wept,
 And made a vow to shield her, which he kept.

CXLI.

A órfã muçulmana vai com o protetor,
 Sem lar, casa, apoio¹³². Tudo que era seu
 Amigo, como a família infeliz de Heitor¹³³,
 Ou no campo ou no muro pereceu.
 Onde nasceu é espectro do que fora por
 Certo; o almuédão¹³⁴ chamar a orar não deu
 Mais pra ouvir lá. E Juan chorou e o
 Voto fez de ampará-la, que cumpriu.

¹³¹ Esta honraria foi criada por Catarina II, em 1782. A distinção era extremamente decorada e, como o amor russo pelo excesso de ornamento tornou-se uma piada no século XVIII, (EP) crê que esses versos de Byron sejam satíricos (sem novidades).

¹³² Nestes termos a mera assonância em “a” não deixa transparecer toda a carga da sonoridade do original com a repetição em *less*.

¹³³ Cochran observa um último suspiro épico, ao referir-se à Ilíada, antes de cair nas banalidades da corte de Catarina.

¹³⁴ Ou “muezzim”, isto é, a pessoa que chama os muçulmanos à oração. Cochran nota aqui uma evidência final da simpatia de B. com o Islã.

CANTO THE NINTH.

I.

Oh, Wellington! (or "Villainton"—for Fame
 Sounds the heroic syllables both ways;
 France could not even conquer your great name,
 But punned it down to this facetious phrase—
 Beating or beaten she will laugh the same,)
 You have obtained great pensions and much praise:
 Glory like yours should any dare gainsay,
 Humanity would rise, and thunder "Nay!"

CANTO IX¹

I.

Oh Wellington! (ou “Villainton”², Fama soa
 Sílabas heroicas de ambas as formas.
 Domar seu nome a França tentou à toa,
 Mas com esta faceta expressão broma –
 Batendo ou abatida igualmente zoa.)
 Grandes pensões e louvor você toma;
 À glória como a sua opor-se-ia ninguém,
 E a humanidade ribombaria “Ney!”³

¹ Byron começou o Canto IX em Pisa, pouco após 8 de agosto de 1822 e terminou-o em 6 de setembro. As estrofes de I a X foram escritas em 10 de julho de 1819, e as restantes foram escritas posteriormente. Este Canto foi publicado em 29 de agosto de 1823, anonimamente, juntamente com os Cantos X e XI, por John Hunt, outro editor, pois o autor entrou em diversas contendas com o antigo editor dos primeiros Cantos de *Don Juan*, John Murray. Nessa substituição, o que acabou sendo perdido foi o manuscrito da versão passada a limpo por Mary Shelley.

² Alusão satírica de Byron ao famoso epigrama francês de Pierre Jean de Béranger, no qual o som de “Wellington” faz uma trocadilha com “Vilainton”, obviamente, algo “vil”. A obra é *Complainte d'une de ces Demoiselles à l'Occasion des Affaires Du Temps*.

³ Conforme as estrofes ficam mais digressivas, jocosas e engenhosas, Augusto de Campos volta a traduzir. A seguir virá uma considerável sequência de traduções de sua autoria. Para o *Nay* do original, ele fez a seguinte nota (vale lembrar que um dos preceitos fundamentais da poética da transcrição seria a intraduzibilidade de tudo na poesia, daí ele contradizer esse preceito postulando que o trocadilho é intraduzível, logo, outros elementos seriam traduzíveis, ou não seriam tecnomedianizáveis?):

Em inglês, há aqui um trocadilho intraduzível entre “nay” (não) e o marechal Ney (1769 – 1815), apelidado “o bravo dos bravos”, derrotado em Waterloo, e famoso companheiro de Napoleão. (Campos, 2009, p. 59).

(EP) afirma ainda que Byron, já não gostando da campanha na Espanha de Wellington, em 1809, rejeitou também a sua seguinte amizade e associação com o Visconde de Castlereagh.

A tradução de Augusto de Campos para os seguintes versos é:

Oh! Wellington! (ou “Villainton” – a Fama
 Pode soar de um ou de outro jeito.
 A França ainda não sabe como chama
 Teu nome: com despeito ou sem respeito,
 Ri sempre, refazendo a sua trama.)
 Tens glórias e pensões pelo teu feito.
 Negar teus méritos não ousarei.
 A humanidade gritaria: “Ney!” (idem).

Em sua tradução, “refazendo a sua trama” não encontra correspondente no original e, embora sendo uma expressão longa, parece conter um teor expressivo curto.

II.

I don't think that you used Kinnaird quite well
 In Marinèt's affair—in fact, 't was shabby,
 And like some other things won't do to tell
 Upon your tomb in Westminster's old Abbey.
 Upon the rest 't is not worth while to dwell,
 Such tales being for the tea-hours of some tabby;
 But though your years as man tend fast to zero,
 In fact your Grace is still but a young Hero.

II.

Nem creio que tratou Kinnaird⁴ muito bem
 No caso Marinet; culpa lhe cabe e
 De outras coisas que não direi também
 Na sua tumba à velha Westminster Abbey⁵.
 Sobre o demais se alongar não convém,
 Contos que em chá de fuxiqueira⁶ acabem.
 Seus anos vão rápido ao zero, mas
 Sua Graça é apenas de um herói rapaz.⁷

III.

Though Britain owes (and pays you too) so much,
 Yet Europe doubtless owes you greatly more:
 You have repaired Legitimacy's crutch,
 A prop not quite so certain as before:
 The Spanish, and the French, as well as Dutch,
 Have seen, and felt, how strongly you restore;
 And Waterloo has made the world your debtor
 (I wish your bards would sing it rather better).

III.

A Inglaterra lhe deve (e paga) caro, a
 Dívida da Europa ainda é de maior porte.
 Pois muleta da Legitimidade salvara⁸,
 Nem tão firme como antes é o suporte.
 Espanha, França, Holanda igual olharam
 E sentiram como se restaurar forte.
 E Waterloo fez-lhe o mundo devedor
 (Oxalá seus bardos cantem melhor⁹).¹⁰

⁴ Lord Charles Kinnaird (1780 – 1826), irmão do amigo de Byron, Douglas Kinnaird, em resumo, informou que ouviu falar de um atentado contra o Duque de Wellington (1769 - 1852) e, duas semanas após, tendo realmente ocorrido, e falhado, além dos problemas de interpretação, Wellington acusou Kinnaird de ser amigo dos revolucionários, no que Kinnaird escreveu um panfleto em resposta, criticando-o. O informante de Kinnaird chamava-se Marinet, e foi preso.

⁵ A igreja considerada por alguns a mais importante da Inglaterra. A Byron, considerado herético na Inglaterra do período, não foi permitido ser enterrado ali.

⁶ (EP) sugere que esse “fuxico” seja porque Wellington, bem como Byron, flertara à época a mesma mulher, Lady Frances Webster (1793 – 1837), que era casada. Byron escreveu a ela o poema “When We Two Parted”. Mais a este respeito na estrofe C do Canto XIV.

⁷ Augusto de Campos traduziu essa estrofe, da qual foram aproveitadas algumas rimas em nossa tradução, por:

A Kinnaird não trataste muito bem
 No caso Marinet, culpa te cabe;
 E outras histórias vão pesar também
 No teu sepulcro em Westminster Abbey.
 Mas falar sobre isso não convém.
 Conversas de comadre, já se sabe.
 Embora os anos marchem para o zero
 Serás o herói da hora – assim o espero. (2009, p. 61).

⁸ Byron se refere à restauração, na qual a vontade da Inglaterra pesou bastante (no que alguns chamaram de “Grande Aliança”, que envolvia os membros do partido Tory), que acontecera na Europa após a derrota de Napoleão.

⁹ De fato, muitos poemas foram feitos para Waterloo. Paulin Paris em nota á sua tradução afirma que Southey, inclusive, o fizera.

¹⁰ Augusto de Campos traduziu essa oitava por:

Mesmo a Inglaterra te devendo tanto
 (E te pagando), a Europa deve mais.

IV.

You are "the best of cut-throats:"—do not start;

The phrase is Shakespeare's, and not misapplied:—

War's a brain-spattering, windpipe-slitting art,

Unless her cause by right be sanctified.

If you have acted once a generous part,

The World, not the World's masters, will decide,

And I shall be delighted to learn who,

Save you and yours, have gained by Waterloo?

IV.

“O melhor corta-goelas”. Não venha; a

Expressão é de Shakespeare¹¹, nem mal a aplico.

Guerra é arte de rachar crânio e traqueia,

A não ser que uma causa a santifique. O

Mundo, se generoso ‘cê se creia,

Não os donos do mundo, que o certifiquem,

E feliz seria ao saber quem ganhou,

Salvo você e os seus, com Waterloo.¹²

V.

I am no flatterer—you've supped full of flattery:

They say you like it too—'t is no great wonder.

He whose whole life has been assault and battery,

At last may get a little tired of thunder;

And swallowing eulogy much more than satire, he

May like being praised for every lucky blunder,

Called "Saviour of the Nations"—not yet saved,—

And "Europe's Liberator"—still enslaved.

V.

Eu não bajulo. Você ceou cheio disso¹³.

Dizem que você gosta; não se admira.

Quem só assalto e golpe na vida visse, um

Pouco menos sim de explosão prefira

E queira louvor por cada erro feliz¹⁴, e o

Elogio engula mais que a sátira,

Dito salvador das nações – não salvas,

E libertador da Europa – ainda escrava.¹⁵

Salvaste a Legitimidade, e quanto!

Um amparo que não houve jamais.

Espanha, França, Holanda, com espanto

Viram tuas restaurações reais.

Waterloo fez de nós teus devedores

(Pena serem tão maus os teus cantores). (idem).

¹¹ *Macbeth*, III, IV, verso 17.

¹² “O melhor corta-goelas”. De Shakespeare
É a expressão não te zangues. Cito “sic”.
A guerra é um matadouro, há que convir,
Se não há uma razão que a santifique.
O mundo (e não seus reis) vai decidir
Se houve uma causa que te justifique.
Só queria saber quem mais ganhou,
Além de ti e os teus, com Waterloo. (Campo, 2009, p. 63).

¹³ Nova alusão a *Macbeth*, V, V, 13, “I have supp'd full with horrors”. Byron refere-se ao excesso de elogios recebidos por Wellington, de toda a corporação, e inclusive do Príncipe Regente, além de um prêmio no valor de duzentas mil libras.

¹⁴ Em Waterloo, o exército de Blücher chegou a tempo de evitar a retirada das tropas de Wellington (EP).

¹⁵ Augusto de Campos traduziu essa estrofe como:

Desdenho a adulação. Mas a aprecias,

Segundo dizem, o que não me assusta.

Quem viveu entre o ataque e as baterias

Ao menos pode repousar à custa

Do embalo das suaves melodias

VI.

I've done. Now go and dine from off the plate

Presented by the Prince of the Brazils,

And send the sentinel before your gate

A slice or two from your luxurious meals:

He fought, but has not fed so well of late.

Some hunger, too, they say the people feels:—

There is no doubt that you deserve your ration,

But pray give back a little to the nation.

VI.

Falei. Agora vai comer a torta

No prato que deu o Rei do Brasil¹⁶

E envia ao sentinela ante a sua porta

Lasca ou duas do seu luxuoso pernil.

Esse lutou, mas a fome ainda pior 'tá.

E fome o povo tem, dizer se ouviu.

Você, claro, merece sua ração,

Mas, por favor, dá um pouquinho à nação.¹⁷

VII.

I don't mean to reflect—a man so great as

You, my lord Duke! is far above reflection:

The high Roman fashion, too, of Cincinnatus,

With modern history has but small connection:

Though as an Irishman you love potatoes,

You need not take them under your direction;

And half a million for your Sabine farm

Is rather dear!—I'm sure I mean no harm.

VII.

Nem digo refletir; você é um grande homem,

Milorde Duque, acima da reflexão.

Também de Cincinato a alta Roma¹⁸ em

História atual tem pouca conexão.

Como irlandês, batata ama, e não toma em

Sua administração criá-las não.

E meio milhão para sua fazenda

Sabina¹⁹ é caro. Não que isso o ofenda.

Da louvação, ainda quando injusta.

“Salvador das Nações” – não totalmente.

“Libertador da Europa” – ainda doente. (idem).

¹⁶ Em 1808, D. João VI fugiu para o Brasil, auxiliado pela armada inglesa, após Portugal ter sido invadido pelas tropas napoleônicas. Wellington, entre outros presentes, recebeu uma magnífica bandeja (*plateau*) de prata do Rei de Portugal no Brasil. Wellington jantava com a bandeja imensa e as setenta e duas peças que compõem a baixela no seu banquete anual Waterloo em Apsley House, Londres, onde permanecem ainda hoje (PC).

¹⁷ A tradução de Augusto de Campos, na qual baseamos ironicamente alguns aspectos da nossa tradução, foi:

Falei. Agora vai comer da torta

Que veio em nome do Rei do Brasil,

E manda à sentinela de tua porta

Umas fatias do melhor pernil.

Este lutou, mas a fome ainda corta,

E fome – dizem – tem a plebe vil.

Mereces – com certeza – essa ração,

Mas deixa alguma coisa pra nação. (2009, p. 65).

No que concerne à “plebe vil”, da tradução de Augusto de Campos, está-se ciente da antiga tópica do gênero satírico do “desprezo ao vulgo vil” (*malignum spernere uolgens*, como usado por Horácio), entretanto, lembrar-lhe esta escassez de virtudes concomitantemente ao reconhecer-lhe, infelizmente, passador de fome, não vale a rima.

¹⁸ Nova alusão a Shakespeare, *Antônio e Cleópatra*, IV, XIII, 87-88. Lucius Quinctius Cincinnatus foi um modelo de integridade e frugalidade nos anais da República Romana (EP).

¹⁹ Horácio, após ter recusado ser secretário de Augusto, foi agraciado por Mecenas com uma fazenda no monte Sabino.

VIII.

Great men have always scorned great recompenses:

Epaminondas saved his Thebes, and died,
Not leaving even his funeral expenses:

George Washington had thanks, and nought beside,
Except the all-cloudless glory (which few men's is)
To free his country: Pitt too had his pride,
And as a high-souled Minister of state is
Renowned for ruining Great Britain gratis.

VIII.

Grandes homens riem das grandes recompensas.

Epaminondas²⁰ sua Tebas salvou e morreu,
Deixando nem pra o funeral expensas.

Washington²¹ só obrigado recebeu,
E glória sem nódoa²² (que a poucos pertence) ao
Libertar seu país. Pitt²³ e o brio seu,
Ministro altivo com famosa graça
Por arruinar a Inglaterra de graça.

IX.

Never had mortal man such opportunity,

Except Napoleon, or abused it more:

You might have freed fallen Europe from the unity

Of Tyrants, and been blest from shore to shore:

And now—what is your fame? Shall the Muse tune it ye?

Now—that the rabble's first vain shouts are o'er?

Go! hear it in your famished country's cries!

Behold the World! and curse your victories!

IX.

Jamais mortal teve a oportunidade,

Só Napoleão, ou mais abusou-a.

Se livrasse a Europa ao chão da unidade

Dos tiranos, plaga a plaga o abençoaria.

E o que é sua fama? a Musa cantá-lo há-de?

Agora que o urro da turba não soa?

Vai, ouça seu faminto país que chora!

Olhe o mundo e amaldiçoe suas vitórias!

X.

As these new cantos touch on warlike feats,

To you the unflattering Muse deigns to inscribe

Truths, that you will not read in the Gazettes,

But which 't is time to teach the hireling tribe

Who fatten on their country's gore, and debts,

Must be recited—and without a bribe.

You did great things, but not being great in mind,

Have left undone the greatest—and mankind.

X.

Sendo esses cantos de feitos de guerra, a

Você a Musa que não adula vai inscrever

Verdades que nos jornais não lerá,

Mas que (é hora de mercenário saber,

Gordo de sangue do país e dívida) há-

-de se recitar, nem suborno vai ter.

Fez grandezas, mas sem grande pensamento,

Perdeu o maior – o humano sentimento.

²⁰ Responsável por mudanças drásticas na cidade-estado de Tebas, Epaminondas (c. 418 a.C. – 362 a.C.) transformou-a na nova potência da Grécia, vencendo Esparta. Seus contemporâneos o elogiavam por desdenhar a riqueza material.

²¹ (EP) traz citação a respeito do primeiro presidente dos EUA, George Washington (1732 - 1799), que alegava ser seu salário apenas gasto de dinheiro.

²² No original, *all-cloudless*, Pichot traduziu por *pure*, e Paulin Paris por *sans nuages*.

²³ William Pitt, o Novo (1759 – 1806), político britânico, recusou auxílio, tanto dos cidadãos de Londres, quanto do rei Jorge III, para pagar suas dívidas (EP).

XI.

Death laughs—Go ponder o'er the skeleton
 With which men image out the unknown thing
 That hides the past world, like to a set sun
 Which still elsewhere may rouse a brighter spring—
 Death laughs at all you weep for!—look upon
 This hourly dread of all! whose threatened sting
 Turns Life to terror, even though in its sheath:
 Mark! how its lipless mouth grins without breath!

XI.

Morte ri²⁴. Pensa o esqueleto que fez-se
 A imagem do desconhecido a ocultar
 O mundo de ontem, como o sol que desce e
 Que mais luzidio erguer-se-á noutro lugar.
 Morte ri do que você chora. Olhe esse
 Contínuo medo da foice a ameaçar
 Pôr a vida em terror, mesmo em bainha. Repare-a,
 Sem lábio ou alento sua boca gargalha!

XII.

Mark! how it laughs and scorns at all you are!
 And yet was what you are; from ear to ear
 It laughs not—there is now no fleshy bar
 So called; the Antic long hath ceased to hear,
 But still he smiles; and whether near or far,
 He strips from man that mantle (far more dear
 Than even the tailor's), his incarnate skin,
 White, black, or copper—the dead bones will grin.

XII.

Repare, o que você é, ela zomba e ri sim!
 Foi o que você é. De orelha a orelha a rir
 Não mais. Nem mais barreira de carne assim
 Dita. A Estranha²⁵ há muito cessou de ouvir,
 Mas ainda ri. E cedo ou tarde enfim
 Despe o homem do manto (mais querido a ir
 Que do alfaiate), a pele encarnada, quando,
 Negra, alva ou cobre – os ossos gargalhando.

XIII.

And thus Death laughs,—it is sad merriment,
 But still it is so; and with such example
 Why should not Life be equally content
 With his Superior, in a smile to trample
 Upon the nothings which are daily spent
 Like bubbles on an Ocean much less ample
 Than the Eternal Deluge, which devours
 Suns as rays—worlds like atoms—years like hours?

XIII.

E daí Morte ri. Triste alegria,
 Mas assim é; e com tal exemplo, por
 Que Vida igual contente não seria
 Como sua superior num riso pro
 Nada que é calcar e gastar todo dia
 Igual bolhas num oceano menos amplo
 Que o eterno dilúvio que, igual raios, devora
 Sóis, mundos como átomos, anos como horas?

²⁴ Alusão a *Henrique VI*, parte 1, IV, VII, 18, de Shakespeare. Vale lembrar que poucos meses antes de Byron escrever esses versos, tanto seu amigo Shelley quanto sua filha Allegra haviam morrido.

²⁵ No original, *Antic*, espécie de bobo da corte; Cochran nota “a zany”.

XIV.

"To be, or not to be? that is the question,"
 Says Shakespeare, who just now is much in fashion.
 I am neither Alexander nor Hephæstion,
 Nor ever had for abstract fame much passion;
 But would much rather have a sound digestion
 Than Buonaparte's cancer:—could I dash on
 Through fifty victories to shame or fame—
 Without a stomach what were a good name?

XIV.

E o “ser ou não ser! Eis a questão,”²⁶
 Diz Shakespeare, que agora está na moda²⁷.
 Não sou Alexandre nem Heféstion²⁸,
 Nem tenho à fama abstrata paixão toda,
 Preferiria ter boa digestão
 Que o câncer de Bonaparte²⁹. Pra honra ou da
 Vergonha eu cinquenta vitórias tome,
 Sem estômago que seria um bom nome?

XV.

"O dura ilia messorum!"—"Oh
 Ye rigid guts of reapers!" I translate
 For the great benefit of those who know
 What indigestion is—that inward fate
 Which makes all Styx through one small liver flow.
 A peasant's sweat is worth his lord's estate:
 Let this one toil for bread—that rack for rent,
 He who sleeps best may be the most content.

XV.

Oh *dura ilia messorum!* “Oh ventres
 Duros dos ceifeiros!”³⁰ Traduzo por
 Grande benefício dos que são cientes
 Do que a indigestão é – sina interior
 Que faz o fígado do Estige³¹ um afluente.
 Suor de aldeão vale os bens do seu senhor.
 Sai lida por pão, por renda afligir-
 -se; o mais contente é quem melhor dormir.

²⁶ *Hamlet*, III, I, 56.

²⁷ Cá Byron mofa dos “bardólatras”: Coleridge, Hazlitt, Lamb e outros.

²⁸ (EP) julga necessário explicar esses versos de vagas alusões; aqui, alega que Byron “não tem pretensão de ser um conquistador do mundo, como Alexandre o Grande, nem mesmo amigo próximo de um”. Heféstion Amintoros (356 a.C. – 324 a.C.) foi o grande amigo de Alexandre, ambos educados por Aristóteles.

²⁹ A pronúncia da palavra “Buonaparte”, no original, encontra-se em italiano.

³⁰ Citação de Horácio, *Epodos* III, v. 4.

³¹ Rio do Hades (e também a ninfa a quem o rio é dedicado), na mitologia grega.

XVI.

"To be, or not to be?"—Ere I decide,
 I should be glad to know that which is being.
 'T is true we speculate both far and wide,
 And deem, because we see, we are all-seeing:
 For my part, I'll enlist on neither side,
 Until I see both sides for once agreeing.
 For me, I sometimes think that Life is Death,
 Rather than Life a mere affair of breath.

XVI.

“Ser ou não ser?” Antes que eu me decida,
 Seria um prazer saber o que é ser.
 Nossa especulação a todo lado ida
 E só porque vê, julga tudo ver.
 Pra mim, nenhum lado é melhor saída
 Até ver ambos enfim se entender.
 Já eu, que a vida é morte chego a achar,
 Mais que a vida um mero negócio de ar.^{32 33}

XVII.

"Que scais-je" was the motto of Montaigne,
 As also of the first academicians:
 That all is dubious which man may attain,
 Was one of their most favourite positions.
 There's no such thing as certainty, that's plain
 As any of Mortality's conditions;
 So little do we know what we're about in
 This world, I doubt if doubt itself be doubting.

XVII.

Que sais-je? foi o mote de Montaigne,
 Igual dos acadêmicos iniciais.
 Duvidoso tudo que o homem tem,
 É das posturas que gostava mais.
 Não há certeza, isso é certo, bem
 Como quaisquer condições dos mortais.
 Pouco sabemos de nós por aqui,
 Duvido que a dúvida não creia em si.³⁴

³² Com esses termos, Byron tem em mente Montaigne: “The constante work of your life is to build death. You are in death while you are in life (...)”. (EP).

³³ Augusto de Campos traduziu toda essa estrofe como:

“Ser ou não ser, eis...” Antes que eu decida,
 Quero saber, primeiro, o que é ser.
 De fato, pretendemos, indevida-
 Mente, só porque vemos, tudo-ver.
 De minha parte não vejo saída,
 Até que alguém me possa convencer.
 Que a vida é morte eu chego a acreditar,
 Mais do que a vida um afazer de ar. (Campos, 2009, p. 65).

³⁴ Augusto de Campos traduziu também essa estrofe. Veja-se sua tradução:

Que sais je?, esse mote de Montaigne
 É uma verdade mais do que curial.
 É duvidoso tudo o que se ganhe
 Por mais que nos pareça natural,
 Certeza não existe, tudo é vão e
 Fugaz como é a condição mortal.
 Tão pouco nós sabemos desta vida
 Que a dúvida da dúvida duvida. (2009, p. 67).

No blog de Antonio Cícero (<http://antoniocicero.blogspot.com.br/2009/12/george-byron-estrofe-17-do-canto-ix-de.html>) há um debate a respeito dessa estrofe e da tradução feita por Augusto de Campos. A questão tradutória principal gira em torno de se a tradução de Augusto manteve ou não a ironia do original, principalmente no que diz respeito ao dístico final. Há a questão da tradução da ironia, a questão da tradução apontar para um lado distinto do original, isto é, que para Augusto a dúvida duvida de si, e para Byron a dúvida tem uma certeza, de que ela existe. E assim Augusto simplesmente

XVIII.

It is a pleasant voyage perhaps to float,
 Like Pyrrho, on a sea of speculation;
 But what if carrying sail capsize the boat?
 Your wise men don't know much of navigation;
 And swimming long in the abyss of thought
 Is apt to tire: a calm and shallow station
 Well nigh the shore, where one stoops down and gathers
 Some pretty shell, is best for moderate bathers.

XIX.

"But Heaven," as Cassio says, "is above all—
 No more of this, then, let us pray!" We have
 Souls to save, since Eve's slip and Adam's fall,
 Which tumbled all mankind into the grave,
 Besides fish, beasts, and birds. "The sparrow's fall
 Is special providence," though how it gave
 Offence, we know not; probably it perched
 Upon the tree which Eve so fondly searched.

XVIII.

É viagem gostosa talvez boiar
 Como Pirro³⁵ em mar de especulação.
 E se ao se arriar vela o barco virar?
 Seus sábios mal sabem navegação,
 Cansa nadar no abismo do pensar.
 Calma e rasa água à beirinha, onde vão
 Se inclinando colher conchinhas³⁶ lindas,
 É o ideal a banhistas medianos ainda.

XIX.

“Mas sobre isso há o céu”, Cássio arguiu,
 “Sem mais – vamos orar!”³⁷ De salvar temos
 A alma desde que Eva escorregou e Adão caiu, o
 Que pôs a humanidade na tumba, mesmo os
 Peixes, aves, feras. “O pardal caiu
 Por providência especial”³⁸, não sabemos
 Sua ofensa; pode ser que empoleirou-
 -se na árvore que Eva ingênua buscou.

corroborar o ceticismo, enquanto Byron problematiza o ceticismo. Também as rimas de Augusto, que mal rimam, e o “fugaz”, que Byron não diz. Até mesmo o presente tradutor fez comentários no blog (para um estudo a respeito do que foi discutido ali, veja-se o capítulo 5 da presente tese, quando se tratou sobre as funções da presente tradução na cultura de chegada).

³⁵ Pirro de Élis (360. a.C. – 270 a.C.), filósofo grego, fundador da escola conhecida como pirrônica, e da doutrina cética que, reconhecendo a “acatalepsia” (impossibilidade de se conhecer a real natureza das coisas), pregava a “ataraxia” (tranquilidade anímica). Pirro viajou à Índia e Pérsia com Alexandre, o Grande, tomando ensinamentos dos filósofos dessas regiões. Dizia-se que, por conta de sua doutrina, Pirro viveu totalmente descuidado, o que seus noventa anos de idade parecem desmentir. As referências de Byron a Pirro são retiradas de Montaigne.

³⁶ V. Canto VII, estrofe V.

³⁷ Byron modificou a citação de Cássio bêbado. *Otelo*, II, III, 103-104.

³⁸ Byron também aqui inverteu a fala de Hamlet, V, II, 218-219. (EP) aponta ainda alusões aos livros bíblicos de Mateus (X, 29) e Lucas (XII, 6).

XX.

Oh! ye immortal Gods! what is Theogony?
 Oh! thou, too, mortal man! what is Philanthropy?
 Oh! World, which was and is, what is Cosmogony?
 Some people have accused me of Misanthropy;
 And yet I know no more than the mahogany
 That forms this desk, of what they mean;—Lykanthropy
 I comprehend, for without transformation
 Men become wolves on any slight occasion.

XXI.

But I, the mildest, meekest of mankind,
 Like Moses, or Melancthon, who have ne'er
 Done anything exceedingly unkind,—
 And (though I could not now and then forbear
 Following the bent of body or of mind)
 Have always had a tendency to spare,—
 Why do they call me Misanthrope? Because
 They hate me, not I them:—and here we'll pause.

XX.

Oh deuses imortais, que é teogonia? e
 Oh homens mortais, que é filantropia?
 Oh mundo, que é ou foi cosmogonia? me
 Acusam alguns de misantropia,
 E eu não sei disso mais que o mogno que
 Forma esta mesa. De licanthropia³⁹
 Eu entendo, pois sem transformação
 Homem vira lobo sempre que há ocasião.⁴⁰

XXI.

Mas eu, o mais manso e meigo das gentes,
 Tal Moisés, Melâncton⁴¹, que jamais tem
 Feito algo cruel excessivamente
 E (embora às vezes não evite bem
 Seguir a inclinação do corpo e mente)
 Tendo sempre tendência a passar sem,
 Por que ser eu um misantropo se alega?
 Pois me odeiam, não eu a eles. Mas já chega.

³⁹ A respeito deste assunto, (EP) fala sobre alusão à *Anatomia da Melancolia*, I, I, i, 4, de Robert Burton. Já a edição de Coleridge cita “A história do soldado”, em *Satyricon*, de Petronio.

⁴⁰ Esta curiosa oitava foi traduzida por Décio Pignatari e também por Augusto de Campos. Pignatari fez:

Deus imortal, que é teogonia?
 Homem mortal, que é filantropia?
 Mundo atual, que é cosmogonia?
 Alguns me acusam de misantropia,
 Mas não sei mais que o pau – que agonia! –
 Desta mesa. Mas, já, licanthropia,
 Sei o que é: sem mudar nada,
 O homem vira lobo por um nada. (Pignatari, 2007, p. 205).

E Augusto de Campos de Campos:

Oh! deuses, o que é teogonia?
 Oh! mortais, o que é filantropia?
 Oh! mundos, o que é cosmogonia?
 Há quem me acuse de misantropia,
 Mas eu disso sei tanto (que agonia!...)
 Quanto esta mesa. De licanthropia,
 Sim, eu entendo. Sem transformação,
 O homem é um lobo sempre que há ocasião. (Campos, 2009, p. 67).

⁴¹ Ambos são reconhecidos por sua mansuetude. Moisés no livro do Êxodo, III, 11 e IV, 10. Filipe Melâncton (1497 – 1560), reformista humanista alemão, colaborador de Lutero, notável por sua piedade e resiliência.

XXII.

'T is time we should proceed with our good poem,—
 For I maintain that it is really good,
 Not only in the body but the proem,
 However little both are understood
 Just now,—but by and by the Truth will show 'em
 Herself in her sublimest attitude:
 And till she doth, I fain must be content
 To share her beauty and her banishment.

XXIII.

Our hero (and, I trust, kind reader! yours)
 Was left upon his way to the chief city
 Of the immortal Peter's polished boors,
 Who still have shown themselves more brave than witty.
 I know its mighty Empire now allures
 Much flattery—even Voltaire's, and that's a pity.
 For me, I deem an absolute autocrat
 Not a barbarian, but much worse than that.

XXIV.

And I will war, at least in words (and—should
 My chance so happen—deeds), with all who war
 With Thought;—and of Thought's foes by far most rude,
 Tyrants and sycophants have been and are.
 I know not who may conquer: if I could
 Have such a prescience, it should be no bar
 To this my plain, sworn, downright detestation
 Of every despotism in every nation.

XXII.

É hora de avançar com nosso bom poema,
 Pois eu sustento que ele é realmente bom,
 Mesmo no proêmio, e não só no tema,
 Embora poucos ora o tenham com-
 preendido. Mas aos poucos, tão suprema, a
 Verdade se mostrará a eles. Com
 Isso, até lá, de bom grado contento-
 -me com sua beleza e seu banimento.⁴²

XXIII.

Nosso herói (e espero, o seu, caro leitor)
 Estava rumo à principal cidade
 Do imortal Pedro com chatos polidos a expor
 Mais valentia que sagacidade.
 Sei, seu poderoso império atrai a maior
 Bajulação, até de Voltaire⁴³, pena há-de
 Dar. Já eu, só o acho um autocrata absoluto
 E não um bárbaro, mas pior e muito.

XXIV.

E eu guerrearei com palavras (se houver
 Chance – em atos) com quem o pensar
 Guerrear; pensar tem inimigos rudes, e
 Tirano e sicofanta houveram e há.
 Nem sei quem vencerá. Se eu puder ter
 Tal previsão, nada obstruirá a
 Minha franca e clara abominação
 Do despotismo de qualquer nação.

⁴² Augusto de Campos traduziu toda essa estrofe; os últimos versos dela são:

Desde o proêmio, e não só no tema,
 Por mais que poucos ora o tenha com-
 Preendido. A Verdade, enfim, suprema,
 Há de mostrar a todos o seu dom.

Até lá, com prazer, eu me contento
 Com sua beleza e seu banimento. (2009, p. 69).

⁴³ (EP) lembra que as cartas de Voltaire estão repletas de elogios a Catarina II.

XXV.

It is not that I adulate the people:

Without me, there are demagogues enough,
And infidels, to pull down every steeple,
And set up in their stead some proper stuff.
Whether they may sow scepticism to reap Hell,
As is the Christian dogma rather rough,
I do not know;—I wish men to be free
As much from mobs as kings—from you as me.

XXVI.

The consequence is, being of no party,
I shall offend all parties:—never mind!
My words, at least, are more sincere and hearty
Than if I sought to sail before the wind.
He who has nought to gain can have small art: he
Who neither wishes to be bound nor bind,
May still expatiate freely, as will I,
Nor give my voice to slavery's jackal cry.

XXVII.

That's an appropriate simile, that jackal;—
I've heard them in the Ephesian ruins howl
By night, as do that mercenary pack all,
Power's base purveyors, who for pickings prowl,
And scent the prey their masters would attack all.
However, the poor jackals are less foul
(As being the brave lions' keen providers)
Than human insects, catering for spiders.

XXV.

E não é que eu adule as pessoas⁴⁴.
Sem mim, há demagogos suficientes
E infieis que campanários esboroam
E põem no lugar algo conveniente.
Colhe inferno quem descrença plantou-a,
Se é esse dogma cristão rude aparente
Não sei. Homens livres desejo assim
Do populacho aos reis – de você a mim.

XXVI.

Consequência é, sem ter partido algum, a
Todos ofendo⁴⁵. Que importa, é baldado!
Meus termos, mais cordiais, francos, em suma,
Do que ante ao vento vela velejado.
Que tenha arte quem não quer coisa alguma.
Quem não quer ser limitado ou atado,
Livramento explanará como eu; não
Darei voz ao chacal da escravidão.

XXVII.

Apropriado símile esse, chacal. E o
Ouvi nas ruínas de Éfeso⁴⁶, seu uivo
À noite, é a alcateia de mercenários,
Vil fonte ao poder, que espreita lucro
E rastreia a presa pra que o mestre ataque. E os
Ruins chacais, enfim, são menos turvos
(Pois que a bravos leões proveem com suas manhas)
Que homens-insetos, provisões de aranhas.

⁴⁴ (EP) afirma que Byron parece ter associado democracia à anarquia.

⁴⁵ Vale lembrar, acerca desta opinião, que o filósofo Menipo, incluído esquematicamente entre os cínicos, por criticar os próprios cínicos, não era muito aceito pelos membros dessa seita filosófica.

⁴⁶ Quando Byron visitou Éfeso, em 1810, ficou mais impressionado com o uivo de centenas de chacais que pelas ruínas (EP). Byron também alude a esses animais em *Childe Harold* e *Siege of Corinth*. Afirma ainda que na Grécia jamais ouvira ou vira tais animais.

XXVIII.

Raise but an arm! 't will brush their web away,
 And without that, their poison and their claws
 Are useless. Mind, good people! what I say—
 (Or rather Peoples)—go on without pause!
 The web of these Tarantulas each day
 Increases, till you shall make common cause:
 None, save the Spanish Fly and Attic Bee,
 As yet are strongly stinging to be free.

XXIX.

Don Juan, who had shone in the late slaughter,
 Was left upon his way with the despatch,
 Where blood was talked of as we would of water;
 And carcasses that lay as thick as thatch
 O'er silenced cities, merely served to flatter
 Fair Catherine's pastime—who looked on the match
 Between these nations as a main of cocks,
 Wherein she liked her own to stand like rocks.

XXX.

And there in a kибitka he rolled on,
 (A cursed sort of carriage without springs,
 Which on rough roads leaves scarcely a whole bone,)
 Pondering on Glory, Chivalry, and Kings,
 And Orders, and on all that he had done—
 And wishing that post-horses had the wings
 Of Pegasus, or at the least post-chaises
 Had feathers, when a traveller on deep ways is.

XXVIII.

Se ice só um braço! e varra embora a teia,
 Sem ela, sua peçonha e suas garras
 São inúteis. Bom povo, ouça-me, eia
 (Ou melhor, povos), adiante sem pausa! A
 Teia dessas tarântulas cada dia ei-la a
 Crescer, até se tornar comum causa.
 Salvo a mosca espanhola e a ática abelha⁴⁷,
 Nenhum para ser livre já incendeia.

XXIX.

Don Juan, que há pouco à matança luziu,
 Foi deixado em seu rumo com a notícia,
 Onde de sangue igual de água se arguiu;
 Fartas de carcaças qual palha as ci-
 dades quietas, que só a ornar serviu
 A diversão da bela Catarina, que visse a
 Questão entre as nações qual rinha de galo,
 Em que sendo o dela rocha, iria aprová-lo.

XXX.

E ali numa *kibitka* ele avançou⁴⁸,
 (Carruagem sem mola de maldita espécie,
 Que em rua com sulco osso ileso não deixou),
 Pensando em glória, cavalaria, reis e
 Ordens e em tudo que realizou,
 Queria que cavalos de posta tivessem
 Asas de Pégaso ou cabriolés penas,
 Se um viajante vai por vias de dar pena.

⁴⁷ No original, *Spanish fly* and *Attic bee*, respectivamente, a “cantárida” (*Lytta vesicatoria*), inseto com o qual se prepara o medicamento homônimo; e também a região Ática às imediações de Atenas era famosa por seu mel. Nessa época, gregos e espanhóis passavam por revoltas.

⁴⁸ Cochran apresenta interessante nota, dizendo ser esta a única palavra russa que B. usa em *Don Juan*, e traz ainda palavras de Pushkin com certa desconfiança sobre a fidedignidade de B. em seu relato neste ponto, bem como algumas impropriedades.

XXXI.

At every jolt—and they were many—still
 He turned his eyes upon his little charge,
 As if he wished that she should fare less ill
 Than he, in these sad highways left at large
 To ruts, and flints, and lovely Nature's skill,
 Who is no paviour, nor admits a barge
 On her canals, where God takes sea and land,
 Fishery and farm, both into his own hand.

XXXII.

At least he pays no rent, and has best right
 To be the first of what we used to call
 "Gentlemen farmers"—a race worn out quite,
 Since lately there have been no rents at all,
 And "gentlemen" are in a piteous plight,
 And "farmers" can't raise Ceres from her fall:
 She fell with Buonaparte,—What strange thoughts
 Arise, when we see Emperors fall with oats!

XXXIII.

But Juan turned his eyes on the sweet child
 Whom he had saved from slaughter—what a trophy
 Oh! ye who build up monuments, defiled
 With gore, like Nadir Shah, that costive Sophy,
 Who, after leaving Hindostan a wild,
 And scarce to the Mogul a cup of coffee
 To soothe his woes withal, was slain, the sinner!
 Because he could no more digest his dinner;—

XXXI.

E a cada tranco, e eram tantos, ainda
 Punha os olhos em seu pequeno encargo,
 Querendo-a menos mal que ele, enfim, nas
 Estradas tristes deixadas ao largo às
 Sendas, sílex e à arte da Natura linda,
 Que nem é calceteira, ou admite barca
 Em seus canais, onde Deus, mar e terra,
 Pesca e pasto, em sua própria mão encerra.

XXXII.

E sem aluguel, daí direito lhe é dado
 A ser primeiro no que se chamar costuma
 “Cavalheiros do campo”⁴⁹, tipo desgastado,
 Já que atualmente não se arrenda uma⁵⁰;
 São cavalheiros num lamentável estado,
 E do campo com Ceres⁵¹ caída, em suma.
 Caiu com Bonaparte⁵². Ergue estranha ideia
 Quem vê imperador cair feito aveia!

XXXIII.

Mas Juan botou o olhar na doce menina
 Que salvou do extermínio. Que troféu é!
 Oh quem faz monumentos, contamina-
 dos de sangue, Nader Xá⁵³, enfezado Sophy⁵⁴, que
 Após deixar o Hindustão em ruína,
 E ao mongol nem xícara de café
 Pra aliviar desgraças, foi morto, o blasfemo!
 Sem poder digerir nem sua janta mesmo.

⁴⁹ No original, *gentleman farmers*, algo como “cavalheiros fazendeiros”.

⁵⁰ A Inglaterra passava por um período de grande depressão econômica. (V. Canto VII, estrofe 44 – 45).

⁵¹ Na mitologia romana, deusa da agricultura e das frutas; uma das deusas preferidas de Byron (EP).

⁵² Comparar com a obra de Byron, *The Age of Bronze*, verso 576.

⁵³ Tahmasp Quili Khan (1688 – 1747), o mais talentoso comandante militar do Irã. Por catorze anos dominou da Turquia a Índia; muitos males, malária etc, deram-lhe transtornos psíquicos, fazendo-o paranoico; daí ter cegado seu próprio filho, supondo-o conspirador; enfim, após seus cruéis delírios, os líderes do seu clã tiveram de matá-lo enquanto dormia.

⁵⁴ No original, *Sophy*, termo inglês para os Xás do Irã. Shakespeare usa em *Twelfth Night* (ato II, 5 e III, 4).

XXXIV.

Oh ye! or we! or he! or she! reflect,
 That one life saved, especially if young
 Or pretty, is a thing to recollect
 Far sweeter than the greenest laurels sprung
 From the manure of human clay, though decked
 With all the praises ever said or sung:
 Though hymned by every harp, unless within
 Your heart joins chorus, Fame is but a din.

XXXV.

Oh! ye great authors luminous, voluminous!
 Ye twice ten hundred thousand daily scribes!
 Whose pamphlets, volumes, newspapers, illumine us!
 Whether you're paid by government in bribes,
 To prove the public debt is not consuming us—
 Or, roughly treading on the "courtier's kibes"
 With clownish heel your popular circulation
 Feeds you by printing half the realm's starvation;—

XXXVI.

Oh, ye great authors!—A propos des bottes,—
 I have forgotten what I meant to say,
 As sometimes have been greater sages' lots;—
 'T was something calculated to allay
 All wrath in barracks, palaces, or cots:
 Certes it would have been but thrown away,
 And that's one comfort for my lost advice,
 Although no doubt it was beyond all price.

XXXIV.

Oh vós ou nós ou ele ou ela!ensem
 Que vida salva, em especial nova ou
 Linda, muito mais doce relembre-se
 Que até o mais verde louro que brotou
 De barro-estrupe humano, e ornado vê-se em
 Todo elogio que se disse ou cantou.
 Feito hino em toda harpa, não unida ao
 Coro do coração, fama é alarido.

XXXV.

Oh grãos autores luminosos, volumosos!
 Duas vezes dez cem mil escribas diários!
 Que luz dão seus livros, jornais, panfletos! os
 Pagos pelo governo em subornos-salários⁵⁵
 A provar que a dívida pública não rói-nos; os
 Que pisam mui bem com pé rude “calos
 Do cortesão”⁵⁶; sua popular circulação
 Sustenta-os imprimindo a fome da região.

XXXVI.

Oh grãos autores! *Apropos des bottes*⁵⁷,
 Eu esqueci o que dizer iria,
 Como é às vezes dos mais sábios a sorte.
 Era algo calculado e aliviaria
 Toda a ira em quartéis, barracas e cortes⁵⁸.
 De fato⁵⁹, se não fugisse seria.
 O que é ao aviso ido um último apreço,
 Embora sem dúvida seria sem preço.

⁵⁵ Quando B. faz uma rima engenhosa, ele geralmente problematiza a estrutura do pentâmetro iâmbico e do ritmo do verso. Nessa estrofe, alguns versos não são rigorosamente pentâmetros iâmbicos, embora ao mesmo tempo ele esteja ousando no aspecto da rima e dos *enjambements*. Por isso, não se deve ter maior rigor com a métrica e o ritmo na hora de traduzi-lo em alguns momentos em que a característica predominante do épico se torna o trabalho com as rimas.

⁵⁶ Alusão a *Hamlet*, V, I, 150 – 152.

⁵⁷ No original também em francês, expressão que significa “a respeito de nada em particular” (EP).

⁵⁸ Traduziu-se *barracks* por “quartéis”, *palaces* por “cortes” e *cots* por “barracas”.

⁵⁹ No original, *certes*, expressão arcaica, derivada do latim, que alcançou o inglês através do francês; significa “de fato”.

XXXVII.

But let it go:—it will one day be found
 With other relics of "a former World,"
 When this World shall be former, underground,
 Thrown topsy-turvy, twisted, crisped, and curled,
 Baked, fried, or burnt, turned inside-out, or drowned,
 Like all the worlds before, which have been hurled
 First out of, and then back again to chaos—
 The superstratum which will overlay us.

XXXVIII.

So Cuvier says:—and then shall come again
 Unto the new creation, rising out
 From our old crash, some mystic, ancient strain
 Of things destroyed and left in airy doubt;
 Like to the notions we now entertain
 Of Titans, giants, fellows of about
 Some hundred feet in height, not to say miles,
 And mammoths, and your winged crocodiles.

XXXIX.

Think if then George the Fourth should be dug up!
 How the new worldlings of the then new East
 Will wonder where such animals could sup!
 (For they themselves will be but of the least:
 Even worlds miscarry, when too oft they pup,
 And every new creation hath decreased
 In size, from overworking the material—
 Men are but maggots of some huge Earth's burial.)

XXXVII.

Mas que vá. Um dia será encontrado
 Com outras relíquias de "um mundo antigo"⁶⁰,
 Quando este for, subterrâneo, lançado
 À mixórdia, torcido, ruído, e frito,
 Torto, assado, às avessas, ou afogado,
 Como os mundos anteriores, saídos
 Num lance e logo tornados ao caos, o
 Superstrato que nos revestirá a todos.

XXXVIII.

Tal Cuvier⁶¹ diz. Até que outra vez faça-
 -se em nova criação, que da ruína erguera-
 -se, meio mística, de arcaica raça
 De coisas destruídas e em suspense aéreas,
 Como as noções que agora entre nós grassam
 Dos Titãs, gigantes, uns aí que beiram
 Centenas de pés de altura, até milhas,
 E mamutes e seus alados crocodilos.

XXXIX.

Pense se Jorge IV desenterrassem!⁶²
 Como o mundano desse novo oriente irá
 Se indagar onde tais animais jantassem.
 (Pois o homem mesmo diminuirá.
 Mundos abortam se muito procriam; dá-se
 Que a cada nova criação reduz-se a
 Dimensão, por exaustão do material.
 Todos vermes de uma cova mundial).

⁶⁰ B. coloca aspas no original, mas não se sabe bem quem ele cita aqui (PC). A tradução buscou produzir o mesmo efeito.

⁶¹ Georges Cuvier (1769 – 1832) foi um naturalista francês, desenvolveu diversas teorias, quer racistas, quer de que o mundo fora criado e destruído diversas vezes antes do surgimento do homem. Lembra-se que, na época de B., praticamente a única ciência realmente aceita e difundida como tal, com verbas e estrutura acadêmica, era a geologia.

⁶² V. Canto VIII, estrofe CXXVI.

XL.

How will—to these young people, just thrust out
 From some fresh Paradise, and set to plough,
 And dig, and sweat, and turn themselves about,
 And plant, and reap, and spin, and grind, and sow,
 Till all the arts at length are brought about,
 Especially of War and taxing,—how,
 I say, will these great relics, when they see 'em,
 Look like the monsters of a new Museum!

XLI.

But I am apt to grow too metaphysical:
 "The time is out of joint,"—and so am I;
 I quite forget this poem's merely quizzical,
 And deviate into matters rather dry.
 I ne'er decide what I shall say, and this I call
 Much too poetical: men should know why
 They write, and for what end; but, note or text,
 I never know the word which will come next.

XLII.

So on I ramble, now and then narrating,
 Now pondering:—it is time we should narrate.
 I left Don Juan with his horses baiting—
 Now we'll get o'er the ground at a great rate:
 I shall not be particular in stating
 His journey, we've so many tours of late:
 Suppose him then at Petersburg; suppose
 That pleasant capital of painted snows;

XL.

Como há-de ser – a esses jovens recém-
 -expulsos de um paraíso fresco pra
 Arar, cavar, suar, se virar, além
 De plantar, colher, fiar, moer, semear,
 Até que toda a arte surja também,
 Mormente a guerra e a taxaço – como há-
 -de ser, digo, as grãs relíquias no seu
 Visual de monstros de um novo museu?

XLI.

Mas sou⁶³ apto a ficar bem metafísico.
 “O tempo está estranho”⁶⁴, e eu em conjunto.
 Esqueço que esse poema é só esquisito
 E o desvio aos mais ásperos assuntos.
 Nunca decido o que direi, e isto eu admito
 Bem poético. Devia-se saber o intuito
 De ou pra que escrever; nota ou texto, pois,
 Jamais sei a palavra que virá depois.

XLII.

Daí assim vagueio⁶⁵, ora já narrando,
 Ora pensando. De narrar é a vez.
 Deixei Don Juan seus cavalos cevando;
 Aí avançamos em grande rapidez.
 Sua viagem não detalharei narrando,
 Muita volta ultimamente se fez.
 Imagine-o em Petersburgo; imagine a ca-
 pital agradável com neves pintadas⁶⁶;

⁶³ No original, *I am apt* precisa ser lido com contração, *I'm apt* (EP), julga-se que para manter a métrica e o ritmo. Nesse verso, por exemplo, como em tantos outros em que a questão da rima inovadora se impõe, a contagem métrica pode chegar a um hexâmetro.

⁶⁴ *Hamlet*, I, V, 189.

⁶⁵ Esse vaguear que Byron explicita é uma das características principais da sátira menipeia. Em *O calundu e a panaceia*, de Enylton Sá Rego, pode ser encontrada informação detalhada a este respeito, bem como no capítulo 3 da presente tese.

XLIII.

Suppose him in a handsome uniform—
 A scarlet coat, black facings, a long plume,
 Waving, like sails new shivered in a storm,
 Over a cocked hat in a crowded room,
 And brilliant breeches, bright as a Cairn Gorme,
 Of yellow casimire we may presume,
 White stockings drawn uncurdled as new milk
 O'er limbs whose symmetry set off the silk;

XLIII.

Imagine-o num bonito uniforme,
 Casaco escarlate, revestimento negro, pluma
 Longa a ondear, qual vela nova que disforme
 À tempestade, de bicorne, em sala cheia, uma
 Calça brilhante luze igual *cairngorm*⁶⁷, em
 Caximira⁶⁸ amarela se presume, a
 Meia alva igual leite, sem coalho e nata,
 Em membros com simetria que a seda se adapta.

XLIV.

Suppose him sword by side, and hat in hand,
 Made up by Youth, Fame, and an army tailor—
 That great enchanter, at whose rod's command
 Beauty springs forth, and Nature's self turns paler,
 Seeing how Art can make her work more grand
 (When she don't pin men's limbs in like a gaoler),—
 Behold him placed as if upon a pillar! He
 Seems Love turned a Lieutenant of Artillery!

XLIV.

Espada ao lado e chapéu à mão traz,
 Compõem-no juventude, fama, e o alfaiate
 Militar, grão mago, cuja régua faz
 Maravilha e a Natura, langue, vendo a Arte
 Que ainda mais grandiosa sua obra fez (mais
 Se como carcereiro os membros não trate).
 Parecia num pedestal.⁶⁹ Quem diria,
 Amor virou Tenente de Artilharia.

⁶⁶ (EP) especula que a metáfora pode sugerir o fulgor artificial que a sociedade aristocrática ostentava mesmo no inverno rigoroso.

⁶⁷ *Cairngorm* é uma variedade de quartzo esfumado encontrado na montanha escocesa (próxima de Aberdeen) chamada Cairn Gorm.

⁶⁸ Byron usa diversas pronúncias desse tecido ao longo de sua épica sátira menipeia, *cassimere*, *casimire*, *cachemire* ou *cashmire* (EP).

⁶⁹ Quem voltou a traduzir nesse ponto foi João Vieira. Ele havia parado sua tradução por volta da estrofe CXX do Canto VI, e segue fazendo jus ao título da sua tradução, *Os Amores de D. Juan*, não narrando quase nada acerca das batalhas. Entretanto, aqui ele abre um novo capítulo em sua tradução prosaica e insere, de certo modo, justificativas do próprio tradutor na voz do narrador da sua tradução. Veja-se como:

O VALIDO DA IMPERATRIZ CATARINA

Se as proezas da guerra não desdissem tanto das flácidas conquistas do amor, apresentar-vos-ia agora D. Juan rodeado pelo estrépito das armas e aceso no ardor das pelejas, combatendo heroicamente nas fileiras dos russos contra os turcos, de quem fora cativo.

A lembrança das passadas vexações, e dos riscos que o orgulho e caprichos da corte do sultão fizeram correr à sua existência até se incorporar voluntariamente nas falanges da Rússia, incitaram seu valor guerreiro até onde jamais alguém (sic) chegou em anos tão verdes.

Eu, porem (sic), mero cronista das conquistas amorosas, e que detesto profundamente a arte de matar, assim como amo aquela que só dá vida, limito-me a consignar que Juan se portou e foi tão grande nas lides da guerra, como sempre fora nas do amor.

A fama das proezas do jovem voluntário chegou até à corte de São Petersburgo, e Catarina, que pelos frutos avaliava da planta, não pôde deixar de a pôr à sombra de seu alto valimento e munificência.

Temos pois Juan na capital da Rússia, cortejado por pessoas de todas as hierarquias, e como se estivesse colocado sobre um pedestal. (Byron, 1942, p. 374).

XLV.

His bandage slipped down into a cravat—
 His wings subdued to epaulettes—his quiver
 Shrunk to a scabbard, with his arrows at
 His side as a small sword, but sharp as ever—
 His bow converted into a cocked hat—
 But still so like, that Psyche were more clever
 Than some wives (who make blunders no less stupid),
 If she had not mistaken him for Cupid.

XLVI.

The courtiers stared, the ladies whispered, and
 The Empress smiled: the reigning favourite frowned—
 I quite forget which of them was in hand
 Just then, as they are rather numerous found,
 Who took, by turns, that difficult command
 Since first her Majesty was singly crowned:
 But they were mostly nervous six-foot fellows,
 All fit to make a Patagonian jealous.

XLVII.

Juan was none of these, but slight and slim,
 Blushing and beardless; and, yet, ne'ertheless,
 There was a something in his turn of limb,
 And still more in his eye, which seemed to express,
 That, though he looked one of the Seraphim,
 There lurked a man beneath the Spirit's dress.
 Besides, the Empress sometimes liked a boy,
 And had just buried the fair-faced Lanskoi.

XLV.

Sua venda igual gravata abaixo acerta,
 A asa cai à dragona, a aljava definha
 À bainha, juntamente suas setas,
 Sempre afiadas, viram uma espadinha,
 Seu arco num bicornes se converta,
 Se esperta, Psiquê se confundido tinha
 Como esposas (fazendo um erro estúpido),
 Tão semelhante estava ele com Cupido.

XLVI.

Uns da corte o olham, moças murmuram, ri-
 -se a Imperatriz. O favorito da rainha
 Faz cara feia. Qual deles esqueci,
 Desde que ela bem numerosos tinha,
 Tomando em turnos o árduo ofício ali
 Pois sua Majestade coroou-se sozinha.
 De uns um e oitenta⁷⁰ os caras mais inquietos,
 Bem pra ciúmes patagônicos⁷¹ feitos.

XLVII.

Juan não era desses, mas leve e magro,
 Imberbe e até acanhado; apesar
 Disso, no jeito do membro havia algo,
 E mais ainda em seu olho, quase a expressar
 Que embora um serafim feito, ocultado
 Sob o véu da alma, um homem vai estar.
 Mais, a imperatriz curti um rapaz, e foi
 Enterrado há pouco o lindo Lanskoi⁷².

⁷⁰ Os variados casos da Imperatriz Catarina são famosos. Alguns de seus amantes eram altos, como Orlov e Potemkin.

⁷¹ Circulava uma lenda de que os habitantes da Patagônia seriam praticamente gigantes (v. nota Canto VI, estrofe 28).

⁷² Alexander Lanskoi (1758 – 1784) foi um favorito de Catarina, a Grande, entre 1780 e 1784, e diz-se que o mais querido favorito dentre todos. Morreu jovem, daí também a comparação de Byron.

XLVIII.

No wonder then that Yermoloff, or Momonoff,
 Or Scherbatoff, or any other *off*
 Or *on*, might dread her Majesty had not room enough
 Within her bosom (which was not too tough),
 For a new flame; a thought to cast of gloom enough
 Along the aspect, whether smooth or rough,
 Of him who, in the language of his station,
 Then held that "high official situation."

XLIX.

O gentle ladies! should you seek to know
 The import of this diplomatic phrase,
 Bid Ireland's Londonderry's Marquess show
 His parts of speech, and in the strange displays
 Of that odd string of words, all in a row,
 Which none divine, and every one obeys,
 Perhaps you may pick out some queer no meaning,—
 Of that weak wordy harvest the sole gleanings.

L.

I think I can explain myself without
 That sad inexplicable beast of prey—
 That Sphinx, whose words would ever be a doubt,
 Did not his deeds unriddle them each day—
 That monstrous hieroglyphic—that long spout
 Of blood and water—leaden Castlereagh!
 And here I must an anecdote relate,
 But luckily of no great length or weight.

XLVIII.

Não se espanta que Yermoloff, Momonoff ou
 Scherbatoff⁷³ ou qualquer outro *off* ou
On temesse que espaço bastante não hou-
 vesse no seio dela (não resistente) a no-
 vo fogo – ideia que tristeza lançou
 No aspecto, quer macio ou áspero, do
 Que, no jargão da sua posição,
 Mantinha a “oficial alta situação”.

XLIX.

Oh moças gentis, vão saber vocês
 O que diz essa expressão diplomática
 Com o Marquês de Londonderry⁷⁴, irlandês,
 Em suas figuras de linguagem; ímpar prática,
 Termos em estranha ordem de uma vez,
 Que ninguém prediz e todo mundo acata,
 Talvez colham lá sem sentido deliberado,
 Só o que a fraca safra prolixa há dado.

L.

Acho que posso me explicar sem esta
 Triste e inexplicável fera de rapi-
 na, a esfinge, com palavras incertas,
 Não é indecifrável cada dia, que
 Monstruoso hieroglífico, gárgula que deita
 Sangue e urina, plúmbeo Castlereagh!
 E aqui uma anedota relatar devo,
 Por sorte sem grande extensão ou peso.

⁷³ Realmente, após a Imperatriz perder Lanskoï, manteve relações com Yermoloff e depois com Momonoff; entretanto, Byron comete um erro, pois Scherbatoff não era um predileto do momento, mas a Princesa com que Momonoff casou, sob o consentimento da Imperatriz, após deixar de ser seu favorito dela.

⁷⁴ Nova menção ao Visconde de Castlereagh, quem Byron vituperou ferinamente em sua “Dedicatória”, e que se suicidaria com um abridor de cartas na jugular em 12 de agosto de 1822, duas ou três semanas após a feitura desta estrofe, por motivos de evitar o escândalo em caso de sodomia.

LI.

An English lady asked of an Italian,
 What were the actual and official duties
 Of the strange thing some women set a value on,
 Which hovers oft about some married beauties,
 Called "Cavalier Servente?"—a Pygmalion
 Whose statues warm (I fear, alas! too true 't is)
 Beneath his art:—the dame, pressed to disclose them,
 Said—"Lady, I beseech you to suppose them."

LI.

Uma inglesa a uma italiana pergunta
 Quais ofícios atuais e oficiais da coisa
 Estranha que a umas moças valor junta,
 Que paira sobre umas belas esposas,
 Um tal *cavalier servente*⁷⁵ – Pigmaleão⁷⁶ cuja
 Estátua sob (temo, ai, é vero pois) a
 Sua arte aquece. A moça apressa a que exponha,
 E a outra diz, "Lady, peço que suponha".

LII.

And thus I supplicate your supposition,
 And mildest, matron-like interpretation,
 Of the imperial favourite's condition.
 'T was a high place, the highest in the nation
 In fact, if not in rank; and the suspicion
 Of any one's attaining to his station,
 No doubt gave pain, where each new pair of shoulders,
 If rather broad, made stocks rise—and their holders.

LII.

Assim suplico sua suposição
 E de matrona a meiga interpretação
 Do favorito à imperial situação.
 Alto posto, o mais alto da nação
 Na real, se não na ordem; a suspeição
 De alguém alcançar tal condição
 Dava dor, claro, onde um novo par de ombros,
 Se amplos, aumenta as ações e seus donos.⁷⁷

⁷⁵ Nota a este respeito foi feita à estrofe CXLVIII do Canto I. Moço de companhia de quarto oficial para senhoritas casadas com nobres senis, foi aproximadamente o que ali se disse. Também a este respeito Byron percorreu em uma digressão de *Beppo*. Veja-se, na tradução de Paulo Henriques Britto, uma estrofe sobre o assunto:

Além do mais, na Itália se consente
 (Embora seja um pecado horroroso)
 Que uma mulher, em vez de um somente,
 Tenha *dois* homens: um deles, o esposo;
 O outro, o tal "Cavalier Servente",
 Um posto tido como muito honroso,
 Espécie de marido adicional

Que vem suplementar o original. (Byron, 2003, p. 83).

⁷⁶ Mitologicamente, um escultor e rei de Chipre que se apaixonou por uma estátua que esculpira tentando reproduzir a mulher ideal.

⁷⁷ Repare-se como se assemelham os vultos contra o fundo branco das duas estrofes, original e tradução.

LIII.

Juan, I said, was a most beauteous boy,
 And had retained his boyish look beyond
 The usual hirsute seasons which destroy,
 With beards and whiskers, and the like, the fond
 Parisian aspect, which upset old Troy
 And founded Doctors' Commons:—I have conned
 The history of divorces, which, though chequered,
 Calls Ilion's the first damages on record.

LIV.

And Catherine, who loved all things (save her Lord,
 Who was gone to his place), and passed for much,
 Admiring those (by dainty dames abhorred)
 Gigantic gentlemen, yet had a touch
 Of sentiment: and he she most adored
 Was the lamented Lanskoi, who was such
 A lover as had cost her many a tear,
 And yet but made a middling grenadier.

LV.

Oh thou "tetrerrima causa" of all "belli"—
 Thou gate of Life and Death—thou nondescript!
 Whence is our exit and our entrance,—well I
 May pause in pondering how all souls are dipped
 In thy perennial fountain:—how man fell I
 Know not, since Knowledge saw her branches stripped
 Of her first fruit; but how he falls and rises
 Since,—thou hast settled beyond all surmises.

LIII.

Juan, eu disse, o mais belo rapaz foi
 E reteve o olhar pueril além da
 Usual e hirsuta estação que destrói
 Com barbas, bigodes e afins o aspecto a
 Páris caro, que a antiga Troia irritou e
 Fundou o Foro Cível⁷⁸. Decorei já a
 História dos divórcios que, mista, registra a
 Ilíada a primeira indenização da lista.

LIV.

Catarina, que tudoamava⁷⁹ (exceto o esposo,
 Que achou seu fim) e por muito passava,
 Prezando os (que as delicadas horrorosos
 Creem) seus gigantes, tinha uma pitada
 De sentimento; e aquele o mais saudoso,
 Seu adorado Lankoï, que tanto o amava,
 Que tão caro em lágrimas a ela saiu, que
 Somente era um granadeiro medíocre.

LV.

Oh de toda *belli tetrerrima causa*⁸⁰ —
 Portão da vida e morte — inefável, tu!
 Nossa entrada e saída. Posso fazer pausa
 Pra pensar quanta alma se molha no
 Teu manancial perene. Não sei quantos à causa
 Da ciência ver sem fruto os ramos nus,
 Caem; mas como caem e vão às alturas
 Pois, tu dispões pra além das conjecturas.

⁷⁸ Ver nota ao Canto I, estrofe XXXVI.

⁷⁹ Essa forma foi usada por Mário de Andrade em poema de *O Carro da Miséria*, I, que começa com “O que vem fazer pelos meus olhos tantos barcos (...)”. Ademais, Catarina também era o nome da mãe de B..

⁸⁰ Em livre tradução, “causa mais hedionda de toda guerra”. A citação é do Livro I, 3, das *Sátiras* de Horácio. (EP) diz que Byron “prudentemente” citou apenas três palavras do verso horaciano “Nam fuit ante Helenam cunnus tetrerrima belli / causa” que, numa tradução livre, significa “pois, antes de Helena, uma vulva era causa tetérria de guerra”, em que *cunnus*, em latim, pode se referir tanto a uma meretriz, quanto a sua genitália.

LVI.

Some call thee "the worst cause of War," but I
 Maintain thou art the best.—for after all,
 From thee we come, to thee we go, and why
 To get at thee not batter down a wall,
 Or waste a World? since no one can deny
 Thou dost replenish worlds both great and small:
 With—or without thee—all things at a stand
 Are, or would be, thou sea of Life's dry land!

LVII.

Catherine, who was the grand Epitome
 Of that great cause of War, or Peace, or what
 You please (it causes all the things which be,
 So you may take your choice of this or that)—
 Catherine, I say, was very glad to see
 The handsome herald, on whose plumage sat
 Victory; and, pausing as she saw him kneel
 With his despatch, forgot to break the seal.

LVI.

Chamam-te a “pior causa de guerra”, só que
 Eu digo que és a melhor, pois após tudo
 De ti viemos, a ti vamos, e por que
 Pra alcançar-te não derrubar um muro ou
 Devastar um mundo, sem negar o que
 Repões de grandes e pequenos mundos?
 Com ou sem ti, toda coisa em pé sairá aí da
 Tua, tu mar da vida nessa terra árida!⁸¹

LVII.

Catarina, que era o maior epítome
 Da grande causa de guerra ou de paz
 Ou o que quiser (causa de tudo que há, aí tome
 A seu gosto isso ou aquilo, tanto faz) –
 Catarina, digo, ia bem feliz que assome
 O lindo arauto, cuja plumagem traz⁸²
 Vitória; e parando ao vê-lo de joelhos
 Com a carta, esqueceu de romper o selo.

⁸¹ Décio Pignatari traduziu essas capciosas estrofes. Em sua tradução fez as duas oitavas em uma estrofe de dezesseis versos, como ambas tratam do mesmo assunto e uma explica a outra. Traduziu também o elevado *thou* do original pelo coloquial “você” (para um estudo detalhado da tradução de Pignatari recomenda-se o capítulo 4 desta tese); fez:

IX, 55, 56

Quem descreve essa entrada e essa saída,
Causa teterrima e ventral das lutas
 Ou não se banha na fonte da vida
 (pausa) e da morte? Assim, são vãs disputas
 As de saber da *queda*: proibida,
 Viu-se a ciência sem primeiras frutas.
 Mas desde então *sua* lei já se conhece
 – De como o homem sobe e como desce.
 “A pior causa das guerras”, uns proclamam,
 Mas eu acho a melhor, pois afinal
 Vão a você até os que não amam
 E de você vêm todos. Qual o mal,
 Se o mundo arrasam, se as cidades clamam
 Por você, provedora universal?
 Com/ sem você, tanto se salva ou peca,
 Água da vida numa terra seca! (Pignatari, 2007, p. 206).

⁸² No original, *sat*. Alusão a Ricardo *III*, V, 3, 79, de Shakespeare.

LVIII.

Then recollecting the whole Empress, nor
 Forgetting quite the Woman (which composed
 At least three parts of this great whole), she tore
 The letter open with an air which posed
 The Court, that watched each look her visage wore,
 Until a royal smile at length disclosed
 Fair weather for the day. Though rather spacious,
 Her face was noble, her eyes fine, mouth gracious.

LIX.

Great joy was hers, or rather joys: the first
 Was a ta'en city, thirty thousand slain:
 Glory and triumph o'er her aspect burst,
 As an East Indian sunrise on the main:—
 These quenched a moment her Ambition's thirst—
 So Arab deserts drink in Summer's rain:
 In vain!—As fall the dews on quenchless sands,
 Blood only serves to wash Ambition's hands!

LX.

Her next amusement was more fanciful;
 She smiled at mad Suwarrow's rhymes, who threw
 Into a Russian couplet rather dull
 The whole gazette of thousands whom he slew:
 Her third was feminine enough to annul
 The shudder which runs naturally through
 Our veins, when things called Sovereigns think it best
 To kill, and Generals turn it into jest.

LVIII.

Daí de Imperatriz recobrando o posto,
 Sem esquecer o de mulher (que compôs
 Três quartos do total) rasgou, após, to-
 da a carta aberta com um ar que pôs
 Absorta⁸³ a corte observando-lhe o rosto
 A cada olhar, até que um riso real dispôs
 Tempo bom para o dia. Rosto espaçoso,
 Mas nobre, olhos lindos, lábios graciosos.⁸⁴

LIX.

Grande alegria a ela, ou melhor, alegrias.
 Cidade caída – mortos trinta mil.
 Glória e triunfo em seu semblante irrompiam
 Como no mar⁸⁵ da Índia sol que surgiu.
 Sua sede de ambição um instante sacia;
 Tal deserto árabe bebe chuva de estio.
 Em vão! Qual cai o orvalho na areia insaciável,
 Sangue só há pra que Ambição as mãos lave.

LX.

O outro divertimento é mais fantástico;
 Riu à rima de Suvorov, que lançou
 No insano dístico russo, algo chato,
 A nota toda dos milhares que matou.
 O terceiro é feminil que a anular basta o
 Arrepio que natural perpassou
 As veias, quando isso dito soberano
 Crê melhor matar, e generais fazem brincando.

⁸³ “Absorta” não está no original, no qual Byron usa *pose*. Como em outros momentos, nota (EP), o autor não usa esse termo no seu sentido comum, e “quase sempre” (*almost always*) quer significar “perplexo” ou “confuso”.

⁸⁴ João Vieira traduziu por:

Lembrando-se apenas de romper o selo, abriu a carta com um ar destes que intrigam o coração. (1942, p. 375).

⁸⁵ No original, *main*. Expressão poética do século XVI para designar o “alto-mar”.

LXI.

The two first feelings ran their course complete,
 And lighted first her eye, and then her mouth:
 The whole court looked immediately most sweet,
 Like flowers well watered after a long drouth:—
 But when on the Lieutenant at her feet
 Her Majesty, who liked to gaze on youth
 Almost as much as on a new despatch,
 Glanced mildly,—all the world was on the watch.

LXII.

Though somewhat large, exuberant, and truculent,
 When wroth—while pleased, she was as fine a figure
 As those who like things rosy, ripe, and succulent,
 Would wish to look on, while they are in vigour.
 She could repay each amatory look you lent
 With interest, and, in turn, was wont with rigour
 To exact of Cupid's bills the full amount
 At sight, nor would permit you to discount.

LXIII.

With her the latter, though at times convenient,
 Was not so necessary; for they tell
 That she was handsome, and though fierce looked lenient,
 And always used her favourites too well.
 If once beyond her boudoir's precincts in ye went,
 Your "fortune" was in a fair way "to swell
 A man" (as Giles says); for though she would widow all
 Nations, she liked Man as an individual.

LXI.

As sensações, só as primeiras duas
 Concluídas, lhe acenderam olho e boca logo.
 Já a corte toda mais doce insinua-
 -se, igual flor bem regada após longo
 Estio. Mas aos seus pés, quando o Tenente sua
 Majestade, que ver a juventude como
 Um novo despacho gostava, olhou
 Meigamente, o mundo inteiro a espreitou.

LXII.

Embora larga, exótica e truculenta
 Se irada; se agradada, tinha bom humor
 Como quem coisa rósea, succulenta,
 Viçosa adoraria olhar, com vigor.
 Podia a cada olhar amoroso pagamento
 Dar com juros, e em troca, com rigor,
 Conta exata de Cupido de pronto
 Exigia à vista, nem te daria desconto.

LXIII.

A última, embora às vezes conveniente,
 Não foi necessária; pois lhe chamavam
 Bela e ainda fera parecia leniente
 E muito bem um favorito usava.
 Se ir ao seu boudoir a vós se apresente,
 Sua "fortuna" pra "inchar homem" bastava
 (Diz Giles⁸⁶), pois podendo enviuvar total
 As nações, curtia o homem individual.

⁸⁶ A nota é de Byron (1823). "His fortune swells him, it is rank, he's married." – Sir Gilles Overreach; Massinger. – See *A New Way to Pay Old Debts* [V, I, 118-119]. "Sua sorte o inchou, é justo, ele é casado" (em nossa livre tradução).

LXIV.

What a strange thing is Man! and what a stranger
 Is Woman! What a whirlwind is her head,
 And what a whirlpool full of depth and danger
 Is all the rest about her! Whether wed,
 Or widow—maid—or mother, she can change her
 Mind like the wind: whatever she has said
 Or done, is light to what she'll say or do;—
 The oldest thing on record, and yet new!

LXV.

Oh Catherine! (for of all interjections,
 To thee both oh! and ah! belong, of right,
 In Love and War) how odd are the connections
 Of human thoughts, which jostle in their flight!
 Just now yours were cut out in different sections:
 First Ismail's capture caught your fancy quite;
 Next of new knights, the fresh and glorious batch:
 And thirdly he who brought you the despatch!

LXIV.

Que coisa estranha é o homem⁸⁷, e mais estranha
 A mulher⁸⁸! Que tufão é sua cabeça,
 Que fundo turbilhão de risco e manha
 É tudo sobre ela! Casada seja
 Ou viúva, virgem, mãe, ela dispõe a
 Razão conforme o vento. O que expresse
 Ou faça é leve ao que fazer ou expor vá –
 Coisa mais velha da história e ainda nova.

LXV.

Oh Catarina! (Das interjeições
 A ti tanto *oh!* e *ah!* servem por direito
 Ao amor e à guerra.) Que estranhas ligações
 A mente do homem em sua carreira enceta!
 Talham ideias já em díspares seções:
 Um, pegar Ismail sua fantasia pega. O
 Grupo de gloriosos cavaleiros, dois.
 Três, quem lhe trouxera a mensagem, pois.

⁸⁷ No original, *What a strange thing is a man!*, (EP) nota uma alusão a *Hamlet*, II, IV, 58-59. (*What a piece of work is a man!*).

⁸⁸ Como nos Cantos anteriores que narraram a tomada de Ismail notou-se referência satírica à *Ilíada*, este longo retrato de Catarina é uma sátira dos retratos de Helena e das mulheres em diversos épicos.

LXVI.

Shakespeare talks of "the herald Mercury
 New lighted on a heaven-kissing hill:"
 And some such visions crossed her Majesty,
 While her young herald knelt before her still.
 'T is very true the hill seemed rather high,
 For a Lieutenant to climb up; but skill
 Smoothed even the Simplon's steep, and by God's blessing,
 With Youth and Health all kisses are "Heaven-kissing."

LXVI.

Shakespeare diz de um "Mercúrio arauto um
 Novo brilho em céu-beijante colina"⁸⁹;
 E umas tais visões⁹⁰ perpassaram sua Alteza,
 quando o jovem arauto se inclina
 De joelhos. É de fato colina alta
 Pra Tenente trepar; mas se engenho alisa
 O íngreme Simplon⁹¹, co' a benção de Deus, bastante
 Juventude e saúde, todo beijo é "céu-beijante".

LXVII.

Her Majesty looked down, the youth looked up—
 And so they fell in love;—she with his face,
 His grace, his God-knows-what: for Cupid's cup
 With the first draught intoxicates apace,
 A quintessential laudanum or "Black Drop,"
 Which makes one drunk at once, without the base
 Expedient of full bumpers; for the eye
 In love drinks all Life's fountains (save tears) dry.

LXVII.

Levanta o olho o rapaz, sua Alteza o abaixa,
 E apaixonam-se. Ela por seu rosto fica,
 Sua graça, o Deus-sabe-que dele; a taça
 De Cupido a um gole logo intoxica,
 Láudano quintessencial ou gota opiácea⁹²,
 Que põem bêbado de vez, sem a básica
 Rotina de copos cheios; quando ama, o olho
 Drena as fontes da vida (salvo o choro).⁹³

⁸⁹ Citação de *Hamlet*, ato III, cena IV, dos versos 58-59. Em uma tradução da internet: "(...) o porte de Mercúrio, o mensageiro, quando pousa nos cumes altanados;)" <https://biblioteca-online.net/ebooks/Shakespeare-Hamlet.pdf>. Pois *heaven-kissing* significa, diz Pichot, apenas "muito elevada". Peter Cochran dá uma chave para a compreensão da sátira de Byron: a escansão desses versos é bem truncada (mas quer-se crer que, além da escansão, a imagem usada por Shakespeare também serve de ironia a B.). Millôr traduziu esses versos de Shakespeare por: "O pobre igual ao de Mercúrio-Mensageiro / Descendo numa montanha alta como o céu" (2004, p. 172).

⁹⁰ Byron toma uma citação truncada de Shakespeare como alusão irônica e também crítica literária.

⁹¹ Essa região encontra-se nos Alpes Suíços. Repare-se como esses versos, alongados no original, acabaram saindo da mesma forma na tradução.

⁹² No original, *black drop*, uma espécie de elixir popular, composto de ópio, vinagre e especiarias, às vezes com açúcar. Nem Pichot nem Paris traduzem esse nome. Os poetas do Romantismo muitas vezes buscaram o entorpecimento como rebeldia contra o sistema; De Quincey, como dito anteriormente, publicaria suas recordações sobre seu tempo comendo ópio concomitantemente a estes Cantos de *Don Juan*. Samuel Taylor Coleridge também popularizou o uso dessa poção. Peter Cochran diz que Byron deixou um pouco disso trancado numa caixa em sua casa em Londres.

⁹³ A tradução de João Vieira para essa estrofe foi:

A imperatriz abaixou os olhos, e o mancebo levantou os seus, de modo que suas vistas encontraram-se num destes choques inefáveis, que se experimentam vivamente, mas que se não podem exprimir (1942, p. 376).

LXVIII.

He, on the other hand, if not in love,
 Fell into that no less imperious passion,
 Self-love—which, when some sort of thing above
 Ourselves, a singer, dancer, much in fashion,
 Or Duchess—Princess—Empress, "deigns to prove"
 ('T is Pope's phrase) a great longing, though a rash one,
 For one especial person out of many,
 Make us believe ourselves as good as any.

LXIX.

Besides, he was of that delighted age
 Which makes all female ages equal—when
 We don't much care with whom we may engage,
 As bold as Daniel in the lions' den,
 So that we can our native sun assuage
 In the next ocean, which may flow just then—
 To make a twilight in, just as Sol's heat is
 Quenched in the lap of the salt sea, or Thetis.

LXX.

And Catherine (we must say thus much for Catherine),
 Though bold and bloody, was the kind of thing
 Whose temporary passion was quite flattering,
 Because each lover looked a sort of King,
 Made up upon an amatory pattern,
 A royal husband in all save the ring—
 Which, (being the damndest part of matrimony,)
 Seemed taking out the sting to leave the honey:

LXVIII.

Ele, por sua vez, se não foi amor,
 Sentiu paixão não menos imperiosa,
 Amor-próprio, que é quando algo maior
 Que nós, cantora, dançarina, tão em voga,
 Duquesa, princesa, imperatriz “concede expor”
 (Cito Pope⁹⁴) grande anseio, de impulso, por
 Alguém especial dentre muitos pra fazer-
 -nos crer nós mesmos bons como qualquer.

LXIX.

No mais, tinha ele a idade de delícias
 Que toda moça de idade igual faz,
 Quando ninguém liga com quem se alicia,
 Qual Daniel na cova dos leões, audaz,
 Daí nosso sol nativo se alivia
 No próximo oceano que flua daí assaz, e traz
 O crepúsculo, quando o calor do Sol cede
 Ao regaço do mar salgado ou Tétis⁹⁵.

LXX.

E Catarina (admita-se de Catarina),
 Tensa e intensa⁹⁶, mas tipo de coisa cuja
 Paixão passageira é lisonjeira sim, e a
 Cada amante algo de rei lhe surja,
 Feitos num padrão amatório enfim, à⁹⁷
 Exceção do anel que esposo real não usa,
 Que, do matrimônio a parte mais cruel,
 Parece ir sem ferrão⁹⁸ e deixar mel.⁹⁹

⁹⁴ Em *Eloisa to Abelard*. As edições trazem notas dizendo que Byron usa o verbo “to prove” em sentido diferente de Pope. Este no sentido de “experimentar”, e Byron no de “fazer manifesto”, daí a tradução por “expor”.

⁹⁵ No original, *Sol*, referência ao deus do sol romano, como o Hélios grego. Tétis é uma nereida, ou ninfa marinha. Cochran vê alusão a uns versos do *Hudibras*, de Samuel Butler, II, ii, 30-33. Traduziu-se por “regaço” o termo *lap*, que em Shakespeare, *Romeu e Julieta*, entre outras obras, denota sexualidade feminina.

⁹⁶ No original, *bold and bloody*, alusão a *Macbeth*, IV, I, 79. Paulin Paris traduz por “*cruelle et hautaine*”.

⁹⁷ Cochran nota a questão das rimas dessa oitava. Se caísse o “g” do *flattering* rimaria melhor com *Catherine*, e não tão próximo de *thing*, *king* etc.

LXXI.

And when you add to this, her Womanhood
 In its meridian, her blue eyes or gray—
 (The last, if they have soul, are quite as good,
 Or better, as the best examples say:
 Napoleon's, Mary's (Queen of Scotland), should
 Lend to that colour a transcendent ray;
 And Pallas also sanctions the same hue,
 Too wise to look through optics black or blue)—

LXXI.

Some-se a isso, sua feminilidade
 Em seu meridiano¹⁰⁰, o olho azul, ou cinza
 (Este, se tem alma, é tão bom ou há-de
 Ser o melhor, melhores exemplos o dizem;
 Napoleão, a rainha da Escócia, Maria Stuart,
 Transcendental raio emprestam ao matiz,
 E o de Palas¹⁰¹ a mesma cor enceta,
 Mui sábia pra ver por ótica azul ou preta),

LXXII.

Her sweet smile, and her then majestic figure,
 Her plumpness, her imperial condescension,
 Her preference of a boy to men much bigger
 (Fellows whom Messalina's self would pension),
 Her prime of life, just now in juicy vigour,
 With other extras, which we need not mention,—
 All these, or any one of these, explain
 Enough to make a stripling very vain.

LXXII.

Seu riso doce e a grandiosa figura,
 Sua fofura, sua imperial concessão,
 Seu gosto, de moço aos de maior altura
 (Caras que Messalina¹⁰² daria pensão),
 Seu auge da vida, suculência em fartura,
 E uns extras, dos quais não se faz menção –
 Tudo isso ou qualquer coisa disso basta
 Para dar a um rapaz vaidade vasta.

⁹⁸ P. Paris fez: “il s'ensuivait que le fruit avait perdu son épine et conservé tout son miel”. (Byron, 1830, s.p.).

⁹⁹ João Vieira traduziu essa oitava por dois parágrafos:

E Catarina (diga-se em seu favor), posto que sanguinária e altiva, corpulenta exuberantemente, em momentos de cólera oferecia em sua paixão passageira alguma coisa de extremamente afável.

Cada um de seus prediletos era uma espécie de rei, talhado por modelo de amor, um perfeito esposo real, salvo o laço do matrimônio; e como este é o que há de mais diabólico em negócio de himeneu, dir-se-ia haver ali o mel da abelha sem que houvesse o ferrão. (1942, p. 376).

¹⁰⁰ (EP) aponta que Byron errou as contas, supondo que Catarina estivesse, em 1791, com quarenta e oito anos de idade, quando estaria já com sessenta e dois.

¹⁰¹ Atenas, deusa grega.

¹⁰² Messalina era a promíscua esposa de Claudius, imperador romano. Masson, em suas *Mémoires Secrets sur la Russie* (1800), usa a mesma referência.

LXXIII.

And that's enough, for Love is vanity,
 Selfish in its beginning as its end,
 Except where 't is a mere insanity,
 A maddening spirit which would strive to blend
 Itself with Beauty's frail inanity,
 On which the Passion's self seems to depend;
 And hence some heathenish philosophers
 Make Love the main-spring of the Universe.

LXXIV.

Besides Platonic love, besides the love
 Of God, the love of sentiment, the
 loving Of faithful pairs—(I needs must rhyme with dove,
 That good old steam-boat which keeps verses moving
 'Gainst reason—Reason ne'er was hand-and-glove
 With rhyme, but always leant less to improving
 The sound than sense)—besides all these pretences
 To Love, there are those things which words name senses;

LXXIII.

E isso basta, pois amor é vaidade,
 Egoísta do início ao fim se estende,
 Exceto quando é mera insanidade,
 Espírito enlouquecedor que contende
 Pra mesclar-se à frágil inanidade
 Da beleza, da qual paixão depende.
 Daí uns filósofos pagãos¹⁰³ dizem ser só
 Do amor a força-motriz¹⁰⁴ do universo.

LXXIV.

Além do amor platônico, do amor
 A Deus, do amor sentimental, enfim do
 Amor fiel (que vou rimar com dor¹⁰⁵,
 O bom velho barco a vapor¹⁰⁶ do verso vai indo
 Contra a razão, nunca mão na luva¹⁰⁷ a pôr-
 -se com a rima, mas sempre preferindo o
 Senso ao som) – além dos amores ditos,
 Há o que palavras nomeiam sentidos,¹⁰⁸

¹⁰³ As edições apontam para uma alusão a Shelley nessa estrofe, quer a seus pensamentos, quer a sua obra.

¹⁰⁴ No original, *mainspring*. Paulin Paris traduziu por *le principe*. Aqui B. pode estar referindo-se a si mesmo (PC).

¹⁰⁵ No original, *dove*, “pomba”, que em inglês rima de modo óbvio com *love*. Em português a rima mais clichê para “amor” é “dor”, que levou em nossa tradução, como na tradução de Augusto, a perder-se a palavra “pomba”; na dele se diz que a rima “pede humor”.

¹⁰⁶ No original, *steamboat*, máquinas a vapor eram o ápice da tecnologia do momento. Peter Cochran diz que “nós, em 2007, poderíamos dizer algo assim do ‘bom e velho DVD’”.

¹⁰⁷ No original, *hand and glove*, expressão que significa “cair bem”, “unir-se com conforto”, que se pode traduzir pela expressão “mão na luva” do português.

¹⁰⁸ Augusto de Campos traduziu essa oitava:

Além do amor platônico, do amor
 De Deus, do amor sentimental, além do
 Amor fiel (a rima pede humor,
 A velha barca sempre se movendo
 Contra a razão; esta nunca deu valor
 À rima, preferindo, eu bem entendo,
 O senso ao som.) – além dos assim tidos
 Amores, há o que chamam de sentidos; (Campos, 2009, p. 69).

LXXV.

Those movements, those improvements in our bodies
 Which make all bodies anxious to get out
 Of their own sand-pits, to mix with a goddess,
 For such all women are at first no doubt.
 How beautiful that moment! and how odd is
 That fever which precedes the languid rout
 Of our sensations! What a curious way
 The whole thing is of clothing souls in clay!

LXXV.

Um movimento, impulso em nosso corpo que
 Torna todo corpo ansioso pra sair
 Do chiqueirinho¹⁰⁹ e fundir-se à deusa, e
 É assim toda mulher no início, claro. Daí
 Que lindo esse momento, e febre estranha é
 A que precede a lânguida debandada de
 Nossas sensações! Ah mas que sarro
 Isso tudo de vestir alma em barro!

LXXVI.

The noblest kind of love is love Platonical,
 To end or to begin with; the next grand
 Is that which may be christened love canonical,
 Because the clergy take the thing in hand;
 The third sort to be noted in our chronicle
 As flourishing in every Christian land,
 Is when chaste matrons to their other ties
 Add what may be called marriage in disguise.

LXXVI.

O mais nobre amor é o amor platônico, ao
 Fim ou pra se iniciar¹¹⁰. O seguinte grande
 É o que se batizou amor canônico,
 Porque isso o padre bem à mão comanda. E o
 Terceiro a ser notado em nossa crônica e
 Que na terra cristã muito se expande é
 Quando senhoras castas a outros laços
 Juntam o dito compromisso em disfarce.¹¹¹

¹⁰⁹ No original, *sandpit*, que seria uma caixa de areia usada para a diversão de crianças. Nenhuma edição traz nota. Paris traduziu por *jouissances ordinaires*.

¹¹⁰ Cochran nota que o último favorito de Catarina chamava-se Platon Zubov, daí a graça de no último ela ter encontrado o amor platônico.

¹¹¹ Alusão à instituição do *Cavalier Servente*. Augusto de Campos traduziu essa estrofe como:

A mais nobre paixão é a platônica,
 Para fim ou começo. Outra feição
 Do amor é a que chamam de canônica,
 Pelo que rende aos padres de plantão.
 A terceira é a que mostra nossa crônica.
 Vem florescendo muito entre os cristãos:
 Castas damas que juntam aos feitiços,
 Que já têm, disfarçados compromissos. (p. 71).

LXXVII.

Well, we won't analyse—our story must
 Tell for itself: the Sovereign was smitten,
 Juan much flattered by her love, or lust;—
 I cannot stop to alter words once written,
 And the *two* are so mixed with human dust,
 That he who *names one*, both perchance may hit on:
 But in such matters Russia's mighty Empress
 Behaved no better than a common sempstress.

LXXVIII.

The whole court melted into one wide whisper,
 And all lips were applied unto all ears!
 The elder ladies' wrinkles curled much crisper
 As they beheld; the younger cast some leers
 On one another, and each lovely lisper
 Smiled as she talked the matter o'er; but tears
 Of rivalry rose in each clouded eye
 Of all the standing army who stood by.

LXXIX.

All the ambassadors of all the powers
 Inquired, Who was this very new young man,
 Who promised to be great in some few hours?
 Which is full soon (though Life is but a span).
 Already they beheld the silver showers
 Of rubles rain, as fast as specie can,
 Upon his cabinet, besides the presents
 Of several ribands, and some thousand peasants.

LXXVII.

Bem, sem análise; a história se apure-a
 Por si só. A soberana foi atingida,
 Juan vaidoso por seu amor ou luxúria.
 Não posso mudar palavras escritas,
 E os dois tanto ao pó humano se misturam
 Que o que nomeia um a ambos já excita¹¹².
 Mas a grande imperatriz russa não era
 Nisso melhor que mera costureira.

LXXVIII.

A corte inteira virou um só murmúrio,
 Todo lábio aplicado a toda orelha. As
 Rugas das velhas vincam mais um sulco¹¹³
 Quando notam. Jovens olham de esguelha
 Um ao outro, e cada gracioso num sussurro
 Sorria se ela falava sobre; erguera-
 -se choro de inveja nos anuviados
 Olhos do exército em pé ali parado.

LXXIX.

Todo embaixador de todos os poderes
 Inquiria quem era este rapaz
 Que prometia em horas grande ser, e
 Estar cheio logo (vida é pouco e não mais).
 Já notavam as pratas lá choverem
 De rubros, rápido igual espécie, assaz
 Em seu armário, além dos presentes vários
 De condecorações e camponeses aos milhares¹¹⁴.

¹¹² Cochran vê obscenidade na expressão *hit on* do original.

¹¹³ (EP) nota a tautologia do original, em que *crisper* significa mais *wrinkled*.

¹¹⁴ Algumas edições trazem nota dizendo que o valor de um estado russo era proporcional ao número de servos (*slaves*) que o mesmo tivesse. Cochran detalha essa nota, que seria de B., porém não apareceu nas primeiras edições.

LXXX.

Catherine was generous,—all such ladies are:

Love—that great opener of the heart and all
The ways that lead there, be they near or far,

Above, below, by turnpikes great or small,—
Love—(though she had a cursed taste for War,

And was not the best wife unless we call
Such Clytemnestra, though perhaps 't is better
That one should die—than two drag on the fetter)—

LXXX.

Generosa ela era; toda dama é assim.

Amor, abridor-mor de coração e as
Formas de chegar lá, quer longe ou perto enfim,

Em cima, embaixo, a estreita ou larga via –
Amor (e há a vil queda dela à guerra sim,

Nem foi a melhor esposa, a não ser se se diria
Isso à Clitemnestra¹¹⁵; embora seja mais à mão
Um morto que dois a arrastar grilhão) –

LXXXI.

Love had made Catherine make each lover's fortune,

Unlike our own half-chaste Elizabeth,
Whose avarice all disbursements did importune,
If History, the grand liar, ever saith

The truth; and though grief her old age might shorten,

Because she put a favourite to death,
Her vile, ambiguous method of flirtation,
And stinginess, disgrace her sex and station.

LXXXI.

Amor fez Catarina dar fortuna

Aos amantes; não feito a meia-casta Elizabeth¹¹⁶,
Cuja avareza as despesas importuna
(Se História, mentirosona, dissesse

A verdade), e uma dor sua velhice amiúda,

Com um favorito que à morte ela mete¹¹⁷,
Mas com vil flerte em seu ambíguo nexo
E mesquinhez desgraçou seu *status* e sexo¹¹⁸.

¹¹⁵ Esposa de Agamenon, que cometeu adultério com Egisto e matou o próprio marido após seu regresso da Guerra de Troia.

¹¹⁶ Essa comparação de Catarina com a rainha da Inglaterra está na história sobre a Rússia de Masson, que Byron vem seguindo.

¹¹⁷ Cochran afirma que Elizabeth não mandou o Duque de Essex à morte como os autocratas russos fizeram. Mas admite que todo o processo obscureceu sua velhice.

¹¹⁸ Esse comentário é integralmente tirado da obra de Masson, que Byron parece corroborar nesses versos.

LXXXII.

But when the levée rose, and all was bustle
 In the dissolving circle, all the nations'
 Ambassadors began as 't were to hustle
 Round the young man with their congratulations.
 Also the softer silks were heard to rustle
 Of gentle dames, among whose recreations
 It is to speculate on handsome faces,
 Especially when such lead to high places.

LXXXII.

Finda a recepção, era correria tudo,
 Todos os embaixadores das nações,
 Na roda a se romper, se empurram junto
 Ao jovem com suas felicitações.
 E as calcinhas¹¹⁹ ciciarem se escutam
 Das damas gentis, cujas recreações
 É especular sobre bonitos rostos,
 Especialmente os que levam a altos postos.

LXXXIII.

Juan, who found himself, he knew not how,
 A general object of attention, made
 His answers with a very graceful bow,
 As if born for the ministerial trade.
 Though modest, on his unembarrassed brow
 Nature had written "Gentleman!" He said
 Little, but to the purpose; and his manner
 Flung hovering graces o'er him like a banner.

LXXXIII.

Juan, que se encontrou, como não lhe passa,
 Um objeto geral de atenção, deu
 Resposta ao se curvar com muita graça,
 Qual se a assunto ministerial nasceu.
 Modesto, em sua testa sem embaraço a
 Natureza escreveu "cavalheiro". Seu
 Falar curto, e a propósito; e a maneira a
 Ondear graça sobre ele igual bandeira.

LXXXIV.

An order from her Majesty consigned
 Our young Lieutenant to the genial care
 Of those in office: all the world looked kind,
 (As it will look sometimes with the first stare,
 Which Youth would not act ill to keep in mind,)
 As also did Miss Protasoff then there,
 Named from her mystic office "l'Epreuveuse,"
 A term inexplicable to the Muse.

LXXXIV.

E ordem de sua Majestade enviou
 Nosso jovem tenente ao genial cuidado
 Dos oficiais. Todo mundo do bem ele achou
 (Como parecerá à primeira olhada,
 Que a um jovem não fez mal se isso lembrou),
 Tal fez Srta. Protasoff ali nomeada
 Ao ofício misterioso de *l'Epreuveuse*¹²⁰,
 Um termo inexplicável para a Musa.

¹¹⁹ Cochran faz nota, "*softer silks*: underwear". Antigamente, eram chamadas "calcinhas" as peças do vestuário íntimo que cobriam o corpo da cintura aos joelhos.

¹²⁰ Termo em francês, no original, que as traduções francesas deixam assim, porém fazem notas dizendo que está em francês no original. A sugestão é que essa senhora seria uma espécie de "provadora" da virilidade dos favoritos oficiais de Catarina. Byron se baseia nas biografias lançadas à época e também em sua experiência, pois parece ter conhecido em 1816 em Gênova outra amiga da Imperatriz, a condessa Bruce, que compartilhava essa função. Vale lembrar que esse encontro na corte de Catarina se passa em 1791, cerca de trinta anos antes de Byron compor este Canto.

LXXXV.

With her then, as in humble duty bound,
 Juan retired,—and so will I, until
 My Pegasus shall tire of touching ground.
 We have just lit on a "heaven-kissing hill,"
 So lofty that I feel my brain turn round,
 And all my fancies whirling like a mill;
 Which is a signal to my nerves and brain,
 To take a quiet ride in some green lane.

LXXXV.

Com ela, que só cumpria sua obrigação,
 Juan saiu, e assim saio eu, até que adiante
 Meu Pégaso canse de queimar chão.
 Subimos na “colina céu-beijante”¹²¹,
 Tão alto eu sinto a mente um turbilhão,
 E a imaginação num moinho rodopiante,
 Que é o sinal dos meus nervos e mente a apenas
 Dar passeio¹²² calmo na alameda amena.

¹²¹ Byron novamente cita os polêmicos (porque problemáticos no aspecto da escansão, como aponta Cochran em nota já citada) versos de *Hamlet*, III, iv, 59.

¹²² Há uma ligeira alusão à estrofe XLII de *Beppo* aqui. Na tradução de Paulo Henriques Britto:

É bom poder sair para um passeio
 Em pleno outono sem que o criadinho
 Carregue a minha capa, por receio
 Que caia um aguaceiro no caminho;
 Sabendo que, se eu encontrar no meio
 Da estrada uma carroça ou um carrinho,
 Será de *uvas* seu carregamento,
 Não – como na Inglaterra – de excremento. (Byron, 2003, p. 89).

CANTO THE TENTH.

CANTO X¹

I.

When Newton saw an apple fall, he found
In that slight startle from his contemplation—
'T is said (for I'll not answer above ground
For any sage's creed or calculation)—
A mode of proving that the Earth turned round
In a most natural whirl, called "gravitation;"
And this is the sole mortal who could grapple,
Since Adam—with a fall—or with an apple.

I.

Quando Newton viu a maçã cair², achou
Em tal susto leve à sua contemplação –
Dizem (pois garantia a isso não dou,
À crença ou cálculo de sábio não) –
O modo de provar que a terra rodopiou
Num giro natural, a gravidade; então
Este é o único mortal, desde Adão, que dá
Conta de uma maçã ou de uma queda³.

II.

Man fell with apples, and with apples rose,
If this be true; for we must deem the mode
In which Sir Isaac Newton could disclose
Through the then unpaved stars the turnpike road,
A thing to counterbalance human woes:
For ever since immortal man hath glowed
With all kinds of mechanics, and full soon
Steam-engines will conduct him to the moon.

II.

Homem caiu e se ergueu com maçãs, se isto
For verdade; pois pesemos o modo
Com que nos revelou Sir Isaac Newton
A estrada aos astros até então sem calço, do
Qual o mal humano equilibra um pouco. Visto
Que o homem imortal já brilhou com todo
Tipo de mecanismo, em breve sua
Máquina a vapor levá-lo-á à lua⁴.

¹ Byron começou o Canto X, como o anterior, em Pisa, em setembro de 1822 e terminou esse em Gênova, em 5 de outubro. Foi publicado com o IX e o XI em 29 de agosto de 1823, por John Hunt. O manuscrito da cópia passada a limpo por Mary Shelley nunca foi encontrada.

² A lenda que relaciona a teoria da gravidade com o evento mítico da queda da maçã foi posta em circulação por Voltaire, que o ouvira de uma familiar de Newton. Cochran ainda nota que tanto na narração do caso por Voltaire, quanto no próprio Genesis, não se especifica a maçã. (EP) afirma que Newton não confirma essa história. Um biógrafo de Newton, Sir David Brewster, afirma ter visto a macieira em 1814 (a história com Newton passou-se em 1666), porém foi madeira abaixo em 1820.

³ (PC) acresce que Newton morreu virgem, o que não se sabe se era do conhecimento de Byron. Juan já havia saído da senda do ideal. Sua primeira relação carnal promíscua (com Dudù) fora acompanhada de outra referência a maçãs.

⁴ Cochran afirma que Byron havia recebido um pedido de uma universidade de Bologna para ajudar no financiamento de uma máquina de voar. Cita Medwin que registrara algumas conversas de Byron em que ele se indagava se seria somente tradição isso de Prometeu ou de Briareu, se após o mundo ser construído e destruído não achariam resquícios de gigantes e guerras contra o céu. (EP) traz outro trecho interessante da mesma conversa de Medwin, em que Byron, ainda mais profético, escreveu “quem não queria ter nascido daqui dois ou três séculos?... suponho que em breve viajaremos pelo ar (by air-vessels) ao invés de pelo mar; e chegaremos à lua, apesar da falta de atmosfera”.

III.

And wherefore this exordium?—Why, just now,
 In taking up this paltry sheet of paper,
 My bosom underwent a glorious glow,
 And my internal spirit cut a caper:
 And though so much inferior, as I know,
 To those who, by the dint of glass and vapour,
 Discover stars, and sail in the wind's eye,
 I wish to do as much by Poesy.

IV.

In the wind's eye I have sailed, and sail; but for
 The stars, I own my telescope is dim;
 But at the least I have shunned the common shore,
 And leaving land far out of sight, would skim
 The Ocean of Eternity: the roar
 Of breakers has not daunted my slight, trim,
 But still sea-worthy skiff; and she may float
 Where ships have foundered, as doth many a boat.

V.

We left our hero, Juan, in the bloom
 Of favouritism, but not yet in the blush;—
 And far be it from my Muses to presume
 (For I have more than one Muse at a push),
 To follow him beyond the drawing-room:
 It is enough that Fortune found him flush
 Of Youth, and Vigour, Beauty, and those things
 Which for an instant clip Enjoyment's wings.

III.

E por que esse exórdio? Porque só agora,
 Ao pegar essa irrisória folha de papel⁵,
 Meu peito vislumbrou um brilho de glória,
 E o espírito interior cambalhota deu.
 E embora, eu sei bem, bastante inferior ao
 Que com luneta e vapor acha seu
 Astro e a ventos contrários viajaria,
 Quero fazer igual pela poesia.

IV.

Contra o vento voguei e vogo⁶, apesar
 De que às estrelas, é fraco o telescópio⁷,
 Confesso. Mas fugi da praia vulgar,
 E ao deixar a terra à vista, talvez toque o
 Oceano da eternidade⁸. O troar
 E a arrebentação meu leve e bom bote,
 Ainda digno do mar, não amedrontaram
 E boia onde barco e navios afundaram.

V.

Deixamos nosso herói, Juan, na flor
 Do favoritismo, sem rubor, porém;
 E longe das minhas Musas suporem
 (Pois tenho mais que uma Musa à mão⁹) por
 Segui-lo além da sala de visitas. Por-
 que basta a fortuna ir achá-lo bem
 Moço e rubro de vigor, beleza e toda
 Coisa que as asas do prazer poda¹⁰.

⁵ Cochran diz que o manuscrito realmente está numa folha de qualidade inferior.

⁶ Cochran aponta que os termos náuticos podem ser novamente sátira ao *Peter Bell* de Wordsworth.

⁷ O Rei Jorge III usava uma luneta e era sempre caricaturado com uma.

⁸ Shelley chama Byron o “peregrino da eternidade” em seu poema *Adonais*, que foi escrito e publicado em Pisa em 1821.

⁹ Calíope é a musa da poesia épica, Clio da história, Terpsícore da poesia lírica etc, e indiretamente Melpomene da tragédia e Talia da comédia (PC).

VI.

But soon they grow again and leave their nest.

"Oh!" saith the Psalmist, "that I had a dove's
Pinions to flee away, and be at rest!"

And who that recollects young years and loves,—
Though hoary now, and with a withering breast,
And palsied Fancy, which no longer roves
Beyond its dimmed eye's sphere,—but would much rather
Sigh like his son, than cough like his grandfather?

VII.

But sighs subside, and tears (even widows') shrink,
Like Arno in the summer, to a shallow,
So narrow as to shame their wintry brink,
Which threatens inundations deep and yellow!
Such difference doth a few months make. You'd think
Grief a rich field which never would lie fallow;
No more it doth—its ploughs but change their boys,
Who furrow some new soil to sow for joys.

VIII.

But coughs will come when sighs depart—and now
And then before sighs cease; for oft the one
Will bring the other, ere the lake-like brow
Is ruffled by a wrinkle, or the Sun
Of Life reached ten o'clock: and while a glow,
Hectic and brief as summer's day night done,
O'erspreads the cheek which seems too pure for clay,
Thousands blaze, love, hope, die,—how happy they!—

VI.

Mas logo crescem e deixam seu ninho.

"Oh!" disse o salmista, "que eu tenha asa de
Pomba pra escapar e ficar tranquilo!"¹¹

E quem lembrar do amor da mocidade –
Embora grisalho e o peito murchinho
E imaginação¹² paralisada, que pra lá de
Vista baça não vaga – preferirá como o
Filho suspirar, que tossir como o avô?

VII.

Suspiros vão, pranto (até de viúva) decresce,
Como o Arno¹³ no verão, a um raso duma
Estreiteza que a margem de inverno vexe, e
Ameaçam inundações más e profundas.
Tal diferença uns meses faz. Se ache
Triste um campo fértil inculto, nunca o
Ache mais; do arado só mudam moços, ali a
Lavrarem solo novo a semear alegrias.

VIII.

Mas tosse irá com suspiro, e suspiros
Por vezes cessam antes, um traz aí o ou-
tro, antes que igual um lago o supercilho
Se encespe por uma ruga, ou o sol
Da vida chegue às dez p.m. E enquanto um brilho
Breve e hético tal dia de verão ao fim inundou
O rosto, puro para o barro¹⁴, ardorosos
Mil de amor e afãs morrem – quão ditosos!

¹⁰ (PC) afirma que não está claro como essas qualidades podam (*clip*) as asas da cortição.

¹¹ *Salmos*, 55: "Assim eu disse: Oh! quem me dera asas como de pomba! Então voaria, e estaria em descanso". No texto bíblico essa passagem se refere ao anseio de fuga do inimigo. Byron, claro, subverte a citação, dizendo que o "prazer", por sua vez, criará asas e voará. (Retirado de: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/sl/55>).

¹² Cochran vê nesse trecho alusão a *Ode to a Nightingale*, de Keats, principalmente pelo termo "*fancy*".

¹³ Arno é o rio que passa por Florença e Pisa. Byron escreveu os Cantos VI-IX em Pisa, e nesse Canto X ele se mudou para Gênova – sua última parada na Itália.

¹⁴ Cochran vê alusão a Allegra e a Shelley, mortos em meados de 1822, nesses versos.

IX.

But Juan was not meant to die so soon:—

We left him in the focus of such glory
As may be won by favour of the moon
Or ladies' fancies—rather transitory
Perhaps; but who would scorn the month of June,
Because December, with his breath so hoary,
Must come? Much rather should he court the ray,
To hoard up warmth against a wintry day.

IX.

Mas morrer logo a Juan não se insinua.
Deixamo-lo no foco de uma glória
Como aquela que favorece a lua
Ou a imaginação das damas – transitória,
Pois é; mas quem zoa junho, por que com sua
Grande vagareza respiratória
Dezembro vem¹⁵? Flertar o raio é o melhor
Pra guardar para o inverno algum calor.

X.

Besides, he had some qualities which fix
Middle-aged ladies even more than young:
The former know what's what; while new-fledged chicks
Know little more of Love than what is sung
In rhymes, or dreamt (for Fancy will play tricks)
In visions of those skies from whence Love sprung.
Some reckon women by their suns or years,
I rather think the Moon should date the dears.

X.

No mais, possuía qualidades que atraem
Damas de meia-idade mais que novas.
Pois sabem que é o que; pintinhos em quem sai
Pena sabem pouco mais do amor que o que em trovas
Se cantou ou sonhou (imaginação prega peça) em
Visões desses céus dos quais o amor brota.
Uns contam mulheres por anos, sóis;
Melhor datar queridas por lua¹⁶, pois.

XI.

And why? because she's changeable and chaste:
I know no other reason, whatsoe'er
Suspicious people, who find fault in haste,
May choose to tax me with; which is not fair,
Nor flattering to "their temper or their taste,"
As my friend Jeffrey writes with such an air:
However, I forgive him, and I trust
He will forgive himself;—if not, I must.

XI.

E por que? Porque ela é casta e mutável.
Não sei de outra razão, de qualquer jeito
Gente suspeita logo acha algo culpável,
E vai vir taxar-me que não é direito
Nem a “seu temperamento ou gosto” lisonjeável
Como o amigo Jeffrey¹⁷ escreve em tal aspecto.
Eu o perdoo e espero, em todo caso,
Que perdoe a si mesmo – senão, eu faço.

¹⁵ Isto é, quem despreza os dias de verão, no hemisfério norte, porque dezembro, inverno, chegará.

¹⁶ Cochran fala dos ciclos menstruais da mulher.

¹⁷ Francis Jeffrey (1773 – 1858) escreveu sobre o *Don Juan* que achava ter passado do limite (*abuse*) com “Mr. Southey” e que não honra nem o gosto nem o temperamento (*temper*) do nobre autor (fevereiro de 1822).

XII.

Old enemies who have become new friends
 Should so continue—'t is a point of honour;
 And I know nothing which could make amends
 For a return to Hatred: I would shun her
 Like garlic, howsoever she extends
 Her hundred arms and legs, and fain outrun her.
 Old flames, new wives, become our bitterest foes—
 Converted foes should scorn to join with those.

XII.

Se velho inimigo amigo novo torna-
 -se, que assim siga. Porque nada vale (o
 Ponto é de honra), como julgo, o retorno à
 Raiva. Quem dera fugir dela como do alho,
 Mas ela mil braços e pernas¹⁸ em torno
 Estende e aí de fugir dela falho. O
 Pior inimigo foi esposa nova, ardor antigo.
 Não se une a inimigos convertidos.

XIII.

This were the worst desertion:—renegadoes,
 Even shuffling Southey, that incarnate lie,
 Would scarcely join again the "reformadoes,"
 Whom he forsook to fill the Laureate's sty;
 And honest men from Iceland to Barbadoes,
 Whether in Caledon or Italy,
 Should not veer round with every breath, nor seize
 To pain, the moment when you cease to please.

XIII.

Seria a pior deserção. Renegado,
 Até o instável Southey, mentira em pessoa,
 Mal se unirá de novo aos *reformados*,
 Que ao chiqueiro do laureado os deixou. Há
 Homem honesto da Islândia a Barbados,
 Na Caledônia ou Itália, que não desviou a
 Respiração, nem com a dor a apresar,
 No instante em que se cessar de prezar.

XIV.

The lawyer and the critic but behold
 The baser sides of literature and life,
 And nought remains unseen, but much untold,
 By those who scour those double vales of strife.
 While common men grow ignorantly old,
 The lawyer's brief is like the surgeon's knife,
 Dissecting the whole inside of a question,
 And with it all the process of digestion.

XIV.

O advogado e o crítico¹⁹ só perscrutam os
 Lados mais baixos da literatura e da vida, aí
 Nada não veem, mas muito ocultam,
 Dos que sondam tal mão-dupla de luta. E
 Enquanto uns homens envelhecem estultos,
 O resumo do advogado, do médico o bisturi,
 Dissecam inteiro o interior da questão
 E junto o processo de digestão.

¹⁸ A figura lembra Briareu, porém este não tinha mil pernas, só mil braços. Cochran nota que Byron está criando uma nova imagem para a personificação da Raiva.

¹⁹ Ofícios de Jeffrey.

XV.

A legal broom's a moral chimney-sweeper,
 And that's the reason he himself's so dirty;
 The endless soot bestows a tint far deeper
 Than can be hid by altering his shirt; he
 Retains the sable stains of the dark creeper,
 At least some twenty-nine do out of thirty,
 In all their habits;—not so you, I own;
 As Cæsar wore his robe you wear your gown.

XV.²⁰

Vassoura²¹ legal é limpador moral
 De chaminé, por isso ele é tão sujo. A
 Fuligem²² sem fim dá um tom atro tal
 Que não se oculta alterando-se a blusa.
 Mantém a nódoa de sabre da imundície²³; ao
 Menos vinte e nove fora trinta, incluso
 Todos os hábitos. Não você, eu atesto; e
 Tal César a toga, você sua beca veste²⁴.

XVI.

And all our little feuds, at least all mine,
 Dear Jeffrey, once my most redoubted foe
 (As far as rhyme and criticism combine
 To make such puppets of us things below),
 Are over: Here's a health to "Auld Lang Syne!"
 I do not know you, and may never know
 Your face—but you have acted on the whole
 Most nobly, and I own it from my soul.

XVI.

E as nossas briguinhas, minhas ao menos,
 Caro Jeffrey, já meu aqui-inimigo²⁵
 (Tanto quanto verso e crítica temos
 E a armar fantoches tais nós se combinam)
 Findaram. Aí vai um brinde aos Velhos Tempos²⁶!
 Não o conheço²⁷ e sua face imagino
 Nunca ver, mas você agiu com tama-
 nha nobreza, e eu o assumo de minha alma.

²⁰ Esta estrofe não está no manuscrito, é inserção em edições posteriores.

²¹ No original, *broom*, todas as edições trazem nota dizendo tratar-se de um trocadilho com o nome do inimigo de Byron, Henry Brougham, que já fora satirizado no *Canto I* naquelas oitavas que ficaram inéditas durante o tempo de vida do autor. As mesmas referências daquele trecho, inclusive o tom prolixo, intrincado e virulento, encontram-se novamente aqui.

²² Outro trocadilho: *soot*, fuligem, *suit*, processo. Há uma nota de Byron que diz “editor do diabo”, querendo fazer crer que esses termos que parecem sem sentido, na verdade são censuras e alterações do editor para amenizar a sátira de Byron. De fato, John Murray, o editor de Byron, nessa mesma época, ao voltar do enterro de Allegra, na Inglaterra, encarregado por ele pelo próprio Byron, encontra duas cartas, que seriam seguidas de mais uma, pelo visto bastante cruéis – porque não se encontram em seu arquivo – em que Byron o acusa de ter censurado trechos de *Cain*. A relação dos dois já estava bastante conturbada, e nesse momento Byron muda o *Don Juan* de editor, passando-o para John Hunt, editor de Keats e Lamb, irmão de Leigh Hunt, a quem Byron hospedava em Pisa e depois em Gênova neste período.

²³ *Dark creeper*, no original. Pichot é o único que faz nota, e diz que é outro trocadilho, a respeito dos *habits du ramoneur ou pour les habitudes du légiste*.

²⁴ Cochran escreve: *in fact, ambiguous*. A ambiguidade paira em que não fica claro se ele veste tão galhardamente como César ou se ele oculta sua faceta de crítico por trás da beca como César fez com a toga quando foi assassinado.

²⁵ Byron sempre acreditou que a crítica ferina feita ao seu primeiro livro de poemas, *Hours of Idleness*, publicada no *Edinburgh Review*, em janeiro de 1808, fora escrita por Jeffrey. Ironicamente, como nota Cochran, o autor da crítica foi Brougham.

²⁶ No original, *Auld Lang Syne*, tradicional canção popular escocesa, principalmente de ano novo, atribuída geralmente ao poeta escocês Robert Burns, utilizada também por Walter Scott em seus romances.

²⁷ Cochran acha necessária uma nota afirmando que Byron e Jeffrey jamais se conheceram.

XVII.

And when I use the phrase of "Auld Lang Syne!"

"T is not addressed to you—the more's the pity
For me, for I would rather take my wine

With you, than aught (save Scott) in your proud city:
But somehow—it may seem a schoolboy's whine,

And yet I seek not to be grand nor witty,
But I am half a Scot by birth, and bred
A whole one, and my heart flies to my head,—

XVII.

E quando eu uso a frase “aos Velhos Tempos”

Não é a você, e a pena é minha no mais,

Pois queria mais que meu vinho tomássemos,

Que (só com Scott) eu em sua cidade altiva. Mas

Ainda que um ai de aluno soe, não queremos

Ser grandiloquentes ou sagazes –

Sou meio escocês nato, e totalmente

De criação, e o coração sobe à mente,

XVIII.

As "Auld Lang Syne" brings Scotland, one and all,

Scotch plaids, Scotch snoods, the blue hills, and clear streams,
The Dee—the Don—Balgounie's brig's black wall—

All my boy feelings, all my gentler dreams
Of what I then dreamt, clothed in their own pall,—

Like Banquo's offspring—floating past me seems
My childhood, in this childishness of mine:—
I care not—'t is a glimpse of "Auld Lang Syne."

XVIII.

Quando Velhos Tempos trazem a Escócia²⁸, o

Xadrez, gorro²⁹, monte azul, rio claro, o Dee,

O Don, muro negro da ponte Balgounie³⁰ trouxe

Sentimentos de eu menino, sonhos gentis

Que eu sonhei, em traje real³¹ qual se fossem a

Prole de Banquo³². Flutuando ante mim

Minha infância infantilmente temos;

Nem ligo – é vislumbre dos bons Velhos Tempos.

²⁸ Há referência a outro poema que Byron escreveu à época, *The Island*, Canto II, 280-297.

²⁹ No original, *snood*, tipo de “faixa” ou “redinha” usada pelos escoceses para prender o cabelo.

³⁰ Dee e Don são dois rios que passam por Aberdeen, onde Byron viveu dos três aos dez anos de idade. A ponte Balgounie foi construída em 1320 por Robert the Bruce e, aparentemente (v. Cochran), continua de pé.

³¹ No original, *pall*. Que Paulin Paris traduz por *manteaux funéraires* e Pichot traduz por *manteaux de rois* e ainda faz uma nota: “manteau Royal. Voyez la scène de l'apparition dans *Macbeth*”.

³² Referência a *Macbeth*, IV, i, 112-124, cena em que as bruxas mostram a Banquo o desfile dos seus descendentes. Cochran nota que essa comparação poderia fazer da sua maturidade um período de culpa e desespero estéril.

XIX.

And though, as you remember, in a fit
 Of wrath and rhyme, when juvenile and curly,
 I railed at Scots to show my wrath and wit,
 Which must be owned was sensitive and surly,
 Yet 't is in vain such sallies to permit,
 They cannot quench young feelings fresh and early:
 I "scotched not killed" the Scotchman in my blood,
 And love the land of "mountain and of flood."

XIX.

E ainda que, você lembra, em ataque de ira
 E rima, eu jovem cacheado, ralhei os
 Escoceses e com esperteza e ira agira,
 Devo admitir fui simplório e grosseiro.
 Mas em vão tais acessos permitira;
 Não sufocam jovens sentimentos primeiros.
 “Eu cocei, não matei”³³ o escocês que na veia
 Corre e amo a terra de “montanha e cheias”³⁴.

XX.

Don Juan, who was real, or ideal,—
 For both are much the same, since what men think
 Exists when the once thinkers are less real
 Than what they thought, for Mind can never sink,
 And 'gainst the Body makes a strong appeal;
 And yet 't is very puzzling on the brink
 Of what is called Eternity to stare,
 And know no more of what is here, than there;—

XX.

Don Juan, que era real ou ideal –
 Pois dão no mesmo³⁵, desde que pensar existe,
 Uma vez quem pensa foi menos real
 Que o que ele pensou, pois mente resiste
 Ao corpo em apelo de força tal;
 E ainda muito confuso à beira disto
 Dito eternidade pra arregalar
 O olho sem saber mais do que está aqui que lá –

XXI.

Don Juan grew a very polished Russian—
 How we won't mention, why we need not say:
 Few youthful minds can stand the strong concussion
 Of any slight temptation in their way;
 But his just now were spread as is a cushion
 Smoothed for a Monarch's seat of honour: gay
 Damsels, and dances, revels, ready money,
 Made ice seem Paradise, and winter sunny.

XXI.

Don Juan cresceu um bem polido russo.
 Nem dizemos como, nem precisa. Somente
 Umas jovens mentes vencem o forte curso
 De qualquer leve tentação à frente,
 Por ora está como almofada lisa ao uso
 De assento de honra da monarca. Contentes
 Donzelas e danças, festas, grana viva a fazer no
 Gelo um paraíso, e sol no inverno.

³³ A citação é de *Macbeth* III, ii, 13-15. Também é um jogo de palavras, *scotched* com *Scotchman*. Cochran afirma que se a citação fosse colocada estritamente em contexto, daria a entender algo que ele ainda gostaria de exterminar. A tradução tentou dar conta da sonoridade do trocadilho entre *scotched* e *scotchman*, por isso, “eu-cocei” e “escocês”.

³⁴ Esse é um trecho patriótico do poema de Scott, *The Lay of the Last Minstrel*.

³⁵ As edições apontam para o platonismo não usual em Byron nestes versos. Especulam que possa ter sido efeito da recente morte de Shelley.

XXII.

The favour of the Empress was agreeable;
 And though the duty waxed a little hard,
 Young people at his time of life should be able
 To come off handsomely in that regard.
 He was now growing up like a green tree, able
 For Love, War, or Ambition, which reward
 Their luckier votaries, till old Age's tedium
 Make some prefer the circulating medium.

XXII.

O favor da imperatriz era agradável;
 E embora o dever fosse um pouquinho árduo,
 Jovem nesta fase há de ser afável
 E com prazer dar conta do recado³⁶.
 Crescia como erva verdejante, hábil
 Pra amor, guerra, ambição, que há compensado
 Sortudo entusiasta, até a velhice entediante
 Fazer uns preferir o meio circulante³⁷.

XXIII.

About this time, as might have been anticipated,
 Seduced by Youth and dangerous examples,
 Don Juan grew, I fear, a little dissipated;
 Which is a sad thing, and not only tramples
 On our fresh feelings, but—as being participated
 With all kinds of incorrigible samples
 Of frail humanity—must make us selfish,
 And shut our souls up in us like a shell-fish.

XXIII.

No íterim, tal talvez se antecipou,
 Seduzido por dúbio exemplo e mocidade,
 Don Juan algo dissipado, temo, ficou,
 Que calca os frescos sentimentos e há-de
 Ser triste³⁸, mas – como partilhou³⁹
 Fração incorrigível da humanidade
 Frágil – deve tornar-nos egoístas
 E fechar nossa alma em si igual mariscos.

XXIV.

This we pass over. We will also pass
 The usual progress of intrigues between
 Unequal matches, such as are, alas!
 A young Lieutenant's with a not old Queen,
 But one who is not so youthful as she was
 In all the royalty of sweet seventeen.
 Sovereigns may sway materials, but not matter,
 And wrinkles, the d——d democrats! won't flatter.

XXIV.

Isso a gente passa. E assim passará
 O progresso comum das intriguinhas
 Entre partes desiguais, como é, ah,
 Jovem tenente e não velha rainha,
 Mas não tão jovem quanto ela era na
 Realeza dos dezessetezinhos.
 Soberanos, materiais, não matéria, manipulam,
 Rugas (malditas democratas) não bajulam.

³⁶ Cochran aponta para o duplo-sentido nesse verso. Buscou-se dar a entendê-lo na tradução.

³⁷ Cochran acha necessário explicar esse trecho, e diz que o *circulating medium* é o dinheiro. E que a impotência e a indiferença fazem as pessoas inclinarem-se à avariza antes que ao sexo. Pichot, entretanto, após traduzir o termo por *juste milieu*, faz uma curiosa nota dizendo que *circulating medium*: “*l’aurea mediocritas d’Horace*”. Paulin Paris traduziu esse trecho por *indépendante médiocrité*.

³⁸ B. fala pela experiência própria (PC).

³⁹ Note-se a métrica problemática no original, que pode levar a contar ao menos seis pés neste verso, por exemplo.

XXV.

And Death, the Sovereign's Sovereign, though the great
 Gracchus of all mortality, who levels,
 With his Agrarian laws, the high estate
 Of him who feasts, and fights, and roars, and revels,
 To one small grass-grown patch (which must await
 Corruption for its crop) with the poor devils
 Who never had a foot of land till now,—
 Death's a reformer—all men must allow.

XXV.

E Morte – soberana das soberanas,
 Grande Graco⁴⁰ com leis agrárias sobre
 Todos os mortais, rebaixa o que gama
 Em festas, lutas, urros e sonhos nobres
 A pedacinho de folha de grama
 (Que espera colher podridão) com pobres
 Que nem palmo de terra ali têm –
 Morte é reformadora, homens admitem.

XXVI.

He lived (not Death, but Juan) in a hurry
 Of waste, and haste, and glare, and gloss, and glitter,
 In this gay clime of bear-skins black and furry—
 Which (though I hate to say a thing that's bitter)
 Peep out sometimes, when things are in a flurry,
 Through all the "purple and fine linen," fitter
 For Babylon's than Russia's royal harlot—
 And neutralise her outward show of scarlet.

XXVI.

Viveu à pressa (não Morte, Juan, contudo)
 De gasto, gosto, alegre, glamour, glitter
 Com peles de ursos negros e felpudos –
 Que (embora algo amargo dizer me irrite)
 Dá-se a ver às vezes, na correria tudo,
 Pelo “linho fino e púrpura”, mais acinte
 À cortesã real da Babilônia⁴¹ que da Rússia,
 E anula o escarlate exterior que se usa.

⁴⁰ Tibério Semprônio Graco (168 – 133 a.C.) como tribuno da plebe tentou implementar leis que tiravam terras excedentes dos patrícios mais ricos e redistribuíam entre os pobres. Cochran acrescenta que os pobres, entretanto, foram persuadidos a ir contra ele, e Graco e mais trezentos dos seus seguidores foram mortos.

⁴¹ Várias referências bíblicas são encontradas neste trecho. Êxodo, 25, no começo, o Senhor diz a Moisés falar aos filhos de Israel que tragam “ouro, prata, e cobre, / e azul, e púrpura, e carmesim, e linho fino...”. Lucas, 16, 19: “Ora, havia um homem rico, e vestia-se de púrpura e de linho finíssimo, e vivia todos os dias regalada e esplendidamente.” Finalmente, Apocalipse, 17, 1-6: “(...) e vi uma mulher assentada sobre uma besta de cor escarlate (...) e a mulher estava vestida de púrpura e escarlate (...) e na sua testa estava escrito o nome: Mistério, a grande Babilônia, a mãe das prostituições e abominações da terra”.

XXVII.

And this same state we won't describe: we would
 Perhaps from hearsay, or from recollection:
 But getting nigh grim Dante's "obscure wood,"
 That horrid equinox, that hateful section
 Of human years—that half-way house—that rude
 Hut, whence wise travellers drive with circumspection
 Life's sad post-horses o'er the dreary frontier
 Of Age, and looking back to Youth, give one tear;—

XXVII.

E isso aí não se descreve. Poderia
 Talvez citar de oitiva ou de memória;
 Mas chegando à “selva escura”⁴² sombria
 De Dante, ao equinócio odioso, à parte horrída
 Da idade humana, à casa à meia-via, à
 Cabana rude, onde o sábio que viaja corre às
 Tristes casas de postas⁴³, cauto, à fronteira ora
 Lúgubre da idade e, ao lembrar-se jovem, chora –

XXVIII.

I won't describe,—that is, if I can help
 Description; and I won't reflect,—that is,
 If I can stave off thought, which—as a whelp
 Clings to its teat—sticks to me through the abyss
 Of this odd labyrinth; or as the kelp
 Holds by the rock; or as a lover's kiss
 Drains its first draught of lips:—but, as I said,
 I won't philosophise, and will be read.

XXVIII.

Não vou descrever, se eu puder deixar,
 Claro, a descrição; nem refletir, que é,
 Se adiar o pensar, a me agarrar
 Qual filhote à teta, no abismo através
 De labirinto estranho enfiado; ou alga do mar
 Presa à rocha; ou beijo do amado que
 Drena a gota primeira ao lábio. Mas não
 Filosofarei, eu disse, e me lerão.

XXIX.

Juan, instead of courting courts, was courted,—
 A thing which happens rarely: this he owed
 Much to his youth, and much to his reported
 Valour; much also to the blood he showed,
 Like a race-horse; much to each dress he sported,
 Which set the beauty off in which he glowed,
 As purple clouds befringe the sun; but most
 He owed to an old woman and his post.

XXIX.

Juan não corteja a corte, é cortejado, a
 Coisa rara de ver. Isto deveu
 À juventude e mais à relatada
 Valentia, mais ainda ao vigor que deu,
 Tal cavalo de corrida, e à roupa ostentada,
 Que tão bela assentou ao brilho seu,
 Qual nuvem púrpura franja o sol, mais que isso
 Ele deveu a uma velha e a seu ofício.⁴⁴

⁴² Alusão novamente à *Divina Comédia* de Dante, abertura do “Inferno”. Byron, ao escrever esta estrofe, tinha trinta e quatro anos, e Dante, trinta e cinco, ao escrever tal trecho, ou seja, quando se sentiu descendo aos infernos; o presente tradutor conta também com trinta e quatro no momento de defesa de sua tese de doutorado, embora tenha concluído a tradução há já alguns anos.

⁴³ Várias notas já foram feitas a este respeito. Lugar em que antigamente se trocavam os cavalos que faziam o percurso de um ponto a outro, muitas vezes usados pelos correios da época. Pichot e Paris traduziram da mesma forma, este fez: “les tristes chevaux de la vie”.

XXX.

He wrote to Spain;—and all his near relations,
 Perceiving he was in a handsome way
 Of getting on himself, and finding stations
 For cousins also, answered the same day.
 Several prepared themselves for emigrations;
 And eating ices, were o'erheard to say,
 That with the addition of a slight pelisse,
 Madrid's and Moscow's climes were of a piece.

XXXI.

His mother, Donna Inez, finding, too,
 That in the lieu of drawing on his banker,
 Where his assets were waxing rather few,
 He had brought his spending to a handsome anchor,—
 Replied, "that she was glad to see him through
 Those pleasures after which wild youth will hanker;
 As the sole sign of Man's being in his senses
 Is—learning to reduce his past expenses.

XXX.

Ele escreveu à Espanha, e o achando então
 Seus parentes próximos em linda via
 De se manter e arranjar posições
 Pros primos, respondem no mesmo dia.
 Uns se preparam pras emigrações,
 E, comendo sorvetes, dizer se ouvia,
 Com leve peliça que se acrescenta, o
 Clima de Madri e Moscou são idênticos.

XXXI.

Sua mãe, Donna Inez, também, achando
 Que ao invés de sacar de seu banqueiro,
 Onde os fundos já iam pouco aumentando⁴⁵,
 Ele levou o gasto a um refúgio belo⁴⁶,
 Respondeu que é bom vê-lo varando os
 Prazeres que a adolescência voraz anseia, e o
 Único sinal de senso no homem seja
 Saber reduzir passadas despesas.

⁴⁴ João Vieira havia parado de traduzir no fim do Canto IX, e voltou à tradução na altura da estrofe XXII do presente Canto. Para esta estrofe, pouco digressiva e que se detém na história de Juan, João Vieira fez:

Em vez de cortejar a corte, era a corte que o cortejava a ele, o que raramente acontece. Era isso certamente devido em parte à sua juventude, em parte à reputação de sua bravura e também (sic) àquela seiva de vida que brilhava nele como um cavalo de raça.

O modo de se apresentar realçava também sua beleza, do mesmo modo que as nuvens de púrpura adornam o sol a quem fazem cortejo; porém (sic) o que mais realçava o brilho de Juan era o favor recebido da imperatriz e o posto que ocupava. (Byron, 1942, p. 378-9).

⁴⁵ Cochran nota que é difícil saber em que ponto da narrativa, em que Don Juan perdeu o dinheiro no naufrágio, depois foi escravizado e isolado da civilização, ele (Don Juan) possa ter usado as cartas de crédito que sua mãe lhe dera no Canto II. Destarte, observa-se como B. fala praticamente por si mesmo e suas dívidas de juventude.

⁴⁶ Cochran insinua haver nesse verso um *double entendre*, porém não diz nada mais a respeito.

XXXII.

"She also recommended him to God,
 And no less to God's Son, as well as Mother,
 Warned him against Greek worship, which looks odd
 In Catholic eyes; but told him, too, to smother
 Outward dislike, which don't look well abroad;
 Informed him that he had a little brother
 Born in a second wedlock; and above
 All, praised the Empress's maternal love.

XXXII.

Ela ainda o recomendou a Deus
 E não menos a Seu Filho e à Mãe, alertou-o
 Contra o culto grego⁴⁷, que é estranho aos seus
 Olhos católicos, e também indicou
 Abafar a aversão externa, que não parece o
 Melhor no exterior, e então o informou
 Dum irmãozinho doutro matrimônio⁴⁸ e diz
 Louvor do amor de mãe da Imperatriz^{49 50}.

XXXIII.

"She could not too much give her approbation
 Unto an Empress, who preferred young men
 Whose age, and what was better still, whose nation
 And climate, stopped all scandal (now and then);—
 At home it might have given her some vexation;
 But where thermometers sink down to ten,
 Or five, or one, or zero, she could never
 Believe that Virtue thawed before the river."

XXXIII.

Ela não daria muita aprovação
 A Imperatriz que jovens perscrutava,
 Cuja idade e, melhor, cuja nação
 E clima (a propósito) o escândalo brecavam.
 Em casa isso lhe daria uma aflição,
 Mas onde o termômetro a dez baixava,
 Ou a cinco ou a um ou a zero⁵¹, não creria
 Que a virtude antes do rio derreteria.

⁴⁷ A ortodoxia russa (PC).

⁴⁸ Cochran aponta um estudo de Elizabeth Boyd que insinua que Donna Inez, com ciúmes de Júlia, usou Juan para destruir seu casamento com Don Alfonso, e que seu segundo marido seria portanto Alfonso. Assim, Juan pôs chifres e depois golpeou seu futuro padasto.

⁴⁹ Invertido e reprimido ciúme edipiano (PC).

⁵⁰ João Vieira traduziu essa oitava por:

Não cesso de recomendar a Deus e à Virgem Maria, e advirto-te que tenhas todo o cuidado a respeito do culto grego, no que ele tem de ofensivo às santas crenças católicas; mas com toda a precaução de não mostrar repugnância exterior, o que poderia ser visto com maus olhos para com o estrangeiro. (Byron, 1942, p. 379).

⁵¹ No original, a temperatura está em Fahrenheit. A tradução em graus Celsius, respectivamente, seria 10° F = -12 C; 5° F = -15° C, 1° F = -17, 22° C e 0° F = 17, 77° C.

XXXIV.

Oh for a forty-parson power—to chant
 Thy praise, Hypocrisy! Oh for a hymn
 Loud as the virtues thou dost loudly vaunt,
 Not practise! Oh for trump of Cherubim!
 Or the ear-trumpet of my good old aunt,
 Who, though her spectacles at last grew dim,
 Drew quiet consolation through its hint,
 When she no more could read the pious print.

XXXIV.

Oh motor a quarenta pastores⁵² entoa
 Teu elogio, hipocrisia! Oh hino alto assim
 Como as virtudes que mais alto apregoas,
 Sem praticar! Oh trunfo de querubim!
 Oh corneta acústica⁵³ da minha boa
 E velha tia, de óculos baços enfim,
 Que calmo consolo à sua alusão extraía,
 Quando não mais podia ler a cópia pia.

XXXV.

She was no Hypocrite at least, poor soul,
 But went to heaven in as sincere a way
 As anybody on the elected roll,
 Which portions out upon the Judgment Day
 Heaven's freeholds, in a sort of Doomsday scroll,
 Such as the conqueror William did repay
 His knights with, lotting others' properties
 Into some sixty thousand new knights' fees.

XXXV.

Ela não era hipócrita, pobre al-
 ma, mas foi ao céu em forma tão franca
 Tal qualquer um no rol de eleitos, que ao
 Dia do Julgamento as terras sem tranca⁵⁴
 Do céu divide numa lista⁵⁵ igual
 À que o conquistador William banca
 Seus cavalheiros, loteando a propriedade
 Alheia em sessenta mil⁵⁶ novas partes.

⁵² Sátira à metáfora do “motor a quarenta cavalos”. O objeto da sátira é o clérigo Sydney Smith, que teria essa “potência” na conversação (v. Canto XVI, estrofe LXXXI).

⁵³ Espécie antiga e rudimentar, muito usada à época vitoriana, de aparelho de audição.

⁵⁴ No original, *freeholds*, um dicionário dá o sentido de “vitalício”, herdar uma propriedade e usufruí-la sem qualquer pagamento, já outro, afirma ser uma “propriedade livre e alodial”.

⁵⁵ No original, *doomsday scroll* (EP) e *Domesday Scroll* (PC). As edições não dizem nada mais a este respeito. Pichot e Paulin Paris deixam em inglês em sua tradução, fazendo nota dizendo que é uma lista feita pelos normandos para certificar os títulos de nobreza, as famílias e a genealogia, e que é chamado também de “Livro do Julgamento”, por acreditarem que Deus havia outorgado tais direitos, poderes e bens.

⁵⁶ Byron em geral cita os fatos históricos bastante acuradamente, e até há pouco tempo se achava que Willian teria sido acompanhado por sessenta mil cavalheiros, porém atualmente se estima que esse número não tenha passado de cinco mil.

XXXVI.

I can't complain, whose ancestors are there,
 Erneis, Radulphus—eight-and-forty manors
 (If that my memory doth not greatly err)
 Were their reward for following Billy's banners:
 And though I can't help thinking 't was scarce fair
 To strip the Saxons of their hydes like tanners;
 Yet as they founded churches with the produce,
 You'll deem, no doubt, they put it to a good use.

XXXVII.

The gentle Juan flourished, though at times
 He felt like other plants called sensitive,
 Which shrink from touch, as Monarchs do from rhymes,
 Save such as Southey can afford to give.
 Perhaps he longed in bitter frosts for climes
 In which the Neva's ice would cease to live
 Before May-day: perhaps, despite his duty,
 In Royalty's vast arms he sighed for Beauty:

XXXVI.

Nem me queixo, meus ancestrais lá – Erneis,
 Radulphus⁵⁷. Quarenta e oito feudos (se
 Com essa memória não muito errei)
 Por serem dos pendões de Billy seguidores⁵⁸.
 E sim foi pouco elegante, eu já sei,
 Despir saxões dos couros⁵⁹, tal curtidores,
 Mas fundaram igrejas com o produto e
 Você achará óbvio que deram uso útil.

XXXVII.

O amável Juan floresceu, embora sim, às
 Vezes, como plantas ditas sensitivas⁶⁰,
 Fechando ao toque, igual monarcas e rimas,
 Fora Southey que de dá-las não se esquivava⁶¹.
 Talvez ansiasse em geada amarga a climas
 Em que o gelo de Neva⁶² não mais viva
 Antes de maio⁶³. Talvez na realeza
 De amplos braços suspirasse por beleza.

⁵⁷ Na seção dezessete do tal “Livro do Julgamento” encontra-se que Ralph de Burun possuía oito feudos em Nottinghamshire e cinco em Derbyshire. Nenhum “Erneis” há na genealogia de Byron. Críticos como J. C. Jefferson dizem que o número de quarenta e oito só existiu na fantasia do lorde.

⁵⁸ Isto é, quando chegaram na Inglaterra com os Conquistadores em 1066. Cochran admite não estar claro se Byron se gaba de descender de imperialistas normandos. Billy é o diminutivo afetivo de William.

⁵⁹ Neste trecho o autor faz um trocadilho que não foi traduzido. No original está *hydes*, que significa tanto “couro”, daí a alusão aos “curtidores”, quanto uma medida territorial equivalente a cento e vinte acres. Entretanto, em português é comum se dizer, para expressar a condição de alguém que foi privado de bens e espoliado, que “arrancaram até o couro”.

⁶⁰ Alusão ao poema que Shelley publicara em 1820, *The Sensitive Plant*. Cochran acrescenta que embora Byron se empolgasse na defesa da moralidade de Shelley, há pouca admiração pela poesia dele em seus escritos.

⁶¹ Há relação entre o serviço sexual de Juan à tirana e Southey servindo como *Poet Laureate*.

⁶² Rio Neva, que passa por São Petersburgo.

⁶³ No original, May Day, antigo festival de primavera no hemisfério norte.

XXXVIII.

Perhaps—but, sans perhaps, we need not seek
 For causes young or old: the canker-worm
 Will feed upon the fairest, freshest cheek,
 As well as further drain the withered form:
 Care, like a housekeeper, brings every week
 His bills in, and however we may storm,
 They must be paid: though six days smoothly run,
 The seventh will bring blue devils or a dun.

XXXVIII.

Talvez – mas sem talvez, não há buscar
 Causas novas ou velhas. O verme usa a
 Face mais bela e fresca pra alimentar-
 -se como já corrói a forma murcha.
 Preocupação, igual governanta, a portar
 Contas semanais, não importa se ruja,
 Devem ser pagas. Seis dias corram bem,
 No sétimo *spleen* ou alguém cobrando⁶⁴ tem.

XXXIX.

I don't know how it was, but he grew sick:
 The Empress was alarmed, and her physician
 (The same who physicked Peter) found the tick
 Of his fierce pulse betoken a condition
 Which augured of the dead, however quick
 Itself, and showed a feverish disposition;
 At which the whole Court was extremely troubled,
 The Sovereign shocked, and all his medicines doubled.

XXXIX.

Não sei como, mas ele ficou doente.
 A Imperatriz se alarmou, e o cirurgião
 (O mesmo que examinou Pedro) crente
 Que a pulsação feroz seja indicação
 Augural de morte, quem sabe de repente,
 E que ainda exibiu febril disposição,
 No que os da corte toda se preocuparam,
 A soberana em choque, e os remédios dobraram.

XL.

Low were the whispers, manifold the rumours:
 Some said he had been poisoned by Potemkin;
 Others talked learnedly of certain tumours,
 Exhaustion, or disorders of the same kin;
 Some said 't was a concoction of the humours,
 Which with the blood too readily will claim kin:
 Others again were ready to maintain,
 "'T was only the fatigue of last campaign."

XL.

E uns baixos murmúrios, muitos rumores:
 Uns diziam que é veneno de Potemkin⁶⁵;
 Falavam sapienciais de alguns tumores,
 Exaustão, ou desordens de idem fim;
 Uns diziam de uma compleição de humores
 Que em sangue bem vivaz faria assim;
 Outros tinham razão menos estranha:
 "Foi só a fadiga da última campanha".⁶⁶

⁶⁴ As edições francesas apontam para outro trocadilho, *blue devils or a dun*, em que “demônios azuis” referem-se à melancolia e/ou hipocondria, modernamente à “depressão”, e *dun*, também uma cor entre castanho e cinzento, chamada “parda”, é um “cobrador insistente” (*créancier importun*). As edições inglesas não dizem nada a respeito do trocadilho no sentido de cor, mas julgam necessário elucidar *bluedevels* como “hypochondriac despondency” e *dun* como “a professional debt collector”.

⁶⁵ Byron se baseia na história dos últimos dias do favorito principal de Catarina, o jovem Lanskoï. (v. PC).

XLI.

But here is one prescription out of many:

"Sodae sulphat. ʒvj. ʒfs. Mannae optim.

Aq. fervent. f. ʒ ifs. ʒij. tinct. Sennae

Haustus" (And here the surgeon came and cupped him)

"R Pulv. Com. gr. iij. Ipecacuanhæ"

(With more beside if Juan had not stopped 'em).

"Bolus Potassae Sulphuret. sumendus,

Et haustus ter in die capiendus."

XLI.

Eis uma⁶⁷ prescrição entre centenas:

"Sodae-sulphat. ʒvj. ʒfs mannae optim.⁶⁸

Aq. fervent. f. ʒ ifs. ʒij. tinct. sennae

Haustus" (Aí o médico faz sangria, enfim).

"R Pulv. com. gr. iij. ipecacuanhæ⁶⁹"

(E mais ainda se Juan dissesse 'sim'⁷⁰).

"Bolus potassae sulphuret. sumendus,

Et haustus ter in die capiendus"⁷¹ ⁷²

⁶⁶ João Vieira e Augusto de Campos traduziram vários trechos dessa e das duas próximas estrofes. A respeito desta, João Vieira fez:

Misterioso foi o que se segredou aos ouvidos, e numerosas as conjecturas.

Uns diziam que Juan tinha sido envenenado por Potemkin; outros falaram de não sei que tumores de esgotamento, ou coisa análoga? enfim decidiu-se por convenção, para evitar os juízos temerários, que a doença não era mais do que – o resultado das fadigas do último combate. (1942, p. 380).

E Augusto de Campos traduziu (dentre outros pontos, *concoction* pelo comum "mistura"; entretanto, o dístico derradeiro da nossa tradução foi baseada na de Augusto) por:

Diziam os murmúrios e os rumores

Que por Potiômkin fora envenenado;

Os mais doutos falavam de tumores,

Exaustão, ou desordem desse estado;

Alguns, uma mistura de humores

Que no seu sangue havia-se entranhado.

Outros tinham razão menos estranha:

"Era só o cansaço da campanha". (2009, p. 71).

⁶⁷ Na verdade, serão duas prescrições.

⁶⁸ Nesse verso, e em alguns seguintes, a métrica é bastante problematizada.

⁶⁹ Planta nativa da América do Sul que, quando ingerida, causa vômito. Também conhecida por suas propriedades que funcionariam como antídoto a qualquer veneno. É um termo tupi-guarani que B. utiliza em sua sátira épica. Um estudo acerca da tradução estrangeirizante desta estrofe, dentre outras, pode ser encontrado no capítulo 5 desta tese.

⁷⁰ Em Missolonghi, local na Grécia onde o autor faleceu, a ele não foi possível dizer "não", isto é, parar as sangrias que os médicos lhe faziam frequentemente (PC).

⁷¹ As edições inglesas fazem longas notas explicando essa prescrição. Dizem ser recomendada para infecções respiratórias, e apresentam uma forma de ler essa oitava, além de elucidarem vários itens (EP). Também dizem que seria purgante e produziria calor em profusão, e pontuam que nenhum comentador até então havia notado a presença de uma palavra indígena sul-americana latinizada em *Don Juan* (PC).

⁷² Novamente João Vieira e Augusto de Campos traduziram a mesma oitava. Aquele a traduziu (acrescentando um negrito curioso) por:

Por nossa parte, no concurso de tantas opiniões, não emitiremos a nossa. O que sabemos é que D. Juan tomou os seguintes medicamentos alem (sic) de muitas receitas que declinou:

"Sodae suphat, vj.

Manae optim, 3 R.

Aq. Fervent. F. 3 i R.

Tinct. Sennae haustus. 3 i. j."

"Bolus potassae sulphuret sumendus, et

Haustus ter in die capiendus." (1942, p. 380).

Já Augusto de Campos fez em sua tradução (na qual se baseou a nossa):

Eis uma prescrição entre centenas:

"Sode-Sulphat. 3vj.3fs. Mannae optim.

Aq. fervent. f./3ifs. 3ij. tinct. Sennae

Haustus" (E uma sangria para o fim)

"Rx Pulv. Com. gr. iij. Ipecacuanhae"

XLII.

This is the way physicians mend or end us,
 Secundum artem: but although we sneer
 In health—when ill, we call them to attend us,
 Without the least propensity to jeer;
 While that "hiatus maxime deflendus"
 To be filled up by spade or mattock's near,
 Instead of gliding graciously down Lethe,
 We tease mild Baillie, or soft Abernethy.

XLII.

Assim médico emenda ou encomenda-nos⁷³,
*Secundum artem*⁷⁴. E embora a gente dele ria
 Saudável, se doente, pede que atenda-nos
 Sem a menor propensão à zombaria.
 Enquanto esse *hiatus maxime defiendus*⁷⁵
 Por pá ou enxadão já se encheria,
 Ao invés de surfar suavemente o Lete⁷⁶,
 Vamos ao Baillie meigo ou ao doce Abernethy^{77 78}.

(E mais se Juan tivesse dito "sim").
"Bolus Potassae Sulphuret. sumendus,
Et haustus ter in die capiendus." (2009, p. 73).

⁷³ No original há um jogo sonoro entre *mend or end us*, que seria "nos remenda ou nos termina" que, na expressão popular, seria "encomendar a Deus". Tanto aqui, quanto na tradução de Augusto de Campos, buscou-se esse sentido.

⁷⁴ Expressão latina que significa "de acordo com a ciência médica".

⁷⁵ Em latim, "a lacuna (ou o vão, ou o buraco) mais lamentada". Geralmente é usado para grandes perdas em manuscritos, porém neste trecho refere-se à tumba. Amedée Pichot e Paulin Paris dizem se tratar de *Expression d'Horace*, conquanto não especifiquem o local da citação.

⁷⁶ Rio do Hades pelo qual todos os mortos teriam de passar. Sedentos, assim que chegavam ali bebiam das suas águas, e assim recebiam o esquecimento (que se diz *λήθη*, em grego) das coisas presentes do mundo dos vivos.

⁷⁷ Matthew Baillie (1761 – 1823) célebre anatomista que desenhou um calçado especial para o pé de Byron, que B. recusou-se a usar. Posteriormente, foi consultado por Annabella a respeito da suposta insanidade do marido. John Abernethy (1764 – 1831) foi muito mais célebre que o primeiro, cirurgião e professor de anatomia em Londres. O primeiro destacou-se por utilizar um discurso fluído, o segundo, pela excentricidade e rudeza (PC). (EP diz que ambos discursavam claramente).

⁷⁸ Esta é a última das três oitavas que João Vieira e Augusto de Campos traduziram. João Vieira voltará a contar só os trechos das narrativas, e Augusto de Campos traduzirá apenas uma estrofe do final do próximo Canto. João Vieira para este trecho fez:

É assim que os médicos nos saram ou nos matam "**secundum artem**". Enquanto a saude (sic) nos assiste, deles nos rimos muitas vezes, mas quando a doença acomete, mandamô-los chamar à pressa, sem a menor vontade de rir. (1942, p. 380).

Enquanto Augusto de Campos traduziu por:

O médico remenda e encomenda,
Secundum artem. E ainda que indigesto,
 Queremos um doutor que nos atenda,
 Rápido, quando enfermos, sem protesto.
 E até que o *hiatus maximum deffendus*
 Por pá ou picareta se encha, presto,
 Em vez de deslizarmos para o Lethe,
 Chamamos Dr. Baillie ou Abernethy. (2009, p. 73).

XLIII.

Juan demurred at this first notice to
 Quit; and though Death had threatened an ejection,
 His youth and constitution bore him through,
 And sent the doctors in a new direction.
 But still his state was delicate: the hue
 Of health but flickered with a faint reflection
 Along his wasted cheek, and seemed to gravel
 The faculty—who said that he must travel.

XLIV.

The climate was too cold, they said, for him,
 Meridian-born, to bloom in. This opinion
 Made the chaste Catherine look a little grim,
 Who did not like at first to lose her minion:
 But when she saw his dazzling eye wax dim,
 And drooping like an eagle's with clipt pinion,
 She then resolved to send him on a mission,
 But in a style becoming his condition.

XLV.

There was just then a kind of a discussion,
 A sort of treaty or negotiation,
 Between the British cabinet and Russian,
 Maintained with all the due prevarication
 With which great states such things are apt to push on;
 Something about the Baltic's navigation,
 Hides, train-oil, tallow, and the rights of Thetis,
 Which Britons deem their *uti possidetis*.

XLIII.

Juan recusou o primeiro aviso para
 Partir; com a Morte a ameaçar expulsão,
 Juventude e formação o suportara
 E enviou médico à nova direção.
 Mas delicado é o estado; só bruxuleara
 Tom sadio com débil coloração
 Na face seca e embaraçou a imagem
 Da faculdade, aí indicaram uma viagem.

XLIV.

O clima era-lhe mui frio, se dizia,
 Pra um do meridiano florir. Esta opinião
 Fez Catarina casta algo sombria,
 Sem querer perder o mocinho não;
 Mas quando ela o olho turvo dele via, a
 Tombar igual águia de asa cortada, então
 Decidiu enviá-lo a uma missão,
 Mas no estilo próprio à sua posição.

XLV.

Havia então uma discussão em curso,
 Tipo um tratado ou negociação
 Entre o gabinete britânico e o russo,
 Mantido em toda a prevaricação,
 Que é dos grandes estados geral uso –
 Algo da báltica navegação,
 Couro, óleo⁷⁹, banha, e os direitos de Tétis⁸⁰,
 Que os britânicos creem seu *uti possidetis*⁸¹.⁸²

⁷⁹ No origina, *train oil*, que é o óleo retirado das baleias, geralmente das baleias de espermacete, isto é, os cachalotes, que estão entre os maiores mamíferos que existem. *Moby Dick*, de Herman Melville, conta a história da caça à baleia branca, e em alguns pontos de digressão e romantismo faz alusão às obras byronianas.

⁸⁰ Tétis, novamente citada, é uma ninfa-marinha, portanto, estariam em negociação os direitos de navegação em mar.

⁸¹ Neste trecho novamente, Byron escreve baseando-se em fatos, como, por exemplo, os produtos do comércio báltico. Inclusive houve acordos diplomáticos entre Inglaterra e Rússia, porém tarde demais para que Juan pudesse ter tomado parte (PC). *Uti possidetis* é um fundamento que concede a posse das terras aos que as ocupavam há mais tempo. A

XLVI.

So Catherine, who had a handsome way
 Of fitting out her favourites, conferred
 This secret charge on Juan, to display
 At once her royal splendour, and reward
 His services. He kissed hands the next day,
 Received instructions how to play his card,
 Was laden with all kinds of gifts and honours,
 Which showed what great discernment was the donor's.

XLVI.

Assim Catarina, quem com requinte
 Equipava os favoritos, conferiu essa
 Missão secreta a Juan pra expor acinte
 O esplendor real dela e recompensa aos
 Seus serviços. Beijou mãos no dia seguinte,
 Instruiu-se-lhe a dar as cartas, e o adereça
 Com todo tipo de presentes e honras,
 Mostrando quão discernida é a doadora.

XLVII.

But she was lucky, and luck's all. Your Queens
 Are generally prosperous in reigning—
 Which puzzles us to know what Fortune means:—
 But to continue—though her years were waning,
 Her climacteric teased her like her teens;
 And though her dignity brooked no complaining,
 So much did Juan's setting off distress her,
 She could not find at first a fit successor.

XLVII.

Mas era sortuda, e sorte é tudo. Em
 Geral suas rainhas prosperam no reino, o
 Que complica entender Fortuna. Bem,
 Pra seguir. Embora anos fossem a menos,
 Seu climatério⁸³ atiçava-a igual jovem; e
 Sua dignidade sem tolerar somenos,
 Tanto a angustiava afastar Juan, de fato,
 Que não achou logo um sucessor apto.

Inglaterra, após Trafalgar, achava-se a senhora dos mares (EP). Praticamente dois terços do território brasileiro foram alcançados graças a este fundamento, aquando da assinatura do Tratado de Madrid, em 1750, tendo Alexandre de Gusmão, brasileiro, como representante da coroa lusa nas negociações.

⁸² João Vieira traduziu este trecho por:

Havia então não sei que discussão: tratava-se dumas negociações entre o gabinete inglês e o russo, sustentadas duma e doutra parte com todas as prevaricações que as grandes potências costumam permitir-se. De maneira que Catarina confiou esta missão confidencial a Juan, com o duplicado fim de exercer a sua real munificência, e recompensar os serviços do herói. (1942, p. 381).

⁸³ Algumas edições falam que alusão à menopausa era a intenção de Byron. Cochran, entretanto, diz que em 1791, Catarina tinha sessenta e dois anos, então seria uma invenção do lorde. Climatério é a fase má da vida, que alguns creem vir com frequência de sete anos etc.

XLVIII.

But Time, the comforter, will come at last;

And four-and-twenty hours, and twice that number

Of candidates requesting to be placed,

Made Catherine taste next night a quiet slumber:—

Not that she meant to fix again in haste,

Nor did she find the quantity encumber,

But always choosing with deliberation,

Kept the place open for their emulation.

XLVIII.

Mas Tempo, o consolador, vai chegar;

E vinte e quatro horas⁸⁴ e isso duas vezes

Em candidato a requerer lugar

Sono calmo ao gosto dela à outra noite fez.

Não que com pressa ela iria se fixar,

Nem viu na quantidade algum revés,

Sempre escolheu com deliberação,

Deixando um ponto aberto à emulação⁸⁵.

XLIX.

While this high post of honour's in abeyance,

For one or two days, reader, we request

You'll mount with our young hero the conveyance

Which wafted him from Petersburg: the best

Barouche, which had the glory to display once

The fair Czarina's autocratic crest,

When, a new Iphigene, she went to Tauris,

Was given to her favourite, and now bore his.

XLIX.

Com este alto posto de honra em suspense, a

Um dia ou dois, leitor, a gente pede

Que vá com nosso herói na diligência

Que o levou de Petersburgo. Uma caleche,

A melhor, que brasão autocrático tem-se e à

Glória da bela czarina enfeite

(Quando, nova Ifigênia⁸⁶, a Táurida⁸⁷ ia),

Com o favorito dela, e agora a dele guia.

⁸⁴ Byron acompanha a citada obra de Masson. Lá se diz que não havia outro posto no qual a Imperatriz escolhia com mais discernimento e, excluindo-se o tempo entre Lanskoï e Yermolof, nunca o cargo ficou por mais de vinte e quatro horas vago.

⁸⁵ Trocadilho vulgar (PC).

⁸⁶ Ifigênia, filha mais velha do general Agamemnon e Clitemnestra, quando seria sacrificada por seu pai para proporcionar vento favorável aos gregos, foi levada por Ártemis para Táurida (a antiga península Táurica, atual Crimeia); ela é um símbolo do auto-sacrifício feminino. A comparação de Ifigênia com Catarina é, obviamente, uma piada (PC).

⁸⁷ Em 1787, Catarina II foi a Crimeia com o Imperador Joseph. Byron faz uma nota a esta oitava dizendo que a Imperatriz foi a Crimeia com Joseph no ano – “eu esqueci”. As edições citam as *Memórias do Príncipe de Ligne*, que acompanhou a ostentação dessa longa viagem, na qual se erguiam palácios e jardins ingleses para a estadia de um só dia de Catarina e sua comitiva.

L.

A bull-dog, and a bullfinch, and an ermine,
All private favourites of Don Juan;—for
(Let deeper sages the true cause determine)
He had a kind of inclination, or
Weakness, for what most people deem mere vermin,
Live animals: an old maid of threescore
For cats and birds more penchant ne'er displayed,
Although he was not old, nor even a maid;—

L.

Um buldogue e um cardeal e um arminho⁸⁸,
Favoritos de Don Juan, pois (que o sábio o
Verdadeiro motivo determine-o)
Ele tinha espécie de inclinação ou
Fraqueza aos que as pessoas creem vermezinhas —
Animais⁸⁹. Senhora aos sessenta mostrou
Nunca maior queda a cães e gatos, embora
Ele não fosse velho nem senhora.

LI.

The animals aforesaid occupied
Their station: there were valets, secretaries,
In other vehicles; but at his side
Sat little Leila, who survived the parries
He made 'gainst Cossacque sabres in the wide
Slaughter of Ismail. Though my wild Muse varies
Her note, she don't forget the infant girl
Whom he preserved, a pure and living pearl.

LI.

Os animais citados ocupavam
Seu posto. E valetes, secretários
Noutros veículos; ao seu lado sentava-
-se Leilinha⁹⁰, que sobrevivera aos páreos
Que ele contra os sabres cossacos lograva
Na ampla matança em Ismail. Os tons vários
Da Musa selvagem não esquecem aquela
Que ele salvou — uma pura viva pérola.

⁸⁸ Animal carnívoro pequeno pertencente ao grupo das doninhas. A lista de animais confere com a que o Byron tinha, acrescentando mais algumas dezenas.

⁸⁹ Byron, de certo modo, acreditava, como Shelley, no direito dos animais, coisa relativamente avançada à época (e ainda hoje).

⁹⁰ *Little Leila*, no original. Algumas edições sugerem que seja baseada na filha ilegítima de Byron com Claire Clermont, meia-irmã de Mary Shelley, porém Cochran nota que nessa época Byron havia pagado pela libertação de prisioneiros turcos e os enviado de volta a casa às próprias custas, entretanto, uma menininha de nove anos fez muita questão de ficar com ele, já que todos seus irmãos haviam sido mortos na revolução, e Byron pensou enviá-la a Inglaterra para ser criada juntamente com Ada, que à época possuía a mesma idade (carta a Augusta, de 23 de fevereiro de 1824). Allegra teria então cinco anos quando a morte a encontrou.

LII.

Poor little thing! She was as fair as docile,
 And with that gentle, serious character,
 As rare in living beings as a fossile
 Man, 'midst thy mouldy mammoths, "grand Cuvier!"
 Ill fitted was her ignorance to jostle
 With this o'erwhelming world, where all must err:
 But she was yet but ten years old, and therefore
 Was tranquil, though she knew not why or wherefore.

LII.

Pobre coisinha! Tão bela e tão dócil
 Com esse gentil e sério caráter,
 Raro em ser vivo como em humanos fósseis,
 Entre teus mamutes mofados, grande Cuvier⁹¹!
 Inapta em sua ignorância a apertar-se no opressi-
 vo mundo, onde tudo faz com que se erre,
 Mas só tinha dez anos, era calma e,
 No mais, não sabia por que ou pra quê.

LIII.

Don Juan loved her, and she loved him, as
 Nor brother, father, sister, daughter love.—I
 cannot tell exactly what it was;
 He was not yet quite old enough to prove
 Parental feelings, and the other class,
 Called brotherly affection, could not move
 His bosom,—for he never had a sister:
 Ah! if he had—how much he would have missed her!

LIII.

Don Juan amou-a, e ela o amou, amor nem
 De irmão, pai, irmã, filha. Não sei dizer
 Exatamente o que era; nem bem
 Tinha idade suficiente para haver⁹²
 Sentimento de parentesco, ou também
 Afeição fraternal não iria mover
 Seu peito, porque irmã não tinha ele. Ah,
 Se tivesse, quanta saudade teria dela!⁹³

LIV.

And still less was it sensual; for besides
 That he was not an ancient debauchee,
 (Who like sour fruit, to stir their veins' salt tides,
 As acids rouse a dormant alkali.)
 Although ('t will happen as our planet guides)
 His youth was not the chastest that might be,
 There was the purest Platonism at bottom
 Of all his feelings—only he forgot 'em.

LIV.

E ainda menos era sensual, no mais,
 Não era um velho pervertido (que
 Quer fruta verde a agitar na veia os sais,
 Como ácidos em dormente álcali),
 Mas (sucede quando é o mundo que nos traz)
 Não foi o jovem mais casto, havia ali
 O platonismo mais puro no âmago dos seus
 Sentimentos todos – só que esqueceu-os⁹⁴.

⁹¹ Ver nota à estrofe XXXVIII do Canto IX. Um estudo acerca das ciências como apresentadas em *Don Juan* pode ser encontrado no capítulo 2 desta tese, utilizando-se também como exemplos as teorias de Cuvier.

⁹² No original, *to prove*. (EP) nota que Byron novamente usa o verbo no sentido de “to experience”.

⁹³ Na edição de Peter Cochran está “for he never had a sister - -”, no que o pesquisador afirma que essa pontuação enfatiza o caráter autobiográfico. Paulin Paris, em nota, diz: “Byron se souvient ici de sa sœur, miss Maria Leigh; et sans doute, en traçant ce dernier vers, il fondait en larmes.”

LV.

Just now there was no peril of temptation;
 He loved the infant orphan he had saved,
 As patriots (now and then) may love a nation;
 His pride, too, felt that she was not enslaved
 Owing to him;—as also her salvation
 Through his means and the Church's might be paved.
 But one thing's odd, which here must be inserted,
 The little Turk refused to be converted.

LV.

Nem havia risco de tentação;
 A infante órfã que salvou, ele a amava,
 Como um patriota (às vezes) ama a nação.
 Seu orgulho sentia que não a escravizava
 Devido a ele, e também sua salvação
 Dela às vias dele e da igreja encaminhava-
 -se. Mas, coisa estranha, e aqui será inserida:
 A turquinha recusou ser convertida.

LVI.

'T was strange enough she should retain the impression
 Through such a scene of change, and dread, and slaughter;
 But though three Bishops told her the transgression,
 She showed a great dislike to holy water;
 She also had no passion for confession;
 Perhaps she had nothing to confess:—no matter,
 Whate'er the cause, the Church made little of it—
 She still held out that Mahomet was a prophet.

LVI.

Estranho ela manter tal impressão
 Na cena instável, horrída e sangrenta.
 Com três bispos dizendo a transgressão,
 Ela ainda mostrou aversão à água benta.
 Nem tinha paixão pela confissão;
 Talvez nada a confessar se apresente. A
 Causa não importa, a igreja não servia; é.
 E ainda disse que profeta foi Maomé.

LVII.

In fact, the only Christian she could bear
 Was Juan; whom she seemed to have selected
 In place of what her home and friends once were.
 He naturally loved what he protected:
 And thus they formed a rather curious pair,
 A guardian green in years, a ward connected
 In neither clime, time, blood, with her defender;
 And yet this want of ties made theirs more tender.

LVII.

De cristão só podia suportar
 Juan, de fato, parece que o escolheu
 Em lugar do que fora amigos, lar.
 Ele naturalmente amou quem protegeu,
 E assim formavam bem curioso par,
 Guardiã verde em anos, tutela ao seu
 Defensor unida não por clima, tempo ou
 Sangue, e a falta de elos mais ternos os tornou.

⁹⁴ Cochran nota que a “última palavra” (*last word*), refere-se agramaticalmente (*ungrammatically*) ao “platonismo”. Apesar do caráter vago da afirmação, que tenta dizer que o *them* final da oitava não está se referindo diretamente a *feelings*, mas a *platonism*, buscou-se dar um caráter ligeiramente agramatical usando-se a ênclise em lugar da próclise no que diz respeito ao pronome átono deste último verbo do verso.

LVIII.

They journeyed on through Poland and through Warsaw, Viajaram por Polônia e por Varsóvia,
 Famous for mines of salt and yokes of iron: Que minas de sal, jugos de ferro⁹⁵ afamam,
 Through Courland also, which that famous farce saw E pela Curlândia⁹⁶, que viu a farsa famosa a
 Which gave her dukes the graceless name of "Biron." Que uns duques do sem graça *Biron*⁹⁷ chama.
 'T is the same landscape which the modern Mars saw, Mesmo cenário que o moderno Marte⁹⁸ viu a
 Who marched to Moscow, led by Fame, the Siren! Marchar a Moscou, guiado pela sereia, Fama, a
 To lose by one month's frost some twenty years Perder num mês de geada uns vinte anos inteiros
 Of conquest, and his guard of Grenadiers. De conquista e a guarda de granadeiros.

LIX.

Let this not seem an anti-climax:—"Oh! Que isso não pareça anticlímax. "Oh
 My guard! my old guard!" exclaimed that god of clay. Guarda! velha guarda!"⁹⁹ disse o deus de argila.
 Think of the Thunderer's falling down below Pensa no Trovão desabando no
 Carotid-artery-cutting Castlereagh! Corta-artéria-carótida Castlereagh¹⁰⁰! Ah,
 Alas! that glory should be chilled by snow! Que essa glória gelasse a neve! Só
 But should we wish to warm us on our way Queria nos aquecer na travessia da
 Through Poland, there is Kosciusko's name Polônia, lá o nome de Kosciusko¹⁰¹ espalha
 Might scatter fire through ice, like Hecla's flame. Fogo no gelo, igual do Hekla¹⁰² a fornalha.

LIX.

⁹⁵ Pode se referir às brutais guerras russas contra a Polônia (PC).

⁹⁶ Região histórica e cultural da Letônia.

⁹⁷ A ideia do verso deve ser "que deu o nome sem graça de Biron aos duques". As edições trazem notas deveras longas explicando as relações destes Biron com os Byrons ingleses. Há uma nota inclusive do autor dizendo que teve a oportunidade – porém declinou – de conhecer numa feita um parente dos lados da Curlândia. A Imperatriz russa Ana nomeara Duque da Curlândia seu favorito Ernst Johann Bühren, em 1737. Aparentemente, a crueldade é o aspecto mais lembrado dos anos de governo desse Duque. (EP) afirma que ele assumiu nome e armas dos Biron da França.

⁹⁸ Napoleão em sua retirada da Rússia em 1812.

⁹⁹ Palavras de Napoleão em 23 de junho de 1815.

¹⁰⁰ Nova alusão ao suicídio de seu desafeto, o Marquês de Castlereagh.

¹⁰¹ Esse patriota polonês foi um herói favorito entre os românticos ingleses (EP).

¹⁰² Vulcão na Islândia.

LX.

From Poland they came on through Prussia Proper,
 And Königsberg, the capital, whose vaunt,
 Besides some veins of iron, lead, or copper,
 Has lately been the great Professor Kant.
 Juan, who cared not a tobacco-stopper
 About philosophy, pursued his jaunt
 To Germany, whose somewhat tardy millions
 Have princes who spur more than their postilions.

LX.

Da Polônia passaram à própria Prússia, e
 Königsberg, capital, cujo gabo grande,
 Além dos veios de ferro, chumbo ou cobre, é
 Mais recentemente o professor Kant¹⁰³.
 Juan, sem ligar um pito de rapé¹⁰⁴
 À filosofia, seguiu o passeio adiante
 À Alemanha, dos quais uns tardos milhões
 Têm príncipes esporeando mais que postilhões¹⁰⁵.

LXI.

And thence through Berlin, Dresden, and the like,
 Until he reached the castellated Rhine:—
 Ye glorious Gothic scenes! how much ye strike
 All phantasies, not even excepting mine!
 A grey wall, a green ruin, rusty pike,
 Make my soul pass the equinoctial line
 Between the present and past worlds, and hover
 Upon their airy confines, half-seas-over.

LXI.

E daí por Berlin, Dresden, e outras mais,
 Até alcançar o acastelado Reno.
 Vós gloriosas cenas góticas! que as
 Fantasias vencem, as minhas não menos.
 Muro cinza, ruína verde, ferrugem nas
 Cancelas¹⁰⁶ fazem minha alma ir além do
 Traço equinocial do mundo ido e que há e desliza
 Sobre os confins aéreos, meio na brisa¹⁰⁷.

¹⁰³ Immanuel Kant (1724 – 1804) foi um famoso filósofo prussiano. Byron cita-o apenas em outra obra, *The Devil's Drive*, para satirizá-lo. Cochran acrescenta que Kant, totalmente sistemático, seria o oposto de Byron e que este ligava tanto para a filosofia abstrata quanto Juan.

¹⁰⁴ No original, *tobacco stopper*, seria um “pilão” para apertar o tabaco que fica excedente no cachimbo.

¹⁰⁵ No original, *postilions*, são os trabalhadores do serviço de posta, o correio de antigamente levado a cavalo. Também chamado de cocheiro da posta. Cochran acrescenta que a Alemanha é cavalgada por despotismos de todo tipo.

¹⁰⁶ No original, *pike*, Cochran afirma ser *turn-pike*, espécie de pedágio dos tempos de outrora.

¹⁰⁷ No original, *half-seas-over*, Cochran afirma ser *intoxicated* e por isso foi buscado na tradução o duplo sentido de distanciamento por assim dizer marítimo, e também de levemente embriagado. Entretanto, Pichot afirma ser uma expressão consagrada que quer dizer *au loin*.

LXII.

But Juan posted on through Mannheim, Bonn,
 Which Drachenfels frowns over like a spectre
 Of the good feudal times for ever gone,
 On which I have not time just now to lecture.
 From thence he was drawn onwards to Cologne,
 A city which presents to the inspector
 Eleven thousand maiden heads of bone.
 The greatest number flesh hath ever known.

LXII.

Porém Juan atravessou Mannheim, Bonn¹⁰⁸,
 Que Drachenfels¹⁰⁹ como espectro faz cara feia por
 Cima, aos pra sempre idos feudais tempos bons,
 Dos quais não tenho tempo para expor.
 Daí foi à Colônia¹¹⁰, cidade com
 Sua apresentação para um inspetor
 Da ossada de onze mil crânios de virgem¹¹¹,
 Maior porção que a carne conhecer atinge.

LXIII.

From thence to Holland's Hague and Helvoetsluys,
 That water-land of Dutchmen and of ditches,
 Where juniper expresses its best juice,
 The poor man's sparkling substitute for riches.
 Senates and sages have condemned its use—
 But to deny the mob a cordial, which is
 Too often all the clothing, meat, or fuel,
 Good government has left them, seems but cruel.

LXIII.

Daí à Haia da Holanda e Helvoetsluis¹¹²,
 Terra-úmida de holandeses e diques,
 Onde o zimbro¹¹³ o melhor suco produz,
 Pobre espumante substitui o rico. E
 Sábios e senados condenam seu uso;
 Mas negar à turba um cordial, e que
 De toda roupa, comida e combustível é o
 Que os bons governos nos deixam, é cruel.

¹⁰⁸ Cidades alemãs às margens do rio Reno.

¹⁰⁹ Famoso castelo gótico situado no topo da colina de mesmo nome, que se tornou lugar de visita dos artistas e admiradores da estética romântica após ter sido citado em outro épico byroniano, *As Peregrinações de Childe Harold*. Diga-se de passagem, esse é o caminho reverso pelo qual Childe Harold saiu em suas peregrinações, voltando agora na figura de Don Juan. Na tradução de Pinheiro Guimarães, no Canto III, poema lírico (dos poucos trechos que ele traduziu com rima) que começa após a estrofe LV:

I

Eis de Drachenfels castelo e montanha,
 Que o grão curvo Reno sombrancelhos olham
 E o seu largo seio com águas que molham
 As margens, nas quais a vinha se amanha. (1942, p. 112-113).

¹¹⁰ Cidade no oeste da Alemanha.

¹¹¹ Alusão à famosa lenda católica de Santa Úrsula. Cochran nota que as tais virgens são restos de tumbas romanas e seu número foi pura fantasia medieval, como sua castidade.

¹¹² Cidade holandesa. Cochran diz que Byron leva o leitor a pronunciar essa palavra de um modo forçado para poder rimar, o que não é a primeira vez que acontece em *Don Juan*; efeito o qual por vezes logra-se obter na tradução.

¹¹³ Raiz da qual é feita a bebida gin que, por ser muito barata, levou a níveis alarmantes os casos de alcoolismo, e também de comércio ilegal devido a diversas proibições e taxações, nos séculos XVIII e XIX.

LXIV.

Here he embarked, and with a flowing sail
 Went bounding for the Island of the free,
 Towards which the impatient wind blew half a gale;
 High dashed the spray, the bows dipped in the sea,
 And sea-sick passengers turned somewhat pale;
 But Juan, seasoned, as he well might be,
 By former voyages, stood to watch the skiffs
 Which passed, or catch the first glimpse of the cliffs.

LXV.

At length they rose, like a white wall along
 The blue sea's border; and Don Juan felt—
 What even young strangers feel a little strong
 At the first sight of Albion's chalky belt—A
 kind of pride that he should be among
 Those haughty shopkeepers, who sternly dealt
 Their goods and edicts out from pole to pole,
 And made the very billows pay them toll.

LXVI.

I've no great cause to love that spot of earth,
 Which holds what might have been the noblest nation;
 But though I owe it little but my birth,
 I feel a mixed regret and veneration
 For its decaying fame and former worth.
 Seven years (the usual term of transportation)
 Of absence lay one's old resentments level,
 When a man's country's going to the devil.

LXIV.

Aqui ele embarcou, a vela ondeando
 A ilha da liberdade indo costear,
 Vento inquieto meio um temporal soprando.
 Altos esguichos, proa úmida ao mar,
 Passageiros já pálidos enjoando,
 Mas Juan, calejado igual podia estar
 Por viagens antigas, ficou a ver barcos
 Passar ou o primeiro vislumbre dos penhascos.

LXV.

Enfim surgiram, como alvas paredes nos
 Limites do azul-mar; Juan sentiu – dom
 Que estrangeiros jovens meio forte sentem nos
 Relances do cinturão calcário de Albion¹¹⁴ –
 Um tipo de orgulho de estar lá entre os
 Arrogantes lojistas¹¹⁵, que severos com
 Seus bens e éditos de polo a polo agem, e
 Até as ondas pagam-lhes pedágio.

LXVI.

Sem ter por tal ponto causa maior de amor,
 Que podia ser a mais nobre nação;
 E embora só do nascimento devedor,
 Sinto um misto de dó e veneração
 Por sua fama decadente e velho valor.
 Sete anos¹¹⁶ (termo usual de expatriação)
 De ausência e os antigos rancores caem,
 Quando o país de um homem ao diabo vai.

¹¹⁴ Antigo nome da Inglaterra.

¹¹⁵ A expressão, usada por Napoleão para se referir aos ingleses, foi cunhada por Adam Smith em *The Wealth of Nations*. “To found a great empire for the sole purpose of raising up a people of customers, may at first sight appear a project fit only for a nation of shopkeepers”.

¹¹⁶ Cochran nota que B. havia saído há seis anos e seis meses de sua terra natal, para sempre.

LXVII.

Alas! could she but fully, truly, know
 How her great name is now throughout abhorred;
 How eager all the Earth is for the blow
 Which shall lay bare her bosom to the sword;
 How all the nations deem her their worst foe,
 That worse than worst of foes, the once adored
 False friend, who held out Freedom to Mankind,
 And now would chain them—to the very mind;—

LXVII.

Ah, pudesse ela tudo, de fato, supor
 Como seu grande nome execrado se tornou,
 Como a terra aguarda o golpe que irá pôr
 Ansiosa o seu peito nu à espada; ou
 Como as nações creem-na a inimiga pior,
 Pior das piores; já uma vez se adorou
 A amiga falsa, a pregar liberdade¹¹⁷,
 E agora, se lhe agrade, as põe numa grade,

LXVIII.

Would she be proud, or boast herself the free,
 Who is but first of slaves? The nations are
 In prison,—but the gaoler, what is he?
 No less a victim to the bolt and bar.
 Is the poor privilege to turn the key
 Upon the captive, Freedom? He's as far
 From the enjoyment of the earth and air
 Who watches o'er the chain, as they who wear.

LXVIII.

De ser livre iria orgulhar-se ou gabar,
 A primeira dos escravos? As nações na
 Prisão, mas o carcereiro, o que é? a
 Vítima ao ferrolho e à tranca a-pesar.
 Pobre privilégio a chave girar
 Sobre o cativo, liberdade? Ele está
 Tão longe do gozo da terra e ar, este
 Que vê as correntes, como o que as veste.¹¹⁸

LXIX.

Don Juan now saw Albion's earliest beauties,
 Thy cliffs, dear Dover! harbour, and hotel;
 Thy custom-house, with all its delicate duties;
 Thy waiters running mucks at every bell;
 Thy packets, all whose passengers are booties
 To those who upon land or water dwell;
 And last, not least, to strangers uninstructed,
 Thy long, long bills, whence nothing is deducted.

LXIX.

Don Juan viu as belezas de Albion no início:
 Tuas falésias, caro Dover¹¹⁹, porto e hotel,
 Tua alfândega com suaves ofícios,
 Garçons levando lixo¹²⁰ a cada sino, teus
 Paquetes, com passageiros que nisso
 Aí são butins entre os da terra e mar, e o
 Enfim, não inferior¹²¹, a estrangeiros sem aviso, eis
 Tuas contas altas, altas, nada dedutíveis.

¹¹⁷ A crítica de Byron é à posição da Inglaterra no Congresso de Viena, que restaurou os regimes opressores que Napoleão derrubara. A Inglaterra sendo representada por Wellington e por Castlereagh, este que, estando morto quando Byron escrevia essas estrofes, foi poupado de outra crítica direta.

¹¹⁸ P. Paris fez uma nota imensa a esta oitava, inserindo nela cerca de trinta versos, em italiano, do “Inferno” de Dante.

¹¹⁹ Cidade localizada a sudeste da Inglaterra com o maior porto britânico no Canal da Mancha.

¹²⁰ No original, *thy waiters running mucks*, em que *muck* pode significar até mesmo “esterco”. (EP) sugere que B. possa ter trocado *muck* por *amuck*, este que daria o sentido de “garçons ficando doidos” ou mesmo “correndo desesperados”.

¹²¹ Famosa expressão inglesa, *last, not least*. Paulin Paris traduziu-a por “enfim, et ce qui n'est pas sans importance”.

LXX.

Juan, though careless, young, and magnifique,
 And rich in rubles, diamonds, cash, and credit,
 Who did not limit much his bills per week,
 Yet stared at this a little, though he paid it,—
 (His *Maggior Duomo*, a smart, subtle Greek,
 Before him summed the awful scroll and read it):
 But, doubtless, as the air—though seldom sunny—
 Is free, the respiration's worth the money.

LXX.

Juan, que é descuidado, jovem, *magnifique* e
 Rico em rubros, diamantes, grana e crédito,
 Sem pôr às contas semanais limite, e que
 Fica aí um tanto tonto, embora as acerte (o
 Seu *maggior duomo*, fino grego sutil que
 Fez a soma e lhe leu a conta tétrica). O
 Ar, pouco ensolarado, é verdadeiro,
 Seja de graça; respirar vale o dinheiro.

LXXI.

On with the horses! Off to Canterbury!
 Tramp, tramp o'er pebble, and splash, splash through puddle;
 Hurrah! how swiftly speeds the post so merry!
 Not like slow Germany, wherein they muddle
 Along the road, as if they went to bury
 Their fare; and also pause besides, to fuddle
 With "schnapps"—sad dogs! whom "Hundsfoť," or
 "Verflucter,"
 Affect no more than lightning a conductor.

LXXI.

Agora a cavalo! À Cantuária¹²² s'embora! E
 Calca, calca seixo, e *splash, splash* na poça. E
 Hurra! quão alegre a diligência corre!
 Não como na lerda Alemanha que prosse-
 gue na estrada como em cortejo do que morre,
 O passageiro, e para pra que inebriar-se possa, é,
 Com *schnapps*¹²³ – vadios! a quem "*hundsfoť*" ou
 "*verflucter*"¹²⁴
 Não afetam mais que raio a um condutor^{125 126 127}.

¹²² Cidade a sudeste na Inglaterra, sede da Igreja Anglicana, uma das mais visitadas no Reino Unido. Prof. Dr. John Milton morou um tempo ali (como em Leuven etc).

¹²³ Bebida forte, muitas vezes de zimbros.

¹²⁴ Byron, em seu diário de Ravenna, de 12 de janeiro de 1821, afirma que só conhece as obras alemãs graças a suas traduções para inglês, francês e italiano. Da língua "*real*", em itálico no original igualmente, sabe apenas algumas imprecações: "Sacrament – Verflucter – Hundsfoť". *Verflucter* significa "maldito"; *handsfoť*, "patife", "canalha".

¹²⁵ Pichot fala, e Paulin Paris o repete, sobre a oposição entre o condutor dos cavalos e o condutor elétrico.

¹²⁶ Cochran aponta, para saber mais sobre a conversa de gondoleiros e cocheiros, à estrofe LXXXVI. de *Beppo*, na tradução de Paulo Henriques Britto:

Sob esse aspecto, são como os cocheiros
 Londrinos, sem tirar nem pôr defeito:
 A grosseria, os gritos costumeiros.
 Se em Londres a polícia dá um jeito
 De colocar na linha os baderneiros,
 Aqui uma sentinela impõe respeito;
 Mas, mesmo assim, ouvem-se aos borbotões
 Os mais horripilantes palavrões. (Byron, 2003, p. 133).

¹²⁷ Note-se mais uma vez como o vulto desta estrofe contra o fundo branco assemelha-se entre original e tradução.

LXXII.

Now there is nothing gives a man such spirits,
 Leavening his blood as cayenne doth a curry,
 As going at full speed—no matter where its
 Direction be, so 't is but in a hurry,
 And merely for the sake of its own merits;
 For the less cause there is for all this flurry,
 The greater is the pleasure in arriving
 At the great end of travel—which is driving.

LXXII.

Pois não existe o que anime mais o homem,
 Faz no sangue o que caiena em curry¹²⁸ ocorra,
 Que é ir em alta velocidade; tome
 Qualquer direção, tanto faz, mas corra
 E só por tal mérito isso se some,
 Pois é a menor causa de toda esta zorra,
 A maior é o prazer de se chegar
 Ao grande fim da viagem – que é passear.

LXXIII.

They saw at Canterbury the cathedral;
 Black Edward's helm, and Becket's bloody stone,
 Were pointed out as usual by the bedral,
 In the same quaint, uninterested tone:—
 There's glory again for you, gentle reader! All
 Ends in a rusty casque and dubious bone,
 Half-solved into these sodas or magnesias,
 Which form that bitter draught, the human species.

LXXIII.

Viram em Cantuária a catedral;
 Elmo de Black Edward¹²⁹ e pedra com
 Sangue de Becket¹³⁰ mostrou-lhes como usual
 O sacristão em desinteressado tom.
 Eis a glória aí, bom leitor. No final
 Gálea em ferrugem e osso dúbio, já bom
 Tanto dissolvido em sodas, magnésias,
 Que forma esse algo amargo, a humana espécie.

LXXIV.

The effect on Juan was of course sublime:
 He breathed a thousand Cressys, as he saw
 That casque, which never stooped except to Time.
 Even the bold Churchman's tomb excited awe,
 Who died in the then great attempt to climb
 O'er Kings, who now at least must talk of Law
 Before they butcher. Little Leila gazed,
 And asked why such a structure had been raised:

LXXIV.

O efeito em Juan foi sublime, claro.
 Vivenciou mil Crécys¹³¹, quando ele fita
 O gálea que só ao Tempo se inclinara. O
 Túmulo do clérigo audaz lhe excita
 Temor, morto no grande intento de galgar aos
 Reis, que agora ao menos as leis citam
 Antes que algozes. Leilinha viu o edifício
 E entender por que isso ergueu-se lhe é difícil.

¹²⁸ Pimenta caiena no curry, que é uma mistura de especiarias da Índia.

¹²⁹ Eduardo de Woodstock, Príncipe de Gales (1330 – 1376), herdeiro de Eduardo III, famoso pela armadura negra.

¹³⁰ São Thomas Becket (1118 – 1170) foi arcebispo de Canterbury (também conhecida como Cantuária). Envolvido em tensões contra o rei Eduardo II, foi assassinado por seus seguidores dentro da Catedral.

¹³¹ A Batalha de Crécy (1346) foi o primeiro grande confronto da Guerra dos Cem Anos entre a França e a Inglaterra. O Príncipe Negro, aos dezesseis anos de idade, foi um dos comandantes ingleses dessa batalha na qual o exército francês, com quase quatro vezes mais o número da contingência inglesa, foi derrotado. Cochran nota que para Juan, um espanhol, experimentar tais sentimentos ante estas relíquias, deveria ser antes instruído pelo *Henrique V* que pelo *El Cid*.

LXXV.

And being told it was "God's House," she said
 He was well lodged, but only wondered how
 He suffered Infidels in his homestead,
 The cruel Nazarenes, who had laid low
 His holy temples in the lands which bred
 The True Believers;—and her infant brow
 Was bent with grief that Mahomet should resign
 A mosque so noble, flung like pearls to swine.

LXXV.

E sendo dito que é a “casa de Deus”,
 Ela o crê bem alojado, mas se espanta
 Como tanto infiel em sua herdade concebeu,
 Esses cruéis nazarenos, que os templos santos
 Baixam por terra onde se nutriam seus
 Verdadeiros crentes; e sua testa infante um
 Arco faz por dor que Maomé resigne o
 Valor dessa mesquita em pérola aos suínos¹³².

LXXVI.

On! on! through meadows, managed like a garden,
 A paradise of hops and high production;
 For, after years of travel by a bard in
 Countries of greater heat, but lesser suction,
 A green field is a sight which makes him pardon
 The absence of that more sublime construction,
 Which mixes up vines—olives—precipices—
 Glaciers—volcanoes—oranges and ices.

LXXVI.

Vai, vai! por prados, dispostos tal jardim,
 Paraíso de lúpulo e alta produção;
 Anos depois de viagem de um bardo assim em
 Países mais quentes, mas menor chapação¹³³,
 Campo verde é visual que dá perdão sim
 À ausência de mais sublime construção,
 Misto de vinhas, precipício, oliveiras,
 Vulcões, laranjas, gelos e geleiras.

¹³² Alusão ao “sermão da montanha”, Mateus, 7, 6.

¹³³ No original, *suction*. Paulin Paris traduz por *fertiles*, Pichot, por *fécondes*. Cochran nota ser uma gíria “(slang)”, referindo-se a ser menos dado (o país) à “bebedeira forte”, “strong drinking”.

LXXVII.

And when I think upon a pot of beer——
 But I won't weep!—and so drive on, postilions!
 As the smart boys spurred fast in their career,
 Juan admired these highways of free millions—
 A country in all senses the most dear
 To foreigner or native, save some silly ones,
 Who "kick against the pricks" just at this juncture,
 And for their pains get only a fresh puncture.

LXXVII.

Quando penso em um caneco de cerveja –
 Mas eu nem choro – adiante, postilhões¹³⁴¹³⁵!
 Assim que os moços esporeiam com presteza,
 Juan admira as estradas de milhões
 De livres, país que em tudo o mais caro seja a
 Estrangeiro ou nativo, salvo uns bobões¹³⁶
 Dando “murro em ponta de faca”¹³⁷ a essa altura¹³⁸
 E à sua dor ganham só fresca puntura¹³⁹.

LXXVIII.

What a delightful thing's a turnpike road!
 So smooth, so level, such a mode of shaving
 The Earth, as scarce the eagle in the broad
 Air can accomplish, with his wide wings waving.
 Had such been cut in Phaeton's time, the god
 Had told his son to satisfy his craving
 With the York mail;—but onward as we roll,
 Surgit amari aliquid—the toll!

LXXVIII.

Estrada boa¹⁴⁰ é coisa deleitosa!
 Modo tão liso e macio de ir barbeando
 A Terra, raro como águia que pausa
 No vasto ar, só as amplas asas ondeando.
 Se houvesse isso aos tempos de Fáeton¹⁴¹ pois, à
 Posta¹⁴² de York o deus satisfaria o afã do
 Filho; mas conforme a gente avança ágil,
*Surgit amari aliquid*¹⁴³ – eis o pedágio!

¹³⁴ Os cocheiros da posta.

¹³⁵ Ver *Rei Lear*, II, iv, 281-5.

¹³⁶ No original, *some silly ones*. Algumas pessoas “bobas”, coloquialmente.

¹³⁷ No original, expressão bíblica, *kick against the pricks*. O sentido é de lutar contra o indesejado e inevitável, aproximadamente, e de ser obrigado a se conformar com isso. Poderia ser traduzido por “dar coice em mula”, bem como “dar murro em ponta de faca”, como foi. Na versão da Bíblia on-line, entretanto, lê-se em *Atos*, 9,5 (<<https://www.bibliaonline.com.br/acf/atos/9>>) e também, no mesmo livro, 26, 14: “Duro é para ti recalcitrar contra os agulhões”, em que “recalcitrar” significa “teimar” e “agulhões” são as “pontas afiadas de instrumentos cortantes”. Cochran afirma ser “a complex joke”.

¹³⁸ No original, *junction*, que significa tanto a “conjuntura” como um “momento de crise”, ideias as quais se intentaram traduzir com a expressão “a essa altura”.

¹³⁹ No original, *puncture*. Isto é, um “furo” ou uma “facada”.

¹⁴⁰ No original, *turnpike road*, isto é, uma estrada espaçosa e bem acabada, com um pedágio, como se verá na sequência.

¹⁴¹ Na mitologia grega, filho de Hélios e da ninfa Clímene. Um dia pediu a seu pai as rédeas do carro do Sol e, não conseguindo controlá-lo, chegou tão próximo da destruição da Terra que Zeus, para prevenir um desastre, fulminou-lhe com seu raio. Em *The Vision of Judgement*, Southey é contrastado com Fáeton. A história pode ser achada nas *Metamorfoses* de Ovídio. Cochran aponta também para *Romeu e Julieta*, III, ii, 1-4. Fáeton também era o nome de uma espécie de carruagem.

¹⁴² No original, *mail*, também pode ser uma “expedição”. “Posta”, como já dito, era a estação de muda dos cavalos das diligências, tornando-se posteriormente a administração dos correios.

¹⁴³ Citação de Lucrécio, *De Rerum Natura*, IV, 1133. A ideia é de que até mesmo na fonte das delícias surge algo amargo que envenena a fragrância das flores. Enquanto Lucrécio referia-se aos prazeres, Byron insinua que todas as coisas devem ser pagas atualmente. B. usara essa mesma citação no Canto I de *As Peregrinações de Childe Harold*. Na tradução de Pinheiro Guimarães, lê-se:

LXXIX.

Alas! how deeply painful is all payment!

Take lives—take wives—take aught except men's purses. Vai a vida, a esposa, deixa os bolsos. Tal

As Machiavel shows those in purple raiment,

Such is the shortest way to general curses.

They hate a murderer much less than a claimant

On that sweet ore which everybody nurses.—

Kill a man's family, and he may brook it,

But keep your hands out of his breeches' pocket:

LXXIX.

Ah, que dor funda é todo pagamento.

Maquiavel¹⁴⁴ diz aos de purpúrea vestimenta, o

Caminho mais curto à desgraça geral.

Odeiam matador menos que pretendente ao

Que toda gente ama, o doce metal¹⁴⁵.

Mate a família de um homem, e isso passa,

Mas mãos longe dos bolsos de sua calça.

LXXX.

So said the Florentine: ye monarchs, hearken

To your instructor. Juan now was borne,

Just as the day began to wane and darken,

O'er the high hill, which looks with pride or scorn

Toward the great city.—Ye who have a spark in

Your veins of Cockney spirit, smile or mourn

According as you take things well or ill;—

Bold Britons, we are now on Shooter's Hill!

LXXX.

Assim disse o florentino; escutai,

Monarcas, seu instrutor. Juan chega, bem

Quando o dia já escurece e decai,

Ao alto monte que olha em orgulho e desdém

A cidade grande. Vós que portais

Fáscas de alma *cockney*¹⁴⁶ na veia, ride ou chorai, em

Acordo se achais isso mau ou bom. Britânicos

Assinalados, em Shooter's Hill¹⁴⁷ já estamos.

Oh! quantas vezes Childe Harold amara!
 Ou ao menos sonhara: amor é sonho.
 Porem (sic) seu triste coração estava
 Insensível agora; inda no Letes
 Não havia bebido, antes soubera,
 Que amor dotes não tem tão preciosos
 Como as asas. Por mais que ele pareça
 Jovem, formoso e brando: — *águas amargas*
Da fonte do prazer correm suaves,
Que as flores borrifando, as empeçonham. (Byron, 1942, p. 58) (grifos nossos).

¹⁴⁴ Nicolau Maquiavel (1469 – 1527) foi historiador, poeta, diplomata e músico de origem florentina do Renascimento. Byron alude à obra mais conhecida de Maquiavel, *O Príncipe*, no trecho em que este ensina o príncipe a se abster de riquezas alheias, pois, como ele julga, as pessoas perdoam mais facilmente a perda dos pais que dos bens.

¹⁴⁵ Cochran faz nota a este verso interinamente e diz apenas: “gold”; “ouro”.

¹⁴⁶ No original, *Cockney*, isto é, como são chamados os habitantes dos bairros de classe média baixa de Londres – e também o dialeto desses habitantes. Cochran nota que essa é a segunda vez que Byron se dirige a um possível público Cockney.

¹⁴⁷ Distrito a sudeste de Londres, que passa pelo monte homônimo, onde se acha um dos pontos mais altos da cidade, à altitude de 132 m. Os tradutores franceses dizem estar a oito milhas de Londres. Pichot traduz esse termo deixando-o como no original, mas em itálico, e em nota tradu-lo por “*Le mont du chasseur*”, isto é, “a colina do caçador”.

LXXXI.

The Sun went down, the smoke rose up, as from
 A half-unquenched volcano, o'er a space
 Which well beseemed the "Devil's drawing-room,"
 As some have qualified that wondrous place:
 But Juan felt, though not approaching Home,
 As one who, though he were not of the race,
 Revered the soil, of those true sons the mother,
 Who butchered half the earth, and bullied t' other.

LXXXI.

O sol foi-se, o fumo subiu, como vindo
 De vulcão¹⁴⁸ semi-extinto, em local mais
 À “sala de visitas¹⁴⁹ do diabo”¹⁵⁰ convindo,
 Qual qualificam o local incrível. Mas
 Juan sentiu, nem mesmo ao seu lar indo,
 Como um, nem mesmo da raça, que faz
 Vênia à terra-mãe destes filhos, estes
 A matar meio-mundo e a ameaçar quem reste¹⁵¹.

LXXXII.

A mighty mass of brick, and smoke, and shipping,
 Dirty and dusky, but as wide as eye
 Could reach, with here and there a sail just skipping
 In sight, then lost amidst the forestry
 Of masts; a wilderness of steeples peeping
 On tiptoe through their sea-coal canopy;
 A huge, dun Cupola, like a foolscap crown
 On a fool's head—and there is London Town!

LXXXII.

Massa bruta de tijolo e fumo e navio,
 Imunda na penumbra, vasta até
 Onde o olho alcance, e lá e cá vela se viu
 Realçar-se, perdida em meio à floresta de
 Mastros, e selva de torre de igreja espia o
 Pálio de carvão¹⁵² na ponta do pé,
 A grande cúpula escura¹⁵³, coroa de papel¹⁵⁴ dispõe de
 Cabeça de bobo – e isso aí é Londres!

LXXXIII.

But Juan saw not this: each wreath of smoke
 Appeared to him but as the magic vapour
 Of some alchymic furnace, from whence broke
 The wealth of worlds (a wealth of tax and paper):
 The gloomy clouds, which o'er it as a yoke
 Are bowed, and put the Sun out like a taper,
 Were nothing but the natural atmosphere,
 Extremely wholesome, though but rarely clear.

LXXXIII.

Mas Juan nem viu. As volutas do fumo
 Apareciam-lhe como bruma mágica
 De fornalha alquímica, daí oriundos os
 Fundos dos mundos (em cédula e taxa).
 Nuvens densas sobre isso como um jugo
 Se curvam e o sol a círio rebaixam,
 E essa era só a natural atmosfera,
 Tão sadia, e nada nítida, deveras.

¹⁴⁸ Cochran nota que antigamente se criam que os vulcões levariam ao inferno.

¹⁴⁹ No original, *drawing room*, algo como uma sala onde se recebem as visitas.

¹⁵⁰ Provável alusão a *The Paint King* (1813), de Washington Allston.

¹⁵¹ A nota é de Byron (1823): “Índia – América”.

¹⁵² No original, *sea coal canopy*, Cochran diz ser “smog”, isto é, misto de “neblina”, *fog*, e “fumaça”, *smoke*.

¹⁵³ Catedral de São Paulo da Igreja Anglicana, em Londres.

¹⁵⁴ No original, *foolscap crown*, que é uma coroa feita com um papel de tamanho grande, ao qual chamavam assim por sua facilidade de fazer chapéus de bobo para os alunos relapsos usarem no canto da sala (Cochran).

LXXXIV.

He paused—and so will I; as doth a crew
 Before they give their broadside. By and by,
 My gentle countrymen, we will renew
 Our old acquaintance; and at least I'll try
 To tell you truths you will not take as true,
 Because they are so;—a male Mrs. Fry,
 With a soft besom will I sweep your halls,
 And brush a web or two from off the walls.

LXXXIV.

Ele parou, e assim eu, igual galera¹⁵⁵
 Antes de ir a bordo. Depois, meus bons
 Conterrâneos, hora de renovar já era
 Nosso velho conhecido¹⁵⁶, tentarei então
 Dizer verdades que você não achará veras,
 Pois são. Uma Sra. Fry¹⁵⁷ macho, com
 Vassoura¹⁵⁸ suave eu varrerei suas salas
 E teia ou duas dos muros vou escová-las¹⁵⁹.

LXXXV.

Oh Mrs. Fry! Why go to Newgate? Why
 Preach to poor rogues? And wherefore not begin
 With Carlton, or with other houses? Try
 Your hand at hardened and imperial Sin.
 To mend the People's an absurdity,
 A jargon, a mere philanthropic din,
 Unless you make their betters better:—Fie!
 I thought you had more religion, Mrs. Fry.

LXXXV.

Oh Sra. Fry, pra que ir até Newgate¹⁶⁰?
 Pregar aos pobres vadios? sem ter ido
 Ao Carlton¹⁶¹ ou a outras mansões? tente
 Ali no pecado imperial endurecido.
 É um absurdo remendar essa gente,
 Um jargão, só filantrópico zunido,
 Ou faça suas excelências melhores. Vai!
 Te achei com mais religião, Sra. Fry.

¹⁵⁵ No original, *crew*; Cochran acrescenta ser *the crew of a man-of-war*, isto é, a tripulação de um navio de guerra.

¹⁵⁶ Cochran vê muitos ecos de Shakespeare nos termos desses versos como *countrymen* e também *old acquaintance*.

¹⁵⁷ Elizabeth Fry (1780 – 1845), quáquer (adepta de um movimento religioso protestante na Inglaterra), cujas visitas frequentes a prisões tornaram-na famosa personagem da filantropia inglesa. Cochran nota o hilário de Byron retornando à Inglaterra trajado de Fry, demonstrando ainda, entretanto, uma ambição moral.

¹⁵⁸ No original, *besom*, palavra escocesa para significar “vassoura”. Cochran especula que isso pode ter sido feito para evitar novamente o termo *broom*, com o qual B. fizera há algumas dezenas de estrofes, neste mesmo Canto, o trocadilho com seu desafeto Brougham; ou mesmo porque prefira pensar de um escocês espanando os ingleses.

¹⁵⁹ Para fazer uma nota que há muito não aparecia, a sonoridade das rimas deste dístico na tradução buscou-se assemelhar-se a do original.

¹⁶⁰ Era o nome da prisão em Londres.

¹⁶¹ Carlton House era a residência, em Pall Mall, do dissoluto Príncipe Regente, que se tornou Rei Jorge IV, em 1820. As edições originais apontam para o fato de que, sim, a benfeitora Sra. Fry fizera seus sermões também nessas mansões.

LXXXVI.

Teach them the decencies of good threescore;
 Cure them of tours, hussar and highland dresses;
 Tell them that youth once gone returns no more,
 That hired huzzas redeem no land's distresses;
 Tell them Sir William Curtis is a bore,
 Too dull even for the dullest of excesses—
 The witless Falstaff of a hoary Hal,
 A fool whose bells have ceased to ring at all.

LXXXVI.

Instrua-os dos bons sessenta¹⁶² as decências;
 Cure-os dos *tours*, hussardos, roupas escocesas¹⁶³.
 Diga que a juventude ida não mais tem-se-a,
 Que vivas alugados não redimem tristezas.
 Diga que Sir William Curtis¹⁶⁴ é um tolo, vence a
 Chatice à própria excessiva chateza,
 Falstaff¹⁶⁵ sem sapiência de um Hal¹⁶⁶ grisalho,
 Bobo cujos sinos não mais guizalham.

LXXXVII.

Tell them, though it may be, perhaps, too late—
 On Life's worn confine, jaded, bloated, sated—
 To set up vain pretence of being great,
 'T is not so to be good; and, be it stated,
 The worthiest kings have ever loved least state:
 And tell them—But you won't, and I have prated
 Just now enough; but, by and by, I'll prattle
 Like Roland's horn in Roncesvalles' battle.

LXXXVII.

Diga-lhes, mas é tarde demasiado
 À vida gasta, farta, inchada, cheia e já
 O plano de ser o maioral baldado,
 Isso não é ser bom; e citado seja,
 Os reis mais dignos mal usufruem o Estado.
 E diga-lhes – mas você não o fará, e palrei já
 Bastante, e como chifre de Orlando¹⁶⁷ soar-lhes-
 -ei já já tal na batalha de Roncesvales¹⁶⁸.

¹⁶² Jorge IV tinha essa idade em 1822.

¹⁶³ As viagens de Jorge IV à época geraram grande rebuliço, inclusive pelo fato de querer vestir os costumes hussardos e, mais ainda, o *kilt* escocês. Paulin Paris nota: “Allusion aux courses fastueuses de Georges IV dans son nouveau royaume de Hanovre et dans les montagnes d’Écosse.”

¹⁶⁴ Amigo íntimo do Rei, rico empresário (Paris diz “banquier”), que também fez questão de vestir o *kilt* na viagem à Escócia. Em outra obra, *The Age of Bronze*, o autor satiriza o mesmo episódio.

¹⁶⁵ Falstaff é o célebre personagem cômico de *Henrique IV*, de Shakespeare.

¹⁶⁶ “Hal” é o diminutivo afetivo de “Henrique”, *Henry*, em inglês; alusão à obra homônima de Shakespeare.

¹⁶⁷ Rolando, ou Orlando, é um célebre cavaleiro da literatura medieval, que servia o Rei Carlos Magno. Várias obras foram feitas a seu respeito, como *La chanson de Roland*, ou *Orlando Furioso*, de Ariosto. Esse chifre tinha a capacidade de ecoar por trinta léguas, e quando Orlando o soprou, imediatamente se ensurdeceu e morreu. Cochran faz uma nota de quatro páginas, citando vários poemas, inclusive trechos do poeta favorito de Byron, Luigi Pulci, do seu *Morgante Maggiore*, que B. traduzira. Em 1814, Murray publicara *Orlando in Roncesvalles*, de Merivale, tradução do poema de Pulci, e B. elogiara a forma da oitava-rima, ainda sem conhecer a obra original. Mais acerca da forma pode ser encontrado, ademais, no capítulo 3 desta tese.

¹⁶⁸ Município da Espanha, em Navarra, tradicionalmente famoso que ali Carlos Magno fora derrotado, e morrera Orlando, em 778.

CANTO THE ELEVENTH.

CANTO XI¹

I.

When Bishop Berkeley said "there was no matter,"
 And proved it—'t was no matter what he said:
 They say his system 't is in vain to batter,
 Too subtle for the airiest human head;
 And yet who can believe it? I would shatter
 Gladly all matters down to stone or lead,
 Or adamant, to find the World a spirit,
 And wear my head, denying that I wear it.

II.

What a sublime discovery 't was to make the
 Universe universal egotism,
 That all's ideal—all ourselves!—I'll stake the
 World (be it what you will) that that's no schism.
 Oh Doubt!—if thou be'st Doubt, for which some take thee,
 But which I doubt extremely—thou sole prism
 Of the Truth's rays, spoil not my draught of spirit!
 Heaven's brandy, though our brain can hardly bear it.

I.

Quando o bispo Berkeley² diz que não há
 Matéria³, e o prova, matéria à toa diz.
 É em vão lutar contra seu sistema, à
 Mente leviana ideias bem sutis;
 E há quem creia! Toda matéria eu poria a-
 baixo, pedra ou chumbo ou diamante, e feliz,
 Só para achar do mundo um espírito
 E usar a cabeça, negando que usei isto.⁴

II.

Que sublime descoberta fazer do
 Universo um universal egoísmo!
 Tudo é ideal – *tudo* é a gente. Aposto o
 Mundo (seja lá o que for) que eu não cismo.
 Oh dúvida (se és dúvida, igual dizem, o
 Que duvido ao extremo⁵), tu, uno prisma aos
 Raios da verdade, não estrague meu espirituoso
 Trago em conhaque-céu, cérebro-danoso.⁶

¹ Byron começou o Canto XI em Gênova, em 6 de outubro de 1822, e concluiu-o rapidamente dia 17. Foi publicado com o IX e o X em 29 de agosto de 1823, por John Hunt. Algumas estrofes foram acrescentadas posteriormente, como acontece em todos os Cantos. Adições posteriores neste Canto são as estrofes II, XXX, LVI, LVIII, LXXXI, LXXXIII-LXXXV. A cópia passada a limpo por Mary Shelley não foi encontrada.

² George Berkeley (1685 – 1753) foi um filósofo idealista e bispo da igreja anglicana irlandesa. Sua filosofia empirista afirma que uma substância material não pode ser conhecida por si mesma, mas apenas através de um espírito para percebê-la (em *Tratado sobre os Princípios do Conhecimento Humano*). Todas as edições originais e traduções francesas trazem longas notas a respeito; as originais, em notas, sustentam que Byron simplificou o pensamento de Berkeley.

³ No original há um jogo de palavras: *no matter* significa tanto que Berkeley disse no primeiro verso que não “existe matéria”, quanto, adiante no segundo verso, significa “não importa”. Paulin Paris traduziu por “la matière n’existait pas” e, em seguida, por “ne l’écoute pas discuter cette matière”.

⁴ Pichot traduziu esse último verso por: “et porter ma tête en niant que je la porte.”

⁵ Para Byron duvidando da dúvida remete-se o leitor à estrofe XVIII do Canto IX, a respeito de Montaigne e os filósofos pirrônicos.

⁶ Cochran é o único a apontar uma estrofe apenas esboçada que estava no verso do papel onde a estrofe II foi escrita. Numa livre tradução, seria algo como:

IIa.

Quando estou alegre, anseio por espírito;
 Quando estou sóbrio, daí a matéria pesa;
 Meus próprios pensamentos entupidos não consigo suportar –
 Meus nervos tão pesados – pensamentos rasgados em pedaços –

III.

For ever and anon comes Indigestion
 (Not the most "dainty Ariel"), and perplexes
 Our soarings with another sort of question:
 And that which after all my spirit vexes,
 Is, that I find no spot where Man can rest eye on,
 Without confusion of the sorts and sexes,
 Of Beings, Stars, and this unriddled wonder,
 The World, which at the worst's a glorious blunder—

III.

De vez em quando vem a indigestão
 (Não o “mais lépido Ariel”⁷) e põe perplexos
 Nossos voos com outro tipo de questão.
 E o que após tudo meu espírito vexa é o
 Saber que onde apoiar a vista o homem não
 Tem sem confusão dos tipos e sexos,
 Dos seres, estrelas, e esse enigma espantoso,
 O mundo, que, pior, tá um erro glorioso⁸,

IV.

If it be chance—or, if it be according
 To the old text, still better:—lest it should
 Turn out so, we 'll say nothing 'gainst the wording,
 As several people think such hazards rude.
 They're right; our days are too brief for affording
 Space to dispute what no one ever could
 Decide, and everybody one day will
 Know very clearly—or at least lie still.

IV.

Quer seja o acaso, quer seja conforme
 O velho Texto⁹, melhor. Pra que seja
 Assim nada contra o palavreado se informe,
 Como alguns acham tais riscos rudeza.
 Certos eles; nossos dias são curtos pra que forme-
 -se espaço à disputa a qual com certeza
 Ninguém decide, e um dia se saberá
 Bem – ou na mentira¹⁰ jazer-se-á.

Cada trapinho é uma montanha – mas eu tolero isso,
 E aqueles, tão bem quanto posso; e como a água
 Sustenta todos os navios, aguento a chatice (ou maré alta; no original, *bore*) de praxe
 Até que me afogue, ou morra na praia. (v. (PC)).

Ainda havia um dístico a mais, como em outros momentos existem variações de um ou mais versos – nem sempre aqui lembrados, sendo este um trabalho principalmente tradutório do original publicado por B., não filológico das opções descartadas.

⁷ Alusão ao personagem etéreo e tranquilo da obra *A Tempestade*, de Shakespeare.

⁸ No original, *a glorious blunder*. Paulin Paris traduziu por *une illustre extravagance*.

⁹ A Bíblia.

¹⁰ No original, *or at least lie still*. Há uma questão de duplo sentido: *lie* quer dizer tanto “mentir”, quanto “jazer”, e B. dá a entender que até o Dia do Julgamento as pessoas estarão “esperando deitadas” para saber qual a verdade, qual a “mentira”.

V.

And therefore will I leave off metaphysical
 Discussion, which is neither here nor there:
 If I agree that what is, is; then this I call
 Being quite perspicuous and extremely fair;
 The truth is, I've grown lately rather phthisical:
 I don't know what the reason is—the air
 Perhaps; but as I suffer from the shocks
 Of illness, I grow much more orthodox.

VI.

The first attack at once proved the Divinity
 (But that I never doubted, nor the Devil);
 The next, the Virgin's mystical virginity;
 The third, the usual Origin of Evil;
 The fourth at once established the whole Trinity
 On so uncontrovertible a level,
 That I devoutly wished the three were four—
 On purpose to believe so much the more.

VII.

To our theme.—The man who has stood on the Acropolis,
 And looked down over Attica; or he
 Who has sailed where picturesque Constantinople is,
 Or seen Timbuctoo, or hath taken tea
 In small-eyed China's crockery-ware metropolis,
 Or sat amidst the bricks of Nineveh,
 May not think much of London's first appearance—
 But ask him what he thinks of it a year hence!

V.

E desistirei do debate metafísico,
 Além disso, que nem vai importar.
 Se aceito que é o que é; daí ser sagaz isto o que
 Estou extremamente justo a chamar.
 A verdade é, fiquei agora algo tísico¹¹.
 Eu nem sei qual é a razão – o ar
 Talvez; mas quando da doença uns choques os
 Sofro, eu fico muito mais ortodoxo.

VI.

O primeiro ataque provou a Divindade,
 Mas que eu nunca duvidei, nem o demo;
 O outro, da Virgem a mística virgindade;
 Terceiro, a origem comum do mal mesmo;
 Quarto, a própria Santíssima Trindade
 Em nível tão incontrovertido, que teimo
 Devotamente que os três fossem quatro,
 Pra que acredite melhor de fato.

VII.

Ao nosso tema. O homem que esteve na Acrópole,
 E mirou abaixo a Ática, ou aquele que já
 Velejou à pitoresca Constantinopla, e
 Viu Timbuctoo, ou em porcelana tomou chá
 Com olho-miúdo chinês em sua metrópole,
 Ou sentou nos blocos de Níneve, há-
 -de não achar muito de Londres à primeira vista –
 Mas pergunta o que acha de um ano que ali está?

¹¹ Cochran nota que B. nunca teve tal doença; a necessidade da rima pode ter sido um imperativo (“paramount”).

VIII.

Don Juan had got out on Shooter's Hill;
 Sunset the time, the place the same declivity
 Which looks along that vale of Good and Ill
 Where London streets ferment in full activity,
 While everything around was calm and still,
 Except the creak of wheels, which on their pivot he
 Heard,—and that bee-like, bubbling, busy hum
 Of cities, that boil over with their scum:—

VIII.

Don Juan tinha saído de Shooter's Hill,
 Ao pôr do sol, naquela declividade
 Que o vale do bem e mal ao longe viu,
 Onde Londres ferve em plena atividade,
 E o entorno ainda tranquilo e sutil,
 Salvo o ranger de rodas, que no eixo há-de
 Se ouvir, e a cidade, abelha a zumbir, murmura
 Agitada, como sobre sua espuma borbulha.

IX.

I say, Don Juan, wrapped in contemplation,
 Walked on behind his carriage, o'er the summit,
 And lost in wonder of so great a nation,
 Gave way to 't, since he could not overcome it.
 "And here," he cried, "is Freedom's chosen station;
 Here peals the People's voice, nor can entomb it
 Racks—prisons—inquisitions; Resurrection
 Awaits it, each new meeting or election.

IX.

Don Juan, conto, absorto em contemplação,
 No topo, atrás de sua carruagem, ia,
 Pego em pasmo de tão grande nação,
 Deixou-se ir, já que não dominaria.
 “E aqui”, exclamou, “a Liberdade fez chão.
 Aqui a voz do povo soa, nem o enterraria
 Roda¹², prisão, inquisição. Ressurreição
 Aguarda cada nova assembleia ou eleição.

X.

"Here are chaste wives, pure lives; here people pay
 But what they please; and if that things be dear,
 'T is only that they love to throw away
 Their cash, to show how much they have a-year.
 Here laws are all inviolate—none lay
 Traps for the traveller—every highway's clear—
 Here"—he was interrupted by a knife,
 With—"Damn your eyes! your money or your life!"—

X.

“Aqui há esposas castas, vidas puras. Bem
 Se paga o que se quer, se as coisas são caras,
 É porque amam jogar fora também
 Dinheiro, e o quanto hão ao ano ostentar. Há
 Aqui leis invioláveis; e nem tem
 Armadilha ao viajante; e há estradas claras.
 Aqui” – aí uma faca o interrompeu,
 Com “Maldito seja! a vida ou o *money* seu!”

¹² No original, *racks*, mais especificamente a “roda” que era usada para tortura, por exemplo, na Espanha, terra de Juan, nessa mesma época.

XI.

These free-born sounds proceeded from four pads
 In ambush laid, who had perceived him loiter
 Behind his carriage; and, like handy lads,
 Had seized the lucky hour to reconnoitre,
 In which the heedless gentleman who gads
 Upon the road, unless he prove a fighter,
 May find himself within that isle of riches
 Exposed to lose his life as well as breeches.

XII.

Juan, who did not understand a word
 Of English, save their shibboleth, "God damn!"
 And even that he had so rarely heard,
 He sometimes thought 't was only their "Salām,"
 Or "God be with you!"—and 't is not absurd
 To think so,—for half English as I am
 (To my misfortune), never can I say
 I heard them wish "God with you," save that way;—

XIII.

Juan yet quickly understood their gesture,
 And being somewhat choleric and sudden,
 Drew forth a pocket pistol from his vesture,
 And fired it into one assailant's pudding—
 Who fell, as rolls an ox o'er in his pasture,
 And roared out, as he writhed his native mud in,
 Unto his nearest follower or henchman,
 "Oh Jack! I'm floored by that 'ere bloody Frenchman!"

XI.

Tais sons livres vêm de uns quatro malandros
 Na tocaia, que o notaram tardar
 Atrás da carruagem e, mãos leves, quando
 Melhor hora conseguiram achar,
 Do negligente cavalheiro vadiando
 Na estrada, a menos que saiba lutar,
 Tê-lo nesta ilha de riqueza exposto
 A perder sua vida e também bolsos¹³.

XII.

Juan, que não entendia uma palavra
 De inglês, salvo sua senha "God damn!"¹⁴
 E mesmo isso raramente escutava,
 Pensou que às vezes fosse só o "salaam"¹⁵
 Ou "vai com Deus" — e isso não achava-
 -se absurdo, porque sou (sina malsã
 A minha) meio inglês¹⁶ e nunca os ouvi
 Desejar "Deus convosco", salvo isso aí —

XIII.

Daí Juan assaz lesto entendeu o gesto e
 Sendo algo colérico e abrupto, tira
 Uma pistola de bolso da veste e
 Bem nas tripas¹⁷ do assaltante atira,
 Que cai, e igual boi no pasto rola, prestes
 A mugir, quando em lodo natal se revira,
 Ao sequaz ou escudeiro mais perto, "eu
 Fui furado, oh Jack, pelo francês cruel!"

¹³ No original, *breeches*, que seriam calças, porém Cochran faz nota dizendo "money".

¹⁴ "Maldição!", em português.

¹⁵ "Salaam" (de "salaam aleikoum"), em árabe, significa "a paz (ou Deus) o acompanhe".

¹⁶ O narrador assume pela primeira vez sua nacionalidade. Cochran nota que B. se orgulhava de sua ancestralidade escocesa.

¹⁷ No original, *pudding*, (EP) diz ser expressão escocesa para *guts*, *bowels*.

XIV.

On which Jack and his train set off at speed,
 And Juan's suite, late scattered at a distance,
 Came up, all marvelling at such a deed,
 And offering, as usual, late assistance.
 Juan, who saw the moon's late minion bleed
 As if his veins would pour out his existence,
 Stood calling out for bandages and lint,
 And wished he had been less hasty with his flint.

XV.

"Perhaps," thought he, "it is the country's wont
 To welcome foreigners in this way: now
 I recollect some innkeepers who don't
 Differ, except in robbing with a bow,
 In lieu of a bare blade and brazen front—
 But what is to be done? I can't allow
 The fellow to lie groaning on the road:
 So take him up—I'll help you with the load."

XVI.

But ere they could perform this pious duty,
 The dying man cried, "Hold! I've got my gruel!
 Oh! for a glass of max! We've missed our booty;
 Let me die where I am!" And as the fuel
 Of Life shrunk in his heart, and thick and sooty
 The drops fell from his death-wound, and he drew ill
 His breath,—he from his swelling throat untied
 A kerchief, crying, "Give Sal that!"—and died.

XIV.

Daí Jack e o bando iam à pressa fugidos,
 E o séquito de Juan, que espalhado tem-se à
 Distância, espantado por tal ocorrido,
 Veio a oferecer a usual tardia assistência.
 Juan, vendo desse tardio *minion* da lua¹⁸ corrido o
 Sangue das veias a jorrar sua existência,
 Ficou clamando gazes e bandagens
 E quis ser no gatilho menos ágil.

XV.

"Talvez", achou ele, "o país esteja habituado a
 Dar boas-vindas a estrangeiros assim.
 Lembro ora de hospedeiros que em nada
 Diferem, só roubam curvados, sim,
 Sem lâmina nua e fronte descarada.
 Mas que fazer? não deixarei enfim
 O cara aí gemendo na estrada. Tragam-
 -no então; os ajudarei com a carga".

XVI.

Mas sem poder cumprir tal pio dever,
 Gritou o que morre, "Arre! Meu grude¹⁹ tive-o!
 Oh a dose de gin²⁰! O butim vai se perder.
 Deixa eu morrer aqui!" E o combustível
 Da vida mirrou ao peito, e sangue a verter
 Denso e escuro a chaga fatal, e em sofrível
 Arfar da garganta inchada desprende
 Um lenço, gritou "dá pra Sal²¹!" e morreu.

¹⁸ Metáfora sagaz tirada de Falstaff para os ladrões. No original, *minion*, seria o "favorito" da lua, isto é, um gatuno; um cavalheiro das sombras, seguidor de Diana. De *Henrique IV*, I, ii, 22-28. Cochran nota que o roubo ao qual Falstaff alude na citada peça ocorreu a duas milhas de onde sucedeu este no *Don Juan*, na estrada de Canterbury, ou Cantuária.

¹⁹ No original, *gruel*, antigamente mingau de cereais usado de alimento pelos pobres.

²⁰ No original, *max*, gíria para "gin".

²¹ Paulin Paris nota que *Sal*, no original, é diminutivo afetivo de Sarah.

XVII.

The cravat stained with bloody drops fell down
 Before Don Juan's feet: he could not tell
 Exactly why it was before him thrown,
 Nor what the meaning of the man's farewell.
 Poor Tom was once a kiddy upon town,
 A thorough varmint, and a real swell,
 Full flash, all fancy, until fairly diddled,
 His pockets first and then his body riddled.

XVIII.

Don Juan, having done the best he could
 In all the circumstances of the case,
 As soon as "Crown's quest" allowed, pursued
 His travels to the capital apace;—
 Esteeming it a little hard he should
 In twelve hours' time, and very little space,
 Have been obliged to slay a free-born native
 In self-defence: this made him meditative.

XVII.

Foi cair diante dos pés de Don
 Juan a gravata²² com sangue. Mal
 Pôde entender porque o lançou com
 Adeus o qual não entendeu igual.
 Foi moleque do centro²³ o pobre Tom,
 Nos trinque²⁴ em tudo e estiloso²⁵ na real,
 Maroto²⁶, papo mole²⁷, e bem logrado²⁸,
 Primeiro os bolsos daí o corpo furado.²⁹

XVIII.

Don Juan, que o melhor que podia fizesse
 Em todas as circunstâncias do caso,
 Assim que a "perícia do legista"³⁰ cesse,
 Sua viagem à capital seguiu passo,
 Achando um pouco chato que pudesse
 Em doze horas e muito pouco espaço
 Ter tido de matar livre nativo
 Em legítima defesa. Isto o pôs meditativo.

²² No original, *cravat*, seria de modo geral o lenço amarrado com elegância e nós específicos em volta do pescoço.

²³ No original, *kiddy*, B. usa várias gírias nessas oitavas. (EP) nota "A thief of the lower order".

²⁴ Cochran diz "varment", *natty*, *dashing*, isto é, alguém "vistoso"; as edições citam que tais gírias seriam de "boxeadores", que B. conhecia pela sua própria prática de pugilista. Entretanto, *varmint* quer dizer "verme", "alguém desprezível", "maltrapilho".

²⁵ No original, *swell*, (EP) nota "anything remarkable for its elegance".

²⁶ No original, *full flash*, (PC) nota ser a *flash-man*, "but this term is generally applied to those dissolute characters upon the town, who subsist upon the liberality of unfortunate women". (EP) aponta para três significados implícitos nesta expressão – os três parecem ter sido evidenciados nesta estrofe como um todo.

²⁷ No original, *all fancy*, gíria de boxeador, ligado ao termo anterior, *full flash*; não só alguém com "papo furado", mas alguém que convence com isso, um "astuto", no mal sentido.

²⁸ No original, *fairly diddled*, "trapacear por vias ocultas", "to cheat by sneaking means" (PC).

²⁹ João Vieira, que parara de traduzir há algum tempo, na estrofe XLVIII do Canto anterior, fez um resumo e logo dará alguma continuidade à narrativa. Entretanto, abriu um novo "capítulo" em sua tradução em prosa:

O FANTASMA AMOROSO

Temos o nosso D. Juan transportado da corte da Rússia (sic) para a de Inglaterra, onde deve desempenhar as comissões de que fora encarregado por Catarina.

Seria mui longo enumerar agora as imensas e variadas impressões de sua viagem, e as que experimentou ao majestoso aspecto de Londres e ao percorrer esta cidade.

Num momento de maior estupefação, quando sua comitiva se distanciava um pouco, foi ele acometido por três sujeitos de faca em punho, que lhe propunham o terrível dilema – a bolsa ou a vida.

Estranhou D. Juan este modo de receber os estrangeiros no transito (sic) da rua, e, sem trepidar, achou meio de resolver a proposta, enviando a vida dum deles para o outro mundo em vez da sua. (Byron, 1942, p. 383).

³⁰ Nova citação de Shakespeare, *Hamlet*, V, i, 21-22. No original, *crown's quest* é expressão coloquial irônica para "the coroner's inquest", que seria a perícia do médico legista.

XIX.

He from the world had cut off a great man,
 Who in his time had made heroic bustle.
 Who in a row like Tom could lead the van,
 Booze in the ken, or at the spellken hustle?
 Who queer a flat? Who (spite of Bow-street's ban)
 On the high toby-spice so flash the muzzle?
 Who on a lark with black-eyed Sal (his blowing),
 So prime—so swell—so nutty—and so knowing?

XIX.

Por podar deste mundo um grande homem³¹,
 Que nos seus tempos fez a zorra³² heroica.
 Quem igual Tom em treta a frente tome³³, hein,
 Quem pega os da farra³⁴ e toca a maloca³⁵?
 Quem zoa otários³⁶? Quem (Bow Street³⁷ proibiu) some em
 Cavalo a roubar na rua vida loka³⁸?
 Quem tira onda com Sal de olho preto (sua parsa³⁹)
 De boa, na moral, e a gata-elegantassa⁴⁰?⁴¹

³¹ As edições originais apontam para alusão a obras de Fielding neste trecho. Cochran traz um trecho de carta de Byron na qual explana sua admiração por aquele autor. Todas as edições fazem longas notas a respeito desta oitava, composta basicamente por gírias; são gírias há tanto obsoletas que para elucidá-las são necessárias diversas notas até mesmo nas edições inglesas. A oitava, com o perdão dos puristas, é uma “treta”, coloquialmente falando.

³² No original, *bustle*, Cochran faz nota com duas referências que buscam elucidar as várias acepções e usos deste termo. Em geral, pode ser algo feito na pressa, na bagunça.

³³ Pichot traduziu por “Qui jamais surpasse Tom dans un cercle de boxeurs (...)”.

³⁴ No original, *the spellken hustle*, que é “forçar a barra” em uma “playhouse”, “casa de jogo” ou “teatro” aproximadamente. Pichot traduziu por “ou les parties de la maison de jeu”. Cochran explica que pode ser “mugging people in the theatre”, e, ironicamente, indaga que B. talvez se envergonhasse que soubessem que ele tirou tais gírias de um dicionário.

³⁵ No original, *booze in the ken*; *booze* seria “embriagar-se” e *ken* é uma casa onde se abrigam os malandros. Paulin Paris traduziu esse verso por “boire sec et toujours rire?”.

³⁶ No original, *queer a flat*, “confundir” “a gull, a silly fellow” (PC), isto é, um “tolo”.

³⁷ A mais antiga e importante magistratura policial em Londres nos tempos de Byron.

³⁸ No original, *high toby spice*, que é roubar montado a cavalo. A ideia de “vida loka” está implícita no original, aproximando-se de *flash the muzzle*, que seria roubar descaradamente.

³⁹ No verso original, *on a lark*, que é uma “diversão” de qualquer natureza; *black-eyed* indica que ela tinha hábito de beber (PC); *his blowing* “a prostitute” (PC) e “a pickpocket’s trull” (EP), i.e., prostituta de um batedor de carteiras. Na tradução, “parsa” é coloquial de “parceira”, tanto sexual, quanto “cúmplice” na “vida loka”.

⁴⁰ No verso original, *swell*, uma pessoa bem vestida, elegante, com “estilo”; *nutty*, pessoa sedutora, atraente, que faz tudo para agradar (EP); *knowing*, um “astuto”, “ligeiro”.

⁴¹ Byron faz uma nota (que todas as edições apresentam) na qual afirma que em seus tempos de juventude não era necessário traduzir esse monte de gíria, e havia inclusive um trecho de uma canção com bastante gíria, a qual ele se baseou em alguns versos em seu *Don Juan*. A estrofe é:

"On the high toby-spice flash the muzzle,
 In spite of each gallows old scout;
 If you at the spellken can't hustle,
 You'll be hobbled in making a clout.
 Then your blowing will wax gallows haughty,
 When she hears of your scaly mistake,
 She'll surely turn snitch for the forty—
 That her Jack may be regular weight."

As edições originais trazem notas para explicar o sentido desta estrofe na nota. E Byron conclui dizendo que, se há um *Gemman*, um “cavalheiro”, dito coloquialmente, *so ignorant as to require a traduction* (Cochran nota aqui *traduction* estar bem próximo do sentido de “betrayal”), que ele vá falar com seu velho amigo e instrutor de pugilismo, que ele o instruirá, referindo-se a John Jackson (1769 – 1845), campeão de boxe na Inglaterra por oito anos (de 1795 a 1803), período durante o qual teve de defender o título apenas três vezes. Cochran estima que o inglês que Juan conheceu nos Cantos V, VII e VIII, chamado Jack Johnson, foi baseado parcialmente em seu instrutor de boxe. Na nota, B. chama-o de *my pastor and master*, que é o mesmo termo que Juan usa para chamar seu tutor Pedrillo, no naufrágio do Canto II, perante a condição extrema de ter de comer sua carne.

XX.

But Tom's no more—and so no more of Tom.

Heroes must die; and by God's blessing 't is
Not long before the most of them go home.

Hail! Thamis, hail! Upon thy verge it is
That Juan's chariot, rolling like a drum

In thunder, holds the way it can't well miss,
Through Kennington and all the other "tons,"
Which make us wish ourselves in town at once;—

XX.

Mas Tom já era, e assim sem mais Tom.

Heróis têm de morrer; e pela benção de Deus
Não acham sua morada tão tarde⁴². Então

Vá, Tâmis, vá! Eis nos contornos teus o
Coche de Juan, rolando como o som

Do trovão, segue a via que não perdeu,
Por Kennington e tantos “tons”⁴³, que dá
Vontade de estar na cidade já;

XXI.

Through Groves, so called as being void of trees,

(Like *lucus* from no light); through prospects named
Mount Pleasant, as containing nought to please,

Nor much to climb; through little boxes framed
Of bricks, to let the dust in at your ease,

With "To be let," upon their doors proclaimed;
Through "Rows" most modestly called "Paradise,"
Which Eve might quit without much sacrifice;—

XXI.

Pela Alameda⁴⁴, que de sem árvores o nome vem,

(Como *lucus* de sem luz); por vistas a que chamam
Monte das Delícias⁴⁵, onde nada que agrada, nem

Muito a subir tem; por tijolos que se tramam
Em cubículos, de poeira à vontade, e em

Cima das portas “alugam-se” proclamam;
À “Travessa” modestamente dita “Paraíso”⁴⁶, isso
O qual Eva deixaria sem sacrifício.

⁴² Byron ironiza aqui a expressão antiga de que “quem os deuses amam morre cedo”.

⁴³ Há ambiguidade e ironia nesta expressão. Primeiramente, *tons* se refeririam a diversas cidades com esse término até se chegar a Londres: Don Juan passa por Kennington, Newington e Greenwich (Paulin Paris, em nota, acrescenta “Clayton, Penton, Hampton, Brighton”), cruzando o Tâmis em Westminster Bridge. Entretanto, *tons*, irônica e idiomáticamente, implicam também os “bons-tons” que Juan encontrará na cidade. Por fim, *tons* também poderiam aludir aos vários Tom’s, que são os malandros do caminho.

⁴⁴ B. ironiza o nome da região, ao sul de Kennington Green, chamada “Groves”, que significa “bosques”. A ideia a seguir, sobre a etimologia de *lucus*, “bosque”, vir de *non lucendo*, “sem luz”. V. nota à estrofe LV do Canto VI.

⁴⁵ No original, *Mount Pleasant*, por ser um nome próprio, não se deveria traduzir, porém B. joga com o próprio sentido de *pleasant*, que é “agradável”. Em nota, (EP) explica detalhadamente o local e seus arredores à época do autor. (PC) diz que em 1994 encontravam-se listados dezesseis lugares com este nome.

⁴⁶ (EP) nota que Fielding, autor que B. admirava, em carta de 1747, louvara a beleza do passeio de “Paradise Row”; e acresce que o local ficava próximo ao Tâmis, ao sul de Lambeth Palace. Cochran nota que o lugar também fora descrito por E. H. Coleridge em 1819, porém nada mais resta.

XXII.

Through coaches, drays, choked turnpikes, and a whirl
 Of wheels, and roar of voices, and confusion;
 Here taverns wooing to a pint of "purl,"
 There mails fast flying off like a delusion;
 There barbers' blocks with periwigs in curl
 In windows; here the lamplighter's infusion
 Slowly distilled into the glimmering glass
 (For in those days we had not got to gas—);

XXII.

Por coches, carroças, pedágios engarrafados⁴⁷,
 Rodopio de roda, urro de voz, confusão.
 Cá tavernas canecão⁴⁸ de “absinto”⁴⁹ hão flertado;
 Lá correio indo solto como a desilusão;
 Cá barbeiros com chinós cacheados
 Às janelas; lá infusão do acendedor de lampião
 Destilada devagar no vidro que brilha
 (Pois não tínhamos gás naqueles dias⁵⁰).⁵¹

⁴⁷ Cochran aponta para uma variação sobre o mesmo motivo na citada estrofe XLII de *Beppo*. Aqui em tradução de P. H. Britto:

XLII

É bom poder sair para um passeio
 Em pleno outono sem que o criadinho
 Carregue a minha capa, por receio
 Que caia um aguaceiro no caminho;
 Sabendo que, se eu encontrar no meio
 Da estrada uma carroça ou um carrinho,
 Será de *uvas* seu carregamento,
 Não – como na Inglaterra – de excremento. (Byron, 2003, p. 89).

⁴⁸ No original, *pint*, medida equivalente a cerca de meio litro.

⁴⁹ No original, *purl*, não há acordo sobre qual seria exatamente a bebida a qual essa gíria se refere. Cochran cita três notas distintas, uma dizendo ser vinho com tintura de losna, a *Artemísia absintium*, ingrediente psicoativo da bebida chamada absinto; outra, licor de malte com infusões de ervas aromáticas e losna; e a terceira, mistura de cerveja quente com gin.

⁵⁰ A iluminação a gás em Londres foi instaurada apenas em 1812. A história se passa na década de 1790, ainda com seus acendedores de lampiões, uma profissão extinta. Há um famoso poema de Jorge de Lima sobre o tema.

⁵¹ Vale ver a estrofe LXIX do Canto I de *As Peregrinações de Childe Harold*; aqui, na tradução de Pinheiro Guimarães:

LXIX.

De reza e jubileu sétimo dia!
 Bem te conhece Londres, quando o ar tomam
 Hebdomadário o cidadão casquilho,
 Guapo caixeiro, ensaboador artífice.
 Berlindas de aluguel, seges, carrinhos,
 E outros veículos inda mais humildes,
 Rodando por subúrbios diferentes
 A Hampstead, a Brentford, a Harrou (sic) afluem,
 Té que o sendeiro já cansado estaca
 Do invejoso campônio a pé calcando. (Byron, 1942, p. 54).

XXIII.

Through this, and much, and more, is the approach
 Of travellers to mighty Babylon:
 Whether they come by horse, or chaise, or coach,
 With slight exceptions, all the ways seem one.
 I could say more, but do not choose to encroach
 Upon the Guide-book's privilege. The Sun
 Had set some time, and night was on the ridge
 Of twilight, as the party crossed the bridge.

XXIII.

Por tal e tanto e mais é a entrada de
 Viajantes na poderosa Babilônia.
 Cheguem a cavalo ou coche ou cabriolé,
 Toda via parece una, salvo suaves exceções. E há
 Mais a dizer, mas não vou usurpar o que é
 Privilégio dos guias de viagem. Pôs-se há
 Pouco o sol, e a noite estava no ápice
 Do crepúsculo quando o pessoal a ponte⁵² passe.

XXIV.

That's rather fine, the gentle sound of Thamís—
 Who vindicates a moment, too, his stream—
 Though hardly heard through multifarious "damme's":
 The lamps of Westminster's more regular gleam,
 The breadth of pavement, and yon shrine where Fame is
 A spectral resident—whose pallid beam
 In shape of moonshine hovers o'er the pile—
 Make this a sacred part of Albion's isle.

XXIV.

E este até legal som brando do Tâmis
 Reivindica-lhe a si um pouco do seu curso,
 Mal ouvido enfim entre múltiplos “dane-se”, há
 Nas luzes de Westminster⁵³ regular lustro,
 Pavimento amplo e, além, templo onde a Fama ha-
 bita espectral, e o reflexo pálido justo
 Na forma de luar sobre o edifício brilha,
 Que é a parte sagrada de Albion, desta ilha.

⁵² Westminster Bridge, construída em 1750.

⁵³ Westminster Abbey, abadia em Londres, com seu cemitério onde diversos reis estão enterrados. B. se refere à ala dos poetas que lá existe.

XXV.

The Druids' groves are gone—so much the better:
 Stonehenge is not—but what the devil is it?—
 But Bedlam still exists with its sage fetter,
 That madmen may not bite you on a visit;
 The Bench too seats or suits full many a debtor;
 The Mansion House, too (though some people quiz it), Mansion House⁵⁸ (embora a zoem) também
 To me appears a stiff yet grand erection;
 But then the Abbey's worth the whole collection.

XXV.

Já se foi o bosque dos druidas⁵⁴ – melhor.
 Stonehenge⁵⁵ não, que diabo é isso, porém?
 Tem Bedlam⁵⁶ com ferros prudentes a dispor
 Pra louco não morder visitas. E tem
 Bench⁵⁷ que acerta e assenta o devedor.
 Parece-me grande e rija ereção.
 Daí a abadia⁵⁹ é a mais digna da coleção.

XXVI.

The line of lights, too, up to Charing Cross,
 Pall Mall, and so forth, have a coruscation
 Like gold as in comparison to dross,
 Matched with the Continent's illumination,
 Whose cities Night by no means deigns to gloss.
 The French were not yet a lamp-lighting nation,
 And when they grew so—on their new-found lantern,
 Instead of wicks, they made a wicked man turn.

XXVI.

O horizonte de luzes vai a Charing Cross⁶⁰,
 Pall Mall⁶¹, e adiante, com coruscação
 Igual ouro quando à escória se apôs,
 Não como no continente a iluminação,
 Lá urbe à noite a brilhar não se pôs.
 França nem era país à luz de lampião,
 Até que, sob lanterna há pouco achada, em vez
 De pavio, homens de pavio curto⁶² fez.

⁵⁴ Povo celta que vivia na região. Paulin Paris nota que antigamente Westminster era um lugar consagrado ao deus nórdico Thor, consequentemente ser cercado por florestas.

⁵⁵ Misterioso círculo de pedras enormes que parecia servir ao culto de deuses, talvez anterior aos celtas, e posteriormente utilizado pelos celtas.

⁵⁶ Hospital psiquiátrico em Londres, inaugurado em 1377.

⁵⁷ A “Court of King’s Bench” foi um tribunal civil inglês criado nos fins do século XII.

⁵⁸ Residência oficial do Lord Mayor.

⁵⁹ Westminster Abbey.

⁶⁰ Junção de três importantes ruas no centro de Londres, antes de ser feita Trafalgar Square.

⁶¹ Já citada, esta é a rua das grandes mansões em Londres.

⁶² Há um trocadilho em inglês com *wick*, “pavio”, e *wicked*, “doentio”. Na tradução, a ideia foi buscar uma expressão que expressasse alguém de perfil violento, daí o uso de “pavio curto”, alguém irascível. A alusão é às execuções em massa dos aristocratas franceses em 1789, na qual muitos foram enforcados nos lampiões de rua. Um trecho de *Ça ira*:

‘Ra, ‘ra, ‘ra, ça ira, ça ira, ça ira!
 Les aristocrats à la lanterne!
 ‘Ra, ‘ra, ‘ra, ça ira, ça ira, ça ira!
 Les aristocrats, on les pendra!

XXVII.

A row of Gentlemen along the streets
 Suspended may illuminate mankind,
 As also bonfires made of country seats;
 But the old way is best for the purblind:
 The other looks like phosphorus on sheets,
 A sort of ignis fatuus to the mind,
 Which, though 't is certain to perplex and frighten,
 Must burn more mildly ere it can enlighten.

XXVIII.

But London's so well lit, that if Diogenes
 Could recommence to hunt his honest man,
 And found him not amidst the various progenies
 Of this enormous City's spreading span,
 'T were not for want of lamps to aid his dodging his
 Yet undiscovered treasure. What I can,
 I've done to find the same throughout Life's journey,
 But see the World is only one attorney.

XXVII.

Os nobres pendurados em fileiras
 Nas ruas a humanidade iluminaria,
 Como das mansões do país fazer fogueiras⁶³.
 Mas o anterior é melhor à miopia;
 Fósforo em papel o outro parecera,
 Como um fogo-fátuo⁶⁴ à sabedoria,
 O qual, certo que em terror e caos termine,
 Deve abrandar-se⁶⁵ antes pra que ilumine.

XXVIII.

Tão iluminada é Londres que se Diógenes⁶⁶
 Recomeçasse a caça a seu bom homem
 E não o achasse entre as várias progênies
 Do vasto alcance da cidade enorme,
 Não seria por falta de lanterna que foge-lhe
 O tesouro oculto. Seja lá o que for, me
 Empenhei pra achar na vida o mesmo, por
 Ver aí que o mundo é só um procurador.

⁶³ Alusão às desapropriações feitas contra os grandes proprietários durante a Revolução Francesa, fato posteriormente também ocorrido na Inglaterra.

⁶⁴ No original, em latim, *ignis fatuus*, imagem usada em diversos momentos em obras de B., aqui usada em seu contexto mais importante (PC).

⁶⁵ Cochran indaga ironicamente como seria possível “abrandar” a chama da revolução.

⁶⁶ O famoso filósofo grego representante da escola Cínica, fundada por Antístenes, discípulo de Sócrates. Pouco ou nada restou de sua obra, porém historietas sobre sua conduta esdrúxula vivem até hoje. Uma delas – a qual B. alude – é a de sair durante o dia, com um lampião aceso, dizendo estar em busca de um homem de verdade, um homem realmente bom.

XXIX.

Over the stones still rattling, up Pall Mall,
 Through crowds and carriages, but waxing thinner
 As thundered knockers broke the long sealed spell
 Of doors 'gainst duns, and to an early dinner
 Admitted a small party as night fell,—
 Don Juan, our young diplomatic sinner,
 Pursued his path, and drove past some hotels,
 St. James's Palace, and St. James's "Hells."

XXX.

They reached the hotel: forth streamed from the front door
 A tide of well-clad waiters, and around
 The mob stood, and as usual several score
 Of those pedestrian Paphians who abound
 In decent London when the daylight's o'er;
 Commodious but immoral, they are found
 Useful, like Malthus, in promoting marriage.—
 But Juan now is stepping from his carriage

XXIX.

Ao ruído de paralelepípedo a Pall Mall
 E multidões, carruagens, bem menor
 O feitiço antigo das portas se irrompe ao
 Troarem a aldrava a cobrar dívida⁶⁷, e pôr
 A jantar a turma; a noite caiu, e tal
 Don Juan, nosso diplomata pecador,
 Passou uns hotéis seguindo seu caminho,
 St James Palace e St James inferninho⁶⁸.

XXX.⁶⁹

Chegam ao hotel. Ante a dianteira porta,
 Maré de garçons bem-vestidos juntam-
 -se à ralé em pé e em volta despontam
 Essas pedestres pafianas⁷⁰, que abundam
 Na decente Londres quando a luz do dia cortam.
 Cômodo mas imoral, são no fundo
 Úteis promovendo as núpcias, igual Malthus⁷¹.
 Mas Juan da carruagem mal deu um salto.⁷²

⁶⁷ No original, *duns*, "are demands for payment" (PC).

⁶⁸ No original, *St James Hell*, Byron faz uma nota dizendo que *hell*, "inferninho", é uma casa de jogo. B. acrescenta que quantas casas existem, já não sabe, mas soube-o bem, tanto onde se joga em ouro, quanto em prata, até que uma vez gerou uma querela, por responder a um conhecido que lhe inquirira onde sua alma pararia, e B. responder "no inferno de prata". Cochran nota que esses palácios são de uso da nobreza, e que a crítica de Byron, enfim, encontrou uma metáfora central entre a relação do inferno e a monarquia. B. morou nessa rua.

⁶⁹ No manuscrito encontra-se uma versão anterior da oitava a seguir. B. reescreveu a mesma em 1823, deixando-a tal como está. As edições originais trazem a anterior na íntegra, em nota. Com teor mais agressivo, o terceiro verso dessa estrofe, por exemplo, seria "While on the pavement many a hungry whore,".

⁷⁰ Ver nota ao Canto V, estrofe XCVI. De Pafos, cidade em Chipre onde havia um santuário a Afrodite. Metaforicamente, B. se refere aos "profissionais do amor".

⁷¹ Citado várias vezes ao longo de *Don Juan*, o célebre economista britânico Thomas Robert Malthus (1766 – 1834) é considerado o pai da demografia por sua teoria do aumento populacional, desenvolvida em sua obra *Ensaio sobre o Princípio da População* (1798).

⁷² Após algumas estrofes sem traduzir uma palavra, João Vieira traduziu esta:

À chegada do jovem diplomata ao palácio a que ia dirigido, uma multidão de criados se apresentou a seu dispor; a multidão aglomerou-se em volta dele, não faltando, como é uso, uma centena destas pedestres ninfas de Pafos, que abundam nas ruas da pudica Londres, cômodas, mas imorais, e que servem, como Maltus, para propagar o gosto do casamento. (Byron, 1942, p. 383).

XXXI.

Into one of the sweetest of hotels,
 Especially for foreigners—and mostly
 For those whom favour or whom Fortune swells,
 And cannot find a bill's small items costly.
 There many an envoy either dwelt or dwells
 (The den of many a diplomatic lost lie),
 Until to some conspicuous square they pass,
 And blazon o'er the door their names in brass.

XXXI.

Dentro do mais doce desses hotéis,
 Principalmente a estrangeiro e ainda mais
 Aos que a fortuna ou o favor bem cheio fez e
 Não acha o custo de itenzinhos demais.
 Muito embaixador vive ou viveu ali a sua vez
 (Antro onde a mentira diplomática jaz),
 Até que a uma conspícua praça⁷³ vão-se
 Ostentar sobre a porta o nome em bronze.

XXXII.

Juan, whose was a delicate commission,
 Private, though publicly important, bore
 No title to point out with due precision
 The exact affair on which he was sent o'er.
 'T was merely known, that on a secret mission
 A foreigner of rank had graced our shore,
 Young, handsome, and accomplished, who was said
 (In whispers) to have turned his Sovereign's head.

XXXII.

Juan, aí na delicada comissão,
 Privada e de importância pública embora,
 Nada a apontar em devida precisão
 A que negócio exato enviado fora.
 Souberam só que estrangeiro de posição em
 Missão secreta nossa praia honrara, ora,
 Jovem, belo e arranjado, de quem se dizia (em
 Sussurros) que tinha feito a cabeça da rainha.

XXXIII.

Some rumour also of some strange adventures
 Had gone before him, and his wars and loves;
 And as romantic heads are pretty painters,
 And, above all, an Englishwoman's roves
 Into the excursive, breaking the indentures
 Of sober reason, wheresoe'er it moves,
 He found himself extremely in the fashion,
 Which serves our thinking people for a passion.

XXXIII.

Algun rumor sim de estranha aventura
 Veio antes dele, suas guerras e amores;
 E, qual romântica ideia cria belas pinturas,
 E, sobretudo, as divagações de inglesas por er-
 râncias, rompendo assim as escrituras
 Da razão sóbria, para onde forem,
 Ele se viu extremamente fashion, o
 Que serve ao ser racional pra paixão.

⁷³ Em 1822, os diplomatas frequentavam mais de um hotel em St James's Street. Curiosamente, em 17 de setembro do mesmo ano, esteve hospedado um tal de H. E. Don Juan Garcia, "del Rio", no Grillion's Hotel, em Albermarle Street. Paulin Paris diz em nota que *square*, no original, "praça", "quarteirão", "la plupart des hôtels d'ambassadeurs sont bâtis sur des squares".

XXXIV.

I don't mean that they are passionless, but quite
 The contrary; but then 't is in the head;
 Yet as the consequences are as bright
 As if they acted with the heart instead,
 What after all can signify the site
 Of ladies' lucubrations? So they lead
 In safety to the place for which you start,
 What matters if the road be head or heart?

XXXIV.

Nem direi que paixão eles não têm,
 Ao contrário, mas ela está na cabeça.
 Se as consequências dão brilho tão bem
 Como atuado pelo coração em vez dessa,
 O que enfim significa o lugar⁷⁴ em
 Que dá lucubrações de damas? Se acessam
 A salvo o ponto que te interessa,
 Que importa se é via coração ou cabeça?

XXXV.

Juan presented in the proper place,
 To proper placemen, every Russ credential;
 And was received with all the due grimace
 By those who govern in the mood potential,
 Who, seeing a handsome stripling with smooth face,
 Thought (what in state affairs is most essential),
 That they as easily might do the youngster,
 As hawks may pounce upon a woodland songster.

XXXV.

Juan apresentou no lugar propício
 Aos oficiais propícios credencial
 Russa, e às boas-vindas de careta do ofício
 Dos que governam em modo potencial⁷⁵,
 Que, rapaz lindo em face suave vissem-no,
 Criam (em trâmite estatal o mais essencial)
 Que fácil seria pegar o mocinho,
 Falcões na mata o cantor passarinho.

XXXVI.

They erred, as agéd men will do; but by
 And by we'll talk of that; and if we don't,
 'T will be because our notion is not high
 Of politicians and their double front,
 Who live by lies, yet dare not boldly lie:—
 Now what I love in women is, they won't
 Or can't do otherwise than lie—but do it
 So well, the very Truth seems falsehood to it.

XXXVI.

Erraram, idosos erram, mas pouco a
 Pouco diremos disso, e se não faz-se, é
 Por não termos noção alta tampouco
 De político e sua dupla face,
 Que sem ousar na mentira a vida toca. O
 Que amo nas mulheres é, não fazem
 Ou não podem senão mentir⁷⁶, mas aí agem tão
 Bem, até a verdade parece traição.

⁷⁴ No original, *the site*, Cochran nota “is indecent”, porém a explicação não esclarece a “indecência”. Insinua que o *do the youngster* da próxima oitava, traduzido como “agarrar”, para seguir a metáfora do falcão, seria “levar a uma caçada”, como é costume inglês, e, ainda mais, “levá-lo para a cama”.

⁷⁵ No original, *mood potential*, além da inversão sintática para efeitos de rima, (EP) nota “a play on the grammatical meaning of the potential mood”, talvez insinue sobre os verdadeiros donos do poder, os que mandam “por baixo dos panos”, e a comicidade subentendida no sentido de “potência sexual”.

⁷⁶ No original, *lie*. Pichot é o único a notar o duplo sentido de “mentir” e “deitar”.

XXXVII.

And, after all, what is a lie? 'T is but
 The truth in masquerade; and I defy
 Historians—heroes—lawyers—priests, to put
 A fact without some leaven of a lie.
 The very shadow of true Truth would shut
 Up annals—revelations—poesy,
 And prophecy—except it should be dated
 Some years before the incidents related.

XXXVII.

E depois disso o que é mentira? A
 Verdade mascarada apenas, e desafio a
 Herói, historiador, jurista, padre, que insira
 Fato em que gérmen de mentira não iria.
 Só a sombra da verdade vera destruíra
 Anais, revelações, poesia,
 E profecia, salvo se datadas
 Anos antes das coisas relatadas.

XXXVIII.

Praised be all liars and all lies! Who now
 Can tax my mild Muse with misanthropy?
 She rings the World's "Te Deum," and her brow
 Blushes for those who will not:—but to sigh
 Is idle; let us like most others bow,
 Kiss hands—feet—any part of Majesty,
 After the good example of "Green Erin,"
 Whose shamrock now seems rather worse for wearing.

XXXVIII.

Mentiras, mentirosos, louvados sejam
 Todos! Quem minha Musa meiga ora taxa
 De misantropa? Ela soa o *Te Deum*⁷⁷ do mundo, e já
 Cora aos que não, mas a gemer não rebaixa-
 -se. Deixa a gente como muitos, curvos, beijan-
 do mãos, pés, tudo da Majestade; e acha-
 -se um bom exemplo na “verdinha Erin”⁷⁸,
 Ora com seu *shamrock*⁷⁹ ruim de vestirem.

XXXIX.

Don Juan was presented, and his dress
 And mien excited general admiration—
 I don't know which was more admired or less:
 One monstrous diamond drew much observation,
 Which Catherine in a moment of "ivresse"
 (In Love or Brandy's fervent fermentation),
 Bestowed upon him, as the public learned;
 And, to say truth, it had been fairly earned.

XXXIX.

Don Juan foi apresentado, e sua veste
 E ar excitaram admiração geral; não
 Sei o que mais ou menos admirado houvessem.
 Diamante monstruoso chamou a atenção,
 Que Catarina num momento de *ivresse*⁸⁰
 (De amor ou conhaque à fermentação
 Fervente) deu a ele, como o público entendeu;
 E, na verdade, ele bem mereceu.

⁷⁷ Hino cristão no qual se entoia louvor a Deus, ficou conhecido pelo primeiro verso, *Te Deum laudamus*.

⁷⁸ No original, “*Green Erin*”, antigo nome da Irlanda, já citado. B. satiriza, como na “Dedicatória” do poema, a Irlanda sofrendo graves privações, enquanto prepara recepções luxuosas ao Rei Jorge IV, em 1820 (EP) ou 1821 (PC).

⁷⁹ Etimologicamente da língua gaélica, “planta jovem de três folhas”, é o trevo que representa a nação irlandesa, e nome também de uma tradicional vestimenta desse povo, às vezes com desenhos do próprio trevo.

⁸⁰ (EP) nota, para o original, em francês, *ivresse*, “intoxication”. E em seguida explana a respeito dos vocábulos estrangeiros que B. usa nessa obra. Um pouco de francês, como é o caso; o latim é comum e o italiano, que se deveria esperar mais frequente, não aparece tanto.

XL.

Besides the ministers and underlings,
 Who must be courteous to the accredited
 Diplomats of rather wavering Kings,
 Until their royal riddle's fully read,
 The very clerks,—those somewhat dirty springs
 Of Office, or the House of Office, fed
 By foul corruption into streams,—even they
 Were hardly rude enough to earn their pay:

XL.

Além de subalternos e ministros,
 Que devem ser corteses aos credenciados
 Diplomatas de reis meio túbios, isto
 Até o enigma real ser desvendado, os
 Próprios caixeiros – seres sinistros
 De escritório ou mictório⁸¹, alimentados
 Por podridão vil de córregos – vários
 Nem bem rudes pra valer seu salário.

XLI.

And insolence no doubt is what they are
 Employed for, since it is their daily labour,
 In the dear offices of Peace or War;
 And should you doubt, pray ask of your next neighbour,
 When for a passport, or some other bar
 To freedom, he applied (a grief and a bore),
 If he found not this spawn of tax-born riches,
 Like lap-dogs, the least civil sons of b—— s.

XLI.

E insolência sem dúvida é o que era
 Empregado em seu diário labor
 Na cara divisão de paz e guerra;
 Se não crê, inquiria ao próximo⁸² quando for
 Atrás de um passaporte ou outra barreira
 À liberdade (uma chatice e dor),
 Se viu a cria de rico que à taxa se nutra,
 Tais cachorrinhos⁸³, os menos civis filhos da puta.

XLII.

But Juan was received with much "empressement:"—
 These phrases of refinement I must borrow
 From our next neighbours' land, where, like a chessman,
 There is a move set down for joy or sorrow,
 Not only in mere talking, but the press. Man
 In Islands is, it seems, downright and thorough,
 More than on Continents—as if the Sea
 (See Billingsgate) made even the tongue more free.

XLII.

Recebeu-se Juan com muito *empresse-*
*ment*⁸⁴. Tais termos de requinte eu empresto
 Dos chãos vizinhos, onde como em um xadrez,
 Pra alegria ou mágoa há definido gesto
 Não só em conversa, mas na imprensa. Talvez
 Nas ilhas o homem seja pleno e honesto
 Mais que no continente, como se o mar (vide
 Billingsgate⁸⁵) deixasse a língua mais livre.

⁸¹ No original, há o trocadilho entre *office* e *house of office*, isto é, “escritório” e “lavatório”, ou a famigerada “casinha”, que ficava atrás de casa para fins sanitários – o próprio uso do termo em inglês é obsoleto.

⁸² No original, Cochran nota a tautologia da expressão *next neighbour*.

⁸³ No original, *lap dogs*, não uma raça específica de cachorros, mas geralmente um cão de pequeno porte e bastante agitado.

⁸⁴ Em francês, no original, “atenção ou cuidado assíduo”.

XLIII.

And yet the British "Damme"'s rather Attic,
 Your continental oaths are but incontinent,
 And turn on things which no aristocratic
 Spirit would name, and therefore even I won't anent
 This subject quote; as it would be schismatic
 In politesse, and have a sound affronting in't;—
 But "Damme"'s quite ethereal, though too daring—
 Platonic blasphemy—the soul of swearing.

XLIV.

For downright rudeness, ye may stay at home;
 For true or false politeness (and scarce that
 Now) you may cross the blue deep and white foam—
 The first the emblem (rarely though) of what
 You leave behind, the next of much you come
 To meet. However, 't is no time to chat
 On general topics: poems must confine
 Themselves to unity, like this of mine.

XLIII.

E o dane-se britânico é algo ático.
 Continentais ofensas são incontinente e
 E de coisas que nenhum aristocrático
 Espírito nomearia⁸⁶, e não sigo *anent*⁸⁷
 Nesta matéria, nem serei cismático
 Em polidez pra soar afrontosamente.
 Mas dane-se é todo etéreo, e audaz, então,
 Blasfêmia platônica, alma do palavrão⁸⁸.

XLIV.

Pra franca grosseria, em casa ficai.
 Pra polidez sincera ou falsa (escassa
 Já essa) o azul fundo e a espuma alva cruzai –
 O primeiro o emblema do (pouco) que passa
 Pra trás; a próxima do muito que se vai
 Achar. Enfim, não é hora que se faça
 Prosa de tópicos gerais; poemas a si
 Limitem-se à unidade, como o meu aqui.

⁸⁵ Porto e mercado de peixe em Londres, onde os termos de baixo calão eram comuns, como em muitas feiras livres, como onde há muitos marinheiros, pedreiros etc etc.

⁸⁶ Palavrão continental é obsceno, na Inglaterra é sacrílego (PC).

⁸⁷ No original, termo escocês, *anent*, que significa “com respeito a”, “concernente a”.

⁸⁸ Em nota, Paulin Paris alude que a autoria da expressão inglesa *God damn* seria tomada do francês.

XLV.

In the great world,—which, being interpreted,
 Meaneth the West or worst end of a city,
 And about twice two thousand people bred
 By no means to be very wise or witty,
 But to sit up while others lie in bed,
 And look down on the Universe with pity,—
 Juan, as an inveterate patrician,
 Was well received by persons of condition.

XLVI.

He was a bachelor, which is a matter
 Of import both to virgin and to bride,
 The former's hymeneal hopes to flatter;
 And (should she not hold fast by Love or Pride)
 'T is also of some moment to the latter:
 A rib's a thorn in a wed gallant's side,
 Requires decorum, and is apt to double
 The horrid sin—and what's still worse, the trouble.

XLV.

Neste vasto mundo – que, interpretado,
 West End é o pior fim⁸⁹ da cidade
 Com dois mil seres em dobro não criados
 Pra serem sábios ou ter sagacidade⁹⁰,
 Mas se erguerem enquanto outros tão deitados,
 E mirarem o universo com piedade –
 Juan, como inveterado patricio fosse,
 Foi bem recebido por pessoas de posse.

XLVI.

Ele era um solteiro, o que é matéria
 A ambas, à virgem e à noiva, importante:
 A primeira, núpcias celebrar espera, e (a
 Não pegassem orgulho e amor antes)
 À segunda, algum momento também era. A
 Costela é farpa em flanco de noivo galante,
 Requer decoro e o pecado horrível teima
 Em duplicar – e pior ainda, o problema⁹¹.⁹²

⁸⁹ No original há um jogo de palavras entre “oeste”, *West*, e “o pior”, *worst*. *West End*, nos tempos de Byron, era a região da cidade onde ficavam os hotéis aristocráticos e as lojas da moda, também os passeios e as casas de jogos.

⁹⁰ Em *Beppo*, estrofe LIX, Byron tratara do mesmo tema. Na tradução de Paulo Henriques Britto:

LIX

O termo implica que, com exceção
 Do falante, uns amigos, mais cinquenta
 Pessoas que fazem jus à atenção,
 São todos gente que ninguém aguenta,
 Chatos vulgares, que onde quer que vão
 Expõem-se à repulsa virulenta,
 E olhares gélidos da “sociedade”

(Um termo que entender jamais se há-de). (Byron, 2003, p. 107).

⁹¹ Paulin Paris nota certa obscuridade e malícia nesses versos byronianos, como segue: “Les cinq derniers vers de cette octave sont pleins de malice, mais aussi d'obscurité. Je crois être entré dans l'intention du poète en n'éclaircissant pas trop ses idées.”

⁹² João Vieira, das sete últimas oitavas, traduziu este parágrafo:

Juan foi simultaneamente recebido entre desvelos e umas apreensões pressagiosas que ninguém (sic) sabia decifrar. Era muito jovem, o que é circunstância importante para as meninas e para as senhoras: as primeiras lisonjeavam suas esperanças matrimoniais (sic), e as segundas podiam incorrer em intrigas, que são pungentes espinhos em tálamos conjugais. (Byron, 1942, p. 384).

XLVII.

But Juan was a bachelor—of arts,
 And parts, and hearts: he danced and sung, and had
 An air as sentimental as Mozart's
 Softest of melodies; and could be sad
 Or cheerful, without any "flaws or starts,"
 Just at the proper time: and though a lad,
 Had seen the world—which is a curious sight,
 And very much unlike what people write.

XLVII.

Juan, solteiro, bacharel⁹³ – em artes,
 Partes e enfartes⁹⁴. Dança e canta e além do mais
 Tem o ar sentimental como Mozart⁹⁵
 Na mais doce melodia e é capaz
 De tristeza ou alegria à hora certa, à parte
 Sem “idas e vindas”⁹⁶ e, embora rapaz,
 O mundo, visão curiosa, havia visto,
 Bem distinto do que se tem escrito.

XLVIII.

Fair virgins blushed upon him; wedded dames
 Bloomed also in less transitory hues;
 For both commodities dwell by the Thames,
 The painting and the painted; Youth, Ceruse,
 Against his heart preferred their usual claims,
 Such as no gentleman can quite refuse:
 Daughters admired his dress, and pious mothers
 Inquired his income, and if he had brothers.

XLVIII.

Virgens lindas coram ante ele; damas
 Casadas matiz menos transitório usam;
 Ambas as comodidades convivem no Tâmbisa,
 Pintura e pintado. Juventude e cerusa⁹⁷ ao
 Coração preferem que como usual clamem, as
 Quais nenhum cavalheiro recusa.
 Filhas admiram-lhe as vestes, e pias mães
 Perscrutam sua renda, e se tinha irmãos.⁹⁸

⁹³ B. joga com o duplo significado da palavra *bachelor*, em inglês. Tanto “solteiro”, quanto “bacharel”. A tradução mal pôde dar conta dessa questão.

⁹⁴ Novamente, jogo sonoro cuja tradução não parece de todo satisfatória, daí também a necessidade da nota. Os três termos possuem a mesma sonoridade – que se diriam rimas internas – e, no original, *hearts* é mais amplo e positivo que “enfartes”, o termo necessário à tradução, mais uma vez, para fins da sonoridade. Paulin Paris é mais incisivo a este respeito, mesmo lidando com o francês, no qual se rima facilmente: “Le texte anglais offre encore ici un jeu de mots impossible à traduire”.

⁹⁵ Além de ser a única alusão a Mozart em toda a obra byroniana, além de outra menção, em carta a Stendhal, de 29 de maio de 1823, e outra adiante, é difícil não encontrar paralelos entre o tom e o tema da oitava-rima de B. e o libreto de ópera de da Ponte (PC).

⁹⁶ Citação de *Macbeth*, III, iv, 63-66. Cochran nota certa capacidade de “mobilidade”, de “se reinventar” em Juan, que não estaria presente em Lady Macbeth, quem diz a expressão na peça; daí o efeito irônico da citação.

⁹⁷ A imagem é tão complexa que chega à obscuridade. (EP) faz uma nota para tentar explicar a complicação. No original, *ceruse*, é a “cerusa”, isto é, um derivado do chumbo usado largamente na pintura artística, que era tóxico e causava lesões. Também conhecido como “alvaiade”. As mulheres começaram a usar como maquiagem, para parecerem mais brancas (antes do Romantismo) o que causava envenenamento, e poderia levar à morte. Na nota citada, sugere-se que B. pretende, com a “cerusa”, “either as a contrast to, or an adjunct of, youth”. Moças com as faces pintadas, ou senhoras que pintam seus rostos para parecerem mais jovens, para impressionar Juan.

⁹⁸ Repare-se, ademais, como os vultos contra o fundo branco das oitavas assemelham-se entre original e tradução.

XLIX.

The milliners who furnish "drapery Misses"
 Throughout the season, upon speculation
 Of payment ere the Honeymoon's last kisses
 Have waned into a crescent's coruscation,
 Thought such an opportunity as this is,
 Of a rich foreigner's initiation,
 Not to be overlooked—and gave such credit,
 That future bridegrooms swore, and sighed, and paid it.

XLIX.

Chapeleiras cuja “moça *drapery*”⁹⁹ saia
 Temporada afora, à especulação
 De que paguem antes que o último beijo decaia
 De lua de mel à crescente em coruscação,
 Viam que oportunidade como essa aí, à
 Iniciação de um estrangeiro rico, não
 Se esnoba e um crédito deram, que blasfemaram
 Os noivos futuros, e suspiraram e pagaram.

L.

The Blues, that tender tribe, who sigh o'er sonnets,
 And with the pages of the last Review
 Line the interior of their heads or bonnets,
 Advanced in all their azure's highest hue:
 They talked bad French or Spanish, and upon its
 Late authors asked him for a hint or two;
 And which was softest, Russian or Castilian?
 And whether in his travels he saw Ilion?

L.

As *Azuis*¹⁰⁰, *gang* meiga, a suspirar por sonetos
 E com as páginas da última *Revista*
 Forrarem suas mentes ou chapéus¹⁰¹ dentro,
 Avançam com azul do mais alto matiz. Ta-
 garelam mal francês do¹⁰² espanhol e deste, dos
 Autores recentes, perscrutam-lhe duas pistas,
 E, russo ou castelhano, qual soia
 Ser mais doce. E se em suas viagens vira Troia¹⁰³.¹⁰⁴

⁹⁹ B. faz uma nota bastante longa para o termo *drapery Misses*, do original. Para começar, diz que esse termo agora é apenas um mistério. (EP) resume a nota. O termo significa uma mocinha bonita, bem-nascida, elegante, bem instruída, e provida pela sua modista com crédito a ser pago, quando ela casar, pelo marido. Na nota B. cita Shakespeare.

¹⁰⁰ A citada várias vezes *Blue Stocking Society*, que B. amplia para mulheres intelectuais no geral.

¹⁰¹ (EP) diz que papel velho era usado para estofar os chapéus à época, no original, *bonnets*. Por vezes usavam-se folhas de livros de poesia, daí a ideia de “estofar a cabeça”. (PC) nota que B. confunde o interior da “cabeça” da mulher, *head*, com sua “cobertura para a cabeça”, *headgear*.

¹⁰² Há uma variação no manuscrito aqui: algumas edições trazem *or*, outras trazem *of*. Elas, as senhoritas *Azuis*, falavam “mal francês ou espanhol” ou “mal francês do espanhol”? Presume-se que as línguas nas quais Juan seria fluente seriam russo, castelhano e, talvez, grego.

¹⁰³ No Canto IV, Juan passou por Troia, *Ilion*, no original; porém estava fraco demais, quicá desmaiado, e confinado, indo ser vendido como escravo, para ter reparado nela.

¹⁰⁴ João Vieira fez:

As ternas damas, pálidas e com olheiras, estas que suspiram sobre um soneto, e que não deixam de ler os jornais de modas, como estropiavam um pouco o francês e o espanhol propuseram a Juan algumas questões sobre novidades literárias do seu país, e quiseram saber qual das duas línguas era mais doce, se o espanhol, se o russo, e se tinha visto Illion. (Byron, 1942, p. 385).

LI.

Juan, who was a little superficial,
 And not in literature a great Drawcansir,
 Examined by this learned and especial
 Jury of matrons, scarce knew what to answer:
 His duties warlike, loving or official,
 His steady application as a dancer,
 Had kept him from the brink of Hippocrene,
 Which now he found was blue instead of green.

LI.

Juan, que era um pouquinho superficial
 Nem em literatura um grande Drawcansir¹⁰⁵,
 Inspeccionado por este lido e especial
 Júri de madames, mal sabia que responder.
 Seu dever bélico, amoroso ou oficial,
 Sua aplicação firme à dança, a manter
 Ele longe da borda de Hipocrene¹⁰⁶, a ver, de
 Ora em diante, ser azul invés de verde.

LII.

However, he replied at hazard, with
 A modest confidence and calm assurance,
 Which lent his learned lucubrations pith,
 And passed for arguments of good endurance.
 That prodigy, Miss Araminta Smith
 (Who at sixteen translated "Hercules Furens"
 Into as furious English), with her best look,
 Set down his sayings in her common-place book.

LII.

No entanto, ele respondeu com modesta
 Confiança e tranquila competência,
 Que ânimo às sábias lucubrações emprestam
 E argumentam com boa resistência.
 Miss Araminta Smith¹⁰⁷, um prodígio (esta
 Que aos dezesseis traduziu *Hercules Furens* a
 Inglês furioso), em seu melhor visual bota
 O que ele diz em seu caderno de notas^{108 109}.

¹⁰⁵ Arrogante fanfarrão, personagem de *The Rehearsal*, farsa de Lord Buckingham, de 1671 que, como *Don Juan*, satiriza o *Poet Laureate* da vez.

¹⁰⁶ Fonte no Monte Hélicon consagrado às Musas.

¹⁰⁷ Personagem fictício (ver nota nas edições originais).

¹⁰⁸ No original, *commonplace book*.

¹⁰⁹ João Vieira traduziu por:

Todavia respondeu, com tão modesta confiança e segurança tranquila que deram peso às suas sábias lucubrações, e passaram por argumentos de bom quilate.

Miss Smith, verdadeiro prodígio literário, que traduziu **Hercules furioso** em furioso estilo, fez-lhe o melhor jesto (sic) possível, e notou os seus dizeres no seu album (sic). (Byron, 1942, p. 385).

LIII.

Juan knew several languages—as well

He might—and brought them up with skill, in time
To save his fame with each accomplished belle,
Who still regretted that he did not rhyme.

There wanted but this requisite to swell

His qualities (with them) into sublime:
Lady Fitz-Frisky, and Miss Maevia Mannish,
Both longed extremely to be sung in Spanish.

LIII.

Juan conhecia várias línguas, tão bem

Quanto podia, e hábil as usou ali para
Salvar sua fama com essas perfeitas, de quem
Só o não compor versos lamentaram.

Justo este requisito a excitarem¹¹⁰

Suas qualidades (e as delas) ao sublime faltara.
Queriam ser cantadas em espanhol¹¹¹ muitíssi-
mo Lady Fitz-Frisky e Srta. Maevia Mannish¹¹².

LIV.

However, he did pretty well, and was

Admitted as an aspirant to all
The coteries, and, as in Banquo's glass,
At great assemblies or in parties small,
He saw ten thousand living authors pass,
That being about their average numeral;
Also the eighty "greatest living poets,"
As every paltry magazine can show it's.

LIV.

Apesar disso, muito bem agiu

E foi admitido como aspirante em tudo
Que é círculo, e tal no espelho de Banquo¹¹³, viu,
Em grandes reuniões ou pequenos grupos,
Passarem autores vivos aos dez mil,
Isso é só uma estimativa, contudo;
E os "maiores poetas vivos"¹¹⁴, os oitenta,
Como toda revista tosca ostenta.

¹¹⁰ "Obscene" (PC).

¹¹¹ "That is, desired Juan carnally" (PC).

¹¹² Os nomes que B. inventa são satíricos. "Maevia" recorda o poetastro Mévio, da terceira Écloga de Virgílio. "Fitz-Frisky" soa como "fits frisky", isto é, "pronta pra brincadeira", "traquinagem".

¹¹³ Nova alusão a *Macbeth*, de Shakespeare. Quando as bruxas conjuram a aparição dos oito reis, o último traz nas mãos um vidro ou espelho ("glass or mirror" (EP)), no qual Macbeth horrorizado vê os descendentes de Banquo muito mais bem-sucedidos que os seus.

¹¹⁴ Na "Dedicatória" de *Marino Faliero* a Goethe, B. amplia a mesma graça sobre os tantos poetas.

LV.

In twice five years the "greatest living poet,"
 Like to the champion in the fisty ring,
 Is called on to support his claim, or show it,
 Although 't is an imaginary thing.
 Even I—albeit I'm sure I did not know it,
 Nor sought of foolscap subjects to be king,—
 Was reckoned, a considerable time,
 The grand Napoleon of the realms of rhyme.

LV.

Duas por cinco anos o “poeta vivo, o maior”,
 Como o campeão do cinturão no ringue,
 É chamado pra sua intenção expor,
 O que é algo imaginário, outrossim. E
 Ainda eu, que não me iria isso aí supor
 Nem de papel de bobo¹¹⁵ sair rei, sim, eu
 Fui tido, um tempo considerável estima-
 -se, o grande Napoleão dos reinos da rima.

LVI.

But Juan was my Moscow, and Faliero
 My Leipsic, and my Mont Saint Jean seems Cain:
 La Belle Alliance of dunces down at zero,
 Now that the Lion's fallen, may rise again:
 But I will fall at least as fell my Hero;
 Nor reign at all, or as a monarch reign;
 Or to some lonely isle of gaolers go,
 With turncoat Southey for my turnkey Lowe.

LVI.

Mas Juan foi meu Moscou, e Faliero
 Meu Leipsic, e Cain meu Mont Saint Jean¹¹⁶ parece.
 “La Belle Alliance”¹¹⁷ de tolos cai a zero, e
 Se o leão caiu, subir de novo pode. Esse
 Tombo levarei eu como meu herói¹¹⁸, e
 Sem reinar, tal monarcas reinar veem-se,
 Nem pra prisão em ilha deserta vou
 Com Southey traíra por carcereiro Lowe¹¹⁹.

¹¹⁵ No original, *foolscap*, o papel almaço usado para fazer chapéus de bobo para os alunos levados usarem no canto da sala. Ver Canto IV, estrofe CIX.

¹¹⁶ Neste ponto, a voz do narrador é indissociável da voz do próprio autor, e assume a autoria do próprio poema, e também dos outros poemas que Byron compôs. (PC) nota que Moscou seria a Napoleão como o *Don Juan* a Byron: o sinal de que teria ido longe demais. A tragédia *Marino Faliero*, de B., falhou como Napoleão em Leipzig, em 1813. *Cain* foi o poema de B. que recebeu mais críticas negativas, e se associa a Mont St Jean, onde ocorreu a decisiva Batalha de Waterloo para Napoleão. Após a morte da sogra, Byron passou a assinar, como Napoleão, N.B.

¹¹⁷ Byron joga com o sentido do campo – também em Waterloo – onde Blücher e Wellington se encontraram após a Batalha de mesmo nome, chamado *La Belle Alliance*, e também com a (já citada) aliança entre Inglaterra, Rússia, Prússia e Áustria, que vencera Napoleão e buscava restaurar as monarquias europeias.

¹¹⁸ Cochran faz nota para explicar as duas possíveis interpretações para este verso.

¹¹⁹ Sir Hudson Lowe era o governador da ilha de Santa Helena durante o exílio de Napoleão.

LVII.

Sir Walter reigned before me; Moore and Campbell
 Before and after; but now grown more holy,
 The Muses upon Sion's hill must ramble
 With poets almost clergymen, or wholly;
 And Pegasus has a psalmodic amble
 Beneath the very Reverend Rowley Powley,
 Who shoes the glorious animal with stilts,
 A modern Ancient Pistol—"by these hilts!"

LVII.

Sir Walter reinou antes de mim, Campbell
 E Moore¹²⁰ antes e após; ora mais sacro ficou e
 As Musas ao Monte Sião vagueiam
 Com poetas quase clérigos¹²¹, ou tudo, e
 Pégaso em trote salmódico e o
 Guia o Reverendo Rowley Powley¹²²,
 Quem pôr perna de pau no glorioso animal cabe, o
 Novo Velho Pistol – “pelo cabo!”¹²³

LVIII.

Still he excels that artificial hard
 Labourer in the same vineyard, though the vine
 Yields him but vinegar for his reward.—
 That neutralised dull Dorus of the Nine;
 That swarthy Sporus, neither man nor bard;
 That ox of verse, who ploughs for every line:—
 Cambyses' roaring Romans beat at least
 The howling Hebrews of Cybele's priest.—

LVIII.¹²⁴

Ainda o que artificial labuta tome
 Ádua na mesma videira – essa vinha
 Somente vinagre em troca retorna¹²⁵ – e
 Esse neutralizado Dorus chatinha
 Das Nove¹²⁶, Sporus moreno¹²⁷, nem homem
 Nem bardo, boi do verso, ara cada linha¹²⁸.
 O romano a urrar de Cambyses¹²⁹ já repele
 O hebreu a uivar do sacerdote de Cíbele¹³⁰.

¹²⁰ Em 1813, B. fez sua “lista do Parnaso” com esses poetas.

¹²¹ B. criticara muitos poetastros clérigos em sua sátira *English Bards and...*

¹²² O nome foi inventado, porque em carta e na revisão de 1823, B. pediu para omitir os últimos quatro versos dessa estrofe. Paulin Paris, inclusive, traduz de uma edição em que esses versos, e a próxima estrofe, são omitidos; em nota, atribui a lacuna mais aos editores que ao autor, “Je soupçonne encore ici les libraires anglais, plutôt que Lord Byron, d'avoir laissé cette lacune.” A referência, entretanto, era a George Croly (1780 – 1860), que escreveu em Paris uma imitação de *Childe Harold*.

¹²³ B. erra a citação, que não é de Pistol, comparsa de Falstaff, mas do próprio Falstaff, personagens de *Henrique IV*, de Shakespeare. No original, *Ancient*, não apenas “velho”, mas também algo como “insigne”, uma posição menor na hierarquia militar. No original, a expressão *by the hilts!* significa, ao pé da letra, “pelo cabo da espada!”, entretanto, a acepção popular seria pelo “pau” pelo qual se segura a espada, que é chulo.

¹²⁴ Essa estrofe, bastante virulenta, e também concisa e densa de referências históricas, contra outro poeta-sacerdote, Henry Hart Milman (1791 – 1868), não aparece nas edições publicadas durante a vida de Byron. Paulin Paris não a traduziu; Pichot traduziu-a em nota, deixando o corpo do texto com reticências.

¹²⁵ Byron zomba as próprias imagens e tons dos poemas de Milman.

¹²⁶ Dorus é um velho eunuco na peça *Eunucus*, de Terêncio. “Nove”, no original, *Nine*, são as Musas.

¹²⁷ Sporus era um favorito de Nero, que o castrou e casou.

¹²⁸ “Boi”, do original *ox*, sagacidade truncada de B., ironizando Milman ser professor de poesia em Oxford.

¹²⁹ Cambyses é alusão ao Croly da estrofe anterior, autor de *Catilina*; daí a alusão aos romanos dessa obra.

¹³⁰ Milman compôs *The Fall of Jerusalem*, com seus “hebreus”. B. compara os “hebreus” deste com os “romanos” do outro poeta-sacerdote, para prejuízo do primeiro, vituperado cruelmente nesta estrofe, extirpada de diversas edições e traduções. Enfim, os sacerdotes de Cíbele, deusa síria, eram eunucos, e poderiam optar por castrar a si mesmos, se pudessem.

LIX.

Then there's my gentle Euphues,—who, they say,
 Sets up for being a sort of moral me;
 He'll find it rather difficult some day
 To turn out both, or either, it may be.
 Some persons think that Coleridge hath the sway;
 And Wordsworth has supporters, two or three;
 And that deep-mouthed Boeotian "Savage Landor"
 Has taken for a swan rogue Southey's gander.

LIX.

Aí está meu gentil Euphues¹³¹, quem, afirmam,
 Um tipo de eu moralista se fez.
 Vai ser bem difícil a ele confirmar a
 Distinção de ambos, um dia, talvez.
 Alguns acham que Coleridge já se firma,
 E Wordsworth tem defensores, dois ou três,
 E esse beócio falastrão, Savage Landor¹³², ei-
 -lo a ver cisne maroto o ganso do Southey.

LX.

John Keats, who was killed off by one critique,
 Just as he really promised something great,
 If not intelligible, without Greek
 Contrived to talk about the gods of late,
 Much as they might have been supposed to speak.
 Poor fellow! His was an untoward fate;
 'T is strange the mind, that very fiery particle,
 Should let itself be snuffed out by an article.

LX.

John Keats, que foi morto por uma crítica¹³³,
 Quando prometia algo grande realmente,
 Se não inteligível, sem grego, pratica
 Falar sobre os deuses de antigamente,
 Mais do que eles mesmos falar indicam.
 Pobre colega! Que fado inclemente.
 Estranho que a mente, partícula ígnea¹³⁴, a
 Se extinguir por um artigo se digna.

¹³¹ Bryan Waller Procter (1787 – 1874) publicou em 1820 um poema em oitava-rima intitulado *Diego de Montilla*, que foi considerado imitação de *Don Juan*, embora sem o “escárnio e misantropia” desse.

¹³² Beócia é uma região da Grécia, seus habitantes, antigamente, eram considerados inferiores intelectualmente, entre os gregos. No original, *deep-mouthed*, referência à obra *The Baviad*, de William Gifford. Walter Savage Landor (1775 – 1864) foi um escritor e poeta inglês. Escreveu para vários jornais, inclusive fez elogios a Southey – como B. outrora houvera feito – e por isso B. o satiriza.

¹³³ O poeta Keats morreu em Roma, em 23 de fevereiro de 1821. Shelley e B. acreditaram que não apenas o artigo de abril de 1818, na “Quarterly Review”, o levaram ao túmulo, como que o artigo fora escrito por Southey. *Adonais*, de Shelley, foi fruto desta suspeita. B., embora o critique em alguns pontos, principalmente no que concerne à admiração de ambos ao poeta Pope, reconhece seu valor, finalmente, após sua morte, considerando-o, com seu *Hyperion*, sublime como Êsquilo.

¹³⁴ B. faz a nota “*Divinae Particulam Aurae*”, citação das *Sátiras*, de Horácio, II, ii, 79.

LXI.

The list grows long of live and dead pretenders
 To that which none will gain—or none will know
 The conqueror at least; who, ere Time renders
 His last award, will have the long grass grow
 Above his burnt-out brain, and sapless cinders.
 If I might augur, I should rate but low
 Their chances;—they're too numerous, like the thirty
 Mock tyrants, when Rome's annals waxed but dirty.

LXI.

A lista é longa dos vivos e mortos que
 Querem o que nem vão ganhar; nem saber
 Quem venceu e, antes que o Tempo dê
 Seu último prêmio, muita grama vai crescer
 Sobre cérebro frio e cinza inerte. Se
 Eu puder augurar, suas chances vão ser
 Baixas; são muitos, como os trinta errabundos
 Tiranos¹³⁵ quando os anais de Roma iam imundos.

LXII.

This is the literary lower empire,
 Where the praetorian bands take up the matter;—
 A "dreadful trade," like his who "gathers samphire,"
 The insolent soldiery to soothe and flatter,
 With the same feelings as you'd coax a vampire.
 Now, were I once at home, and in good satire,
 I'd try conclusions with those Janizaries,
 And show them what an intellectual war is.

LXII.

Eis aí o baixo império literário,
 Onde a guarda pretoriana¹³⁶ aborda o assunto,
 “Negócio ruim” com “perrexis que agarre-os”¹³⁷,
 Tropa insolente a bajular no intuito,
 Como se algum vampiro você fosse aliciá-lo.
 Agora, se em casa, de boa sátira junto,
 Tiraria satisfações com esses janízaros¹³⁸,
 Mas que isto é uma guerra intelectual avisa-os.

LXIII.

I think I know a trick or two, would turn
 Their flanks;—but it is hardly worth my while,
 With such small gear to give myself concern:
 Indeed I've not the necessary bile;
 My natural temper's really aught but stern,
 And even my Muse's worst reproof's a smile;
 And then she drops a brief and modern curtsy,
 And glides away, assured she never hurts ye.

LXIII.

Acho que sei truque ou dois pra que derrube
 O inimigo, mas é mal perder meu tempo,
 Com tais ninharias preocupar-me pude.
 Faltou-me bile, é fato; meu temperamento
 Natural realmente é nada rude, e o
 Sorriso da Musa é seu reproche mais violento,
 E daí ela faz breve e moderna vênica
 E sai voada, certa que a magoar-vos não venha.

¹³⁵ Alusão ao acontecimento histórico ocorrido em Roma, nos tempos do Imperador Gallienus (260 – 268). B. tira o acontecimento da obra de Gibbon.

¹³⁶ Em 193, a Guarda Pretoriana assassinou o Imperador Pertinax, e vendeu o Império.

¹³⁷ Citação de *Rei Lear*, IV, vi, 14-15. Shakespeare refere-se ao perigo de pegar essa erva saborosa, bastante usada na culinária do período, em conservas com habitat natural próximo às rochas (e nos Açores). A espécie provavelmente seja *Crithmum Maritimum*, ou perrexil-do-mar (EP). (PC) faz nota para explicar as duas interpretações possíveis do trecho.

¹³⁸ No original, *try conclusions*, as edições originais ouvem ecos de *Hamlet*, III, iv, 194-6 e de *O Mercador de Veneza*, II, ii, 33. Janízaros equivalem, em Constantinopla, à guarda pretoriana em Roma – isto é, a tropa pessoal do Sultão.

LXIV.

My Juan, whom I left in deadly peril
 Amongst live poets and blue ladies, passed
 With some small profit through that field so sterile,
 Being tired in time—and, neither least nor last,
 Left it before he had been treated very ill;
 And henceforth found himself more gaily classed
 Amongst the higher spirits of the day,
 The Sun's true son, no vapour, but a ray.

LXIV.

Meu Juan, que deixei em perigo mortal
 Entre poetas vivos e moças azuis, levou
 De chão tão estéril lucro frugal.
 Cansou-se e, ao menos, não menos, deixou-
 -os antes de ser tratado bem mal
 E daí em diante alegremente se achou
 Entre espíritos mais nobres, névoa sai, o
 Verdadeiro filho do sol, um raio.

LXV.

His morns he passed in business—which dissected,
 Was, like all business, a laborious nothing
 That leads to lassitude, the most infected
 And Centaur Nessus garb of mortal clothing,
 And on our sofas makes us lie dejected,
 And talk in tender horrors of our loathing
 All kinds of toil, save for our country's good—
 Which grows no better, though 't is time it should.

LXV.

Suas manhãs, de negócios; dissecados,
 Como qualquer negócio, nadas árdus, a
 Levar à lassitude infecta e garbo
 Da roupa fatal do centauro Nessus¹³⁹, a
 Pôr-nos em sofás deprimidos deitados
 A falar dos horrores brandos da repulsa
 Que temos por qualquer trabalho, fora
 Pela nação, não melhor, e deu hora.

LXVI.

His afternoons he passed in visits, luncheons,
 Lounging and boxing; and the twilight hour
 In riding round those vegetable puncheons
 Called "Parks," where there is neither fruit nor flower
 Enough to gratify a bee's slight munchings;
 But after all it is the only "bower"
 (In Moore's phrase) where the fashionable fair
 Can form a slight acquaintance with fresh air.

LXVI.

Suas tardes passava em visitas, lanches¹⁴⁰,
 Ócio, boxe; e ao pôr do sol saía fora
 A cavalo aos ditos parques, que abrangem
 As áreas¹⁴¹ vegetais sem fruto ou flora
 Que mastigação miúda de abelha alcance
 Bastar¹⁴², único "caramanchão" ora
 (Na expressão de Moore¹⁴³), onde os belos em voga
 Travar contato com o ar fresco logram.

¹³⁹ Também conhecido por Nesso, foi um centauro, na mitologia grega, morto por Héracles. Dejanira, mulher de Héracles, ou por ciúmes, ou por engodo do próprio centauro, quem disse a ela que seu sangue faria Héracles amá-la para sempre, derramou sangue do centauro na roupa do herói, que morreu envenenado com o mesmo.

¹⁴⁰ No original, *luncheons*, mais precisamente, "almoços".

¹⁴¹ No original, *puncheons*, (EP) faz nota dizendo que B. só usou esse termo duas vezes em toda sua obra. Uma com o significado literal, grande recipiente para líquidos; e a outra, agora, com uso figurativo, com mais de uma interpretação.

¹⁴² (PC) nota duplo-sentido na construção dessa sentença.

¹⁴³ Moore, XVII, 27. Para explicação mais detalhada ver (PC).

LXVII.

Then dress, then dinner, then awakes the world!
 Then glare the lamps, then whirl the wheels, then roar
 Through street and square fast flashing chariots hurled
 Like harnessed meteors; then along the floor
 Chalk mimics painting; then festoons are twirled;
 Then roll the brazen thunders of the door,
 Which opens to the thousand happy few
 An earthly Paradise of Or Molu.

LXVIII.

There stands the noble hostess, nor shall sink
 With the three-thousandth curtsy; there the waltz,
 The only dance which teaches girls to think,
 Makes one in love even with its very faults.
 Saloon, room, hall, o'erflow beyond their brink,
 And long the latest of arrivals halts,
 'Midst royal dukes and dames condemned to climb,
 And gain an inch of staircase at a time.

LXIX.

Thrice happy he who, after a survey
 Of the good company, can win a corner,
 A door that's in or boudoir out of the way,
 Where he may fix himself like small "Jack Horner,"
 And let the Babel round run as it may,
 And look on as a mourner, or a scorner,
 Or an approver, or a mere spectator,
 Yawning a little as the night grows later.

LXVII.

Aí se arruma, aí janta, aí o mundo acorda! e
 Aí ofuscam lâmpadas, aí rodam rodas, aí troam
 Por rua e praça coches que brilham e sacodem
 Como meteoros arreados. Aí ao chão co' a
 Cal a imitar pintura¹⁴⁴, aí os festões rodam,
 Aí os ruídos agudos da porta ecoam,
 Que abre a uns milhares venturosos um
 Paraíso terrestre de ormolu¹⁴⁵.

LXVIII.

Aí está a nobre *hostess*, sem a pique ir
 Na trimilésima medida. Aí a valsa,
 Dança que ensina a moças refletir¹⁴⁶,
 Faz qualquer um amar até suas faltas.
 Salão, sala, hall, cheios até a borda aí,
 E o mais recente chegado pausa em
 Meio a duque e damas reais fadadas a galgar
 E polegada de degrau por vez ganhar.

LXIX.

Trifeliz o que após reconhecer¹⁴⁷
 Tal boa companhia, possa um cantinho,
 Porta ou *boudoir* fora do caminho ter,
 Onde ficar como um Jack Hornezinho¹⁴⁸
 E desse arredor da Babel correr
 E ver isso com pena ou escarninho
 Ou aprovador ou mero espectador,
 Bocejando enquanto a noite se for.

¹⁴⁴ Na época da Regência, as ruas eram enfeitadas desta forma.

¹⁴⁵ Liga de metal, geralmente constituída a maior parte em bronze, destinada a imitar ouro e, durante a Regência, bastante utilizada para decoração de móveis, como suportes de porcelanas chinesas etc.

¹⁴⁶ B. não quer dizer "pensar", de fato. V. seu poema *Waltz*, de 1812. (PC).

¹⁴⁷ Cochran escuta ecos de *Sonhos de Uma Noite de Verão*, I, i, 74-75, neste começo de oitava.

¹⁴⁸ Alusão à cantiga popular "Little Jack Horner / Sat in a corner / Eating his pudding and pie ..."

LXX.

But this won't do, save by and by; and he
 Who, like Don Juan, takes an active share,
 Must steer with care through all that glittering sea
 Of gems and plumes and pearls and silks, to where
 He deems it is his proper place to be;
 Dissolving in the waltz to some soft air,
 Or proudlier prancing with mercurial skill,
 Where Science marshals forth her own quadrille.

LXXI.

Or, if he dance not, but hath higher views
 Upon an heiress or his neighbour's bride,
 Let him take care that that which he pursues
 Is not at once too palpably descried:
 Full many an eager gentleman oft rues
 His haste; Impatience is a blundering guide
 Amongst a people famous for reflection,
 Who like to play the fool with circumspection.

LXXII.

But, if you can contrive, get next at supper;
 Or, if forestalled, get opposite and ogle:—
 Oh, ye ambrosial moments! always upper
 In mind, a sort of sentimental bogle,
 Which sits for ever upon Memory's crupper,
 The ghost of vanished pleasures once in vogue! Ill
 Can tender souls relate the rise and fall
 Of hopes and fears which shake a single ball.

LXX.

Mas isso é aos poucos; e os que igual Don
 Juan tomam parte ativa devem guiar
 Bem cautos pelo mar de brilhos com
 Gema e pluma e perla e seda até achar
 O que imagina seja um lugar bom,
 Dissolvendo em dança a algum suave ar,
 Ou na arte mercurial orgulhoso erige-
 -se onde a Ciência sua quadrilha dirige.

LXXI.

Ou se não dança, e tem vistas mais altas
 Pela noiva do próximo ou uma herdeira,
 Que no que persegue tome ações cautas
 Pois não é tão palpável de primeira.
 Mui cavalheiro ávido há que destrata
 Seu gosto; impaciência é guia embusteira
 Entre gente famosa por reflexão,
 Que apraz ser boba com circunspeção.

LXXII.

Mas se quiser maquinar, junto jante;
 Ou se anunciado, sente em frente e olhe tal.
 Oh instante ambrosíaco! à mente constante-
 mente superior, qual bogle¹⁴⁹ sentimental,
 Na garupa da memória¹⁵⁰ doravante,
 Espectro de prazer extinto. Mal
 Pode alma meiga ascensão e queda narrar-lhe
 De afãs e medos mistos num só baile.

¹⁴⁹ No original, *bogle*, é o termo usado pelos escoceses para se referir aos “goblins”, espectros ou aparições sorrateiras como duendes. Fosse o caso, uma tradução menos estrangeirizante colocaria o “saci” nesse ponto. A imagem de B. pode provir da pintura *The Nightmare*, de Henry Fuseli.

¹⁵⁰ No original. *memory's crupper*, (EP) nota o típico uso de “metáforas absurdas e incongruentes” de B.

LXXIII.

But these precautionary hints can touch
 Only the common run, who must pursue,
 And watch and ward; whose plans a word too much
 Or little overturns; and not the few
 Or many (for the number's sometimes such)
 Whom a good mien, especially if new,
 Or fame—or name—for Wit, War, Sense, or Nonsense,
 Permits whate'er they please,—or did not long since.

LXXIII.

Mas tais palpites precautórios tocam
 Só a gente comum, a ser persistente e
 Ver e vigiar, a quem palavra demais ou pouca
 Arruína planos; e nem alguns somente
 Ou vários (pois às vezes tantos se colocam)
 A quem bom porte, novo especialmente,
 Ou fama ou nome por senso, nonsense ou guerra
 Deixe fazer o que quiser, ou isso já *era*.

LXXIV.

Our Hero—as a hero—young and handsome,
 Noble, rich, celebrated, and a stranger,
 Like other slaves of course must pay his ransom,
 Before he can escape from so much danger
 As will environ a conspicuous man. Some
 Talk about poetry, and "rack and manger,"
 And ugliness, disease, as toil and trouble;—
 I wish they knew the life of a young noble.

LXXIV.

Nosso herói, como herói, jovem, bonito,
 Rico, celebrado, estrangeiro e nobre,
 Qual escravo deve pagar resgate tipo
 Antes de escapar do risco que cobre
 Um homem conspícuo¹⁵¹. Tem-se dito
 De poesia e “ruína e desgraça”¹⁵² e feiura e sobre
 Doença, serem labuta e transtorno¹⁵³ – me apraz
 Saibam que é a vida de um nobre rapaz¹⁵⁴.

LXXV.

They are young, but know not Youth—it is anticipated;
 Handsome but wasted, rich without a sou;
 Their vigour in a thousand arms is dissipated;
 Their cash comes from, their wealth goes to a Jew;
 Both senates see their nightly votes participated
 Between the Tyrant's and the Tribunes' crew;
 And having voted, dined, drunk, gamed, and whored,
 The family vault receives another Lord.

LXXV.

Moço sem mocidade (é antecipada),
 Lindo mas gasto, rico sem um sou¹⁵⁵.
 Sua seiva em mil armas¹⁵⁶ dissipada.
 Grana vem do, fartura ao judeu voou.
 Os dois senados veem seu voto rateado à
 Noite entre tribuno e tirano¹⁵⁷. E se votou,
 Jantou, bebeu, jogou e às putas for, de-
 pois ao jazigo familiar chega outro lorde.

¹⁵¹ Alusão a *Hudibras*, de Samuel Butler, III, 36, 1-2.

¹⁵² No original, “*rack and manger*”, hoje em dia “*rack and ruin*”.

¹⁵³ No original, *toil and trouble*, citação de *Macbeth*, IV, I, 10-11.

¹⁵⁴ As edições originais fazem nota do trecho de Medwin em que B. fala sobre sua própria mocidade, assemelhando-se *grosso modo* a este ponto.

¹⁵⁵ Moeda francesa de pouco valor, vigente até 1795. 20 sous equivaliam a 1 libra.

¹⁵⁶ No original, *arms*, primeiro se supôs o sentido de “braços”, aí se corrigiu para “armas”, após sugestões do orientador.

¹⁵⁷ *Tyrant* são Tories, *tribunes* são os Whigs.

LXXVI.

LXXVI.¹⁵⁸

"Where is the World?" cries Young, at eighty—"Where"
 The World in which a man was born?" Alas! O mundo no qual um homem nasceu?" Putz!
 Where is the world of eight years past? 'T was there— Cadê o mundo de há oito anos¹⁶⁰? 'Tava ali e —
 I look for it—'t is gone, a globe of glass! Busco-o — foi-se, globo de vidro, destruí-
 Cracked, shivered, vanished, scarcely gazed on, ere do, caquinho, sumido, mal se vê,
 A silent change dissolves the glittering mass. Aí muda mudo e esvai a massa que reluz¹⁶¹.
 Statesmen, Chiefs, Orators, Queens, Patriots, Kings, Político, orador, rainhas, patriotas, reis,
 And Dandies—all are gone on the Wind's wings. E dândis, tudo ido nas asas do vento eis.

LXXVII.

LXXVII.

Where is Napoleon the Grand? God knows! Cadê Napoleão o Grande? Sabe Deus¹⁶².
 Where little Castlereagh? The devil can tell! Cadê o pequeno Castlereagh? O diga o diabo¹⁶³.
 Where Grattan, Curran, Sheridan—all those Cadê Grattan, Curran, Sheridan¹⁶⁴, que com seus
 Who bound the Bar or Senate in their spell? Fascínios cercearam tribunal ou senado?
 Where is the unhappy Queen, with all her woes? Cadê a triste Rainha e tantos ais seus?
 And where the Daughter, whom the Isles loved well? E cadê a filha, que as ilhas¹⁶⁵ tinham amado¹⁶⁶?
 Where are those martyred saints the Five per Cents? Cadê os santos mártires cinco por cento¹⁶⁷?
 And where—oh, where the devil are the Rents? E cadê, oh cadê demos os rendimentos?

¹⁵⁸ Byron rascunhou duas estrofes no manuscrito que não foram completadas nem impressas. Há quatro reconstruções conjecturais para as mesmas. No geral, são satíricas das pretensões aristocráticas, repletas de referências históricas e alusões maliciosas com duplo-sentido, e com tais informações "condensadas" como na "Dedicatória". (PC) suspeita que B. cancelou-as também pela menção ao Massacre de Peterloo, Manchester, em 16 de agosto de 1819, quando onze pessoas foram mortas e quatro feridas ao serem dispersas pela *militia* armada (veja adiante, estrofe LXXXV) com espadas quando ouviam o radical demagogo Henry "Orator" Hunt. (EP) e (PC) são os únicos a mencionarem estas estrofes deletadas, porém em notas. Para duas dentre as várias reconstituições possíveis, ver as edições originais indicadas. Entretanto, nem todas as edições originais e, por conseguinte, as traduções, apresentam tais estrofes, nem mesmo discorrem a respeito delas em notas.

¹⁵⁹ Edward Young (1683 – 1765), autor de *Night Thoughts*, publicou seu último poema, *Resignation*, em 1762.

¹⁶⁰ Oito ou oitenta.

¹⁶¹ Nessa imagem, (PC) ouve ecos de Shelley, *Adonais*, 52, 3-5.

¹⁶² Oitava para os mortos. Napoleão morreu em 5 de maio de 1821, em Santa Helena.

¹⁶³ Como dito em nota anteriormente, mais de uma vez, o Visconde de Castlereagh cometera suicídio em 12 de agosto de 1822.

¹⁶⁴ Famosos estadistas, mortos entre 1816 e 1820.

¹⁶⁵ A referência é às Ilhas Escocesas.

¹⁶⁶ A Princesa Charlotte, herdeira do trono, morreu infante em 1817. Sua mãe, Rainha Caroline, esposa de Jorge IV, morreu em 1821.

¹⁶⁷ As cartas dessa época de B. eram fartas de indicações para retirada de dinheiro dos investimentos, pois os fundos estavam quebrando.

LXXVIII.

Where's Brummell? Dished. Where's Long Pole Wellesley? Cadê Brummell¹⁶⁸? Sumiu. Cadê Pole Diddled.

Where's Whitbread? Romilly? Where's George the Third?

Where is his will? (That's not so soon unriddled.)

And where is "Fum" the Fourth, our "royal bird?"
Gone down, it seems, to Scotland to be fiddled

Unto by Sawney's violin, we have heard:

"Caw me, caw thee"—for six months hath been hatching
This scene of royal itch and loyal scratching.

LXXVIII.

Wellesley¹⁶⁹? Perdido.

Cadê Whitbread? Romilly? Jorge, o Terceiro¹⁷⁰? e o

Seu testamento, cadê? Não esclarecido¹⁷¹.

E cadê "Fum"¹⁷² o Quarto, nossa "ave real"? viu-
-se ido à Escócia para ser bulido

Pela viola de Sawney¹⁷³, a gente ouviu.

"Mão lava mão."¹⁷⁴ Seis meses se incubou tal
Cena de comichão real e coçadinha leal.

LXXIX.

Where is Lord This? And where my Lady That?

The Honourable Mistresses and Misses?

Some laid aside like an old Opera hat,

Married, unmarried, and remarried: (this is
An evolution oft performed of late).

Where are the Dublin shouts—and London hisses?
Where are the Grenvilles? Turned as usual. Where
My friends the Whigs? Exactly where they were.

LXXIX.

Cadê lorde isso? E minha lady tal?

As honoráveis senhora e senhorita?

Como chapéu velho de ópera posto ao

Lado, casada, ex, recasada (aí tá
Evolução bastante atuada no atual).

Cadê Londres que apita e Dublin grita¹⁷⁵?
Cadê os Grenvilles¹⁷⁶? É usual mudar.
E os amigos Whigs? No mesmo lugar.

¹⁶⁸ Jorge "Beau" Brummel (1778 – 1840) foi mestre dos dândis, o nome da moda em Londres, fugiu para a França em 1816 por conta de suas dívidas. Paulin Paris chama-o de "Lovelace moderne".

¹⁶⁹ William Pole Tylney Long Wellesley (1788 – 1857), parente de Wellington, dissipou suas posses no luxo e ostentação.

¹⁷⁰ Samuel Whitbread (1758 – 1815), político Whig e patrono do Drury Lane Theatre, cortou a própria garganta em 1815. Sir Samuel Romilly, já citado anteriormente, distinto advogado e patriota, que B. acusa de ter ficado ao lado de sua esposa na questão do divórcio, também cortou sua própria garganta em 1818. O Rei Jorge III morreu, cego e louco, em 20 de janeiro de 1820.

¹⁷¹ Várias histórias. Pichot relata "la vieille histoire" que Jorge II teria destruído o testamento de Jorge I. (EP) (PC) dizem que Jorge III fez dois testamentos, um em 1770, outro em 1810, sem assinar este último. Daí o oficial ficou sendo o primeiro, porém as previdências estavam obsoletas e não poderiam ser realizadas.

¹⁷² Nova sátira a mesma viagem de Jorge IV à Escócia em agosto de 1822. Na sátira de Moore, *Fum and Hum* (...), Jorge é "Hum", não "Fum" (PC). Keats usa "Hum" em *The Cap and Bells*, e Shelley usa "Hum! hum! hum!" em *Oedipus Tyrannus* (1820) (EP).

¹⁷³ Apelido depreciativo dos escoceses. (PC) é único a "cavar" a "etimologia" da expressão. Os Sawneys eram uma família escocesa do século XVII presa por canibalismo. A morte da família toda no Castelo de Edinburgh, sem processo, foi a maior execução em massa da história britânica.

¹⁷⁴ No original, "Caw me, caw thee", versão menos polida de "You scratch my back, I'll scratch yours". A ideia é de bajulação ou serviço mútuo. Ao pé da letra, "você coça minhas costas, eu coçarei as suas". A tradução buscou alguma expressão popular em português, embora a imagem, chegando ao mesmo fim, não vá pelos mesmos meios.

¹⁷⁵ Nova alusão à viagem que Jorge IV fez à Irlanda em 1821.

¹⁷⁶ George Grenville (1712 – 1770) e seus três filhos, principalmente Barão Grenville (1759 – 1834), de início liberal, posteriormente passando para o partido Tory.

LXXX.

Where are the Lady Carolines and Franceses?

Divorced or doing thereanent. Ye annals

So brilliant, where the list of routs and dances is,—

Thou Morning Post, sole record of the panels

Broken in carriages, and all the phantasies

Of fashion,—say what streams now fill those channels?

Some die, some fly, some languish on the Continent,

Because the times have hardly left them one tenant.

LXXX.

Cadê as ladies Frances e Carolines¹⁷⁷?

Divorciadas ou quase¹⁷⁸. Vós, anais

Tão brilhantes, listam fofoca e dancinhas,

Tu *Morning Post*¹⁷⁹, registro uno de painéis

Quebrados em carruagens e toda fantasia

Da moda, que fluxos encham canais?

Morrem, fogem, no continente definham¹⁸⁰, o

Tempo mal lhes deixou um inquilino.

LXXXI.

Some who once set their caps at cautious dukes,

Have taken up at length with younger brothers:

Some heiresses have bit at sharpers' hooks:

Some maids have been made wives, some merely mothers:

Others have lost their fresh and fairy looks:

In short, the list of alterations bothers.

There's little strange in this, but something strange is

The unusual quickness of these common changes.

LXXXI.

Uns que tiravam chapéu aos cautos duques

Tomam-nos enfim por jovens irmãos.

Umas herdeiras morderam anzóis agudos¹⁸¹; e

Umas já são esposas, umas só mães; ou-

tras perderam seus belos e frescos *looks*.

Pois é, perturba a lista de alterações.

Pouco estranho há nisso, mas é estranho como

Muda rápido essa mudança comum.

¹⁷⁷ B. explicita descaradamente dois casos de sua vida, com Lady Caroline Lamb e Lady Frances Wedderburn Webster. Não se divorciaram, à época, porém estiveram em vias de. Ambas também haviam se engraçado com Wellington. B. inclusive ajudou a segunda na reconciliação com seu marido. A primeira, entretanto, divorciou-se em 1825, um ano após a morte de B., e morreria em 1828.

¹⁷⁸ No original, *doing thereanent*, expressão escocesa que significa “estar em vias de”, no caso, divórcio.

¹⁷⁹ Jornal inglês Whig da época, respeitável, porém com várias colunas dedicadas aos acontecimentos da moda e dos “famosos”.

¹⁸⁰ Como B. (PC).

¹⁸¹ No original, *sharpers*, pode ser tanto “mais agudos”, quanto “enganadores”. A tradução mal deu conta da ambiguidade.

LXXXII.

Talk not of seventy years as age; in seven

I have seen more changes, down from monarchs to
The humblest individuals under Heaven,
Than might suffice a moderate century through.

I knew that nought was lasting, but now even

Change grows too changeable, without being new:
Nought's permanent among the human race,
Except the Whigs not getting into place.

LXXXII.

Nem chamo setenta anos de era¹⁸². Em sete vi

Muitas mudanças, de monarcas aos de humildade
Maior de um ser sob o céu, que só nisso aí
Século moderado bastar há-de.

Que nada é duradouro compreendi¹⁸³,

E tudo ora é mutável sem novidade.
Nada é permanente entre humanos seres,
Exceto os Whigs seu lugar não terem.

LXXXIII.

I have seen Napoleon, who seemed quite a Jupiter,

Shrink to a Saturn. I have seen a Duke
(No matter which) turn politician stupider,
If that can well be, than his wooden look.

But it is time that I should hoist my "blue Peter,"

And sail for a new theme:—I have seen—and shook
To see it—the King hissed, and then caressed;
But don't pretend to settle which was best.

LXXXIII.

Eu vi Napoleão, feito quase Júpiter,

Encolhido a Saturno. Vi um duque¹⁸⁴ (qual
Não importa) virar político estúpido e
Mais, se der, do que sua cara de pau.

Mas já é tempo que ice meu *blue peter*¹⁸⁵

E vogue a novo tema. Eu vi – e choco ao
Vê-lo – o Rei vaiado e à ovação maior,
Mas não pretendo expor qual foi melhor.

¹⁸² Ecoa o Salmo 90, 10 (PC).

¹⁸³ Eco do *Ecclesiastes*, I, 14.

¹⁸⁴ As edições apontam para Wellington.

¹⁸⁵ No original, *blue peter*, é a bandeira do navio que indica “partida imediata”.

LXXXIV.

I have seen the Landholders without a rap—
 I have seen Joanna Southcote—I have seen
 The House of Commons turned to a tax-trap—
 I have seen that sad affair of the late Queen—
 I have seen crowns worn instead of a fool's cap—
 I have seen a Congress doing all that's mean—
 I have seen some nations, like o'erloaded asses,
 Kick off their burthens—meaning the high classes.

LXXXIV.¹⁸⁶

Vi proprietários sem nenhum rap¹⁸⁷,
 Vi Johanna Southcote¹⁸⁸. Visto tinha
 A Câmara dos Comuns que a taxa estrepe¹⁸⁹.
 Vi o triste caso da última Rainha¹⁹⁰.
 Vi coroas postas em vez de tolo o quepe.
 Vi Congresso¹⁹¹ fazer coisas mesquinhas.
 Vi nações, como asno a quem sobrecarregassem,
 Chutarem seu ônus – isto é, as altas classes¹⁹².

LXXXV.

I have seen small poets, and great prozers, and
 Interminable—not eternal—speakers—
 I have seen the funds at war with house and land—
 I have seen the country gentlemen turn squeakers—
 I have seen the people ridden o'er like sand
 By slaves on horseback—I have seen malt liquors
 Exchanged for "thin potations" by John Bull—
 I have seen John half detect himself a fool.—

LXXXV.

Vi poetinhas e prosadorões
 E intermináveis, não eternos, oradores¹⁹³.
 Vi os Fundos em guerra com casa e chãos.
 Vi fazendeiros virarem delatores.
 Vi o povo galgado como areia aos grãos
 Por escravos a cavalo¹⁹⁴. Vi maltes licores
 Tornados “poção fina” por John Bull.
 Vi que um tolo John meio se detectou.

¹⁸⁶ (PC) nota que algumas edições trazem a longa sequência de *I have seen* como *I've seen*. Do primeiro modo, grande parte dos versos desta estrofe, e da seguinte, aparece como hendecassílabo, na métrica brasileira; na métrica inglesa, há um pé a mais. B. nem sempre é rigoroso com a métrica. No que concerne à rima, adiante ainda tomará maiores liberdades. Oxalá a tradução logre acompanhá-las.

¹⁸⁷ Moeda de pequeno valor irlandesa (nota de Pichot, único a tratar do tema).

¹⁸⁸ Johanna Southcote (c. 1750 – 1814), citada anteriormente, tornou-se profetisa chegando a uma centena de milhar de seguidores. Dizia estar grávida e daria luz a Shiloh, o Príncipe da Paz. Porém morreu de hidropisia.

¹⁸⁹ No original, *tax-trap*, uma espécie de “armadilha fiscal”, para pagar a dívida de guerra. Sobre a depressão econômica, ver Canto I, 183; canto VII, 44-45; VIII, 125.

¹⁹⁰ O caso do *courier*, da separação entre Jorge IV e a Rainha Caroline. Ver nota Canto V, 61.

¹⁹¹ Congresso de Viena, em 1816; ou Congresso de Verona, que ocorreu de 20 a 30 de outubro de 1822, precisamente o mês em que Byron compôs este Canto.

¹⁹² As revoltas na Espanha, México e América do Sul (EP). V. adiante Canto XII, 6.

¹⁹³ Provável nova alusão ao Visconde de Castlereagh (PC).

¹⁹⁴ Especula-se seja referência ao Massacre de Peterloo, citado anteriormente em nota (neste canto, estrofe LXXVI), quando um comício foi violentamente reprimido pela armada *militia* a cavalo.

LXXXVI.

But "carpe diem," Juan, "carpe, carpe!"

To-morrow sees another race as gay
And transient, and devoured by the same harpy.

"Life's a poor player,"—then "play out the play,
Ye villains!" and above all keep a sharp eye

Much less on what you do than what you say:
Be hypocritical, be cautious, be
Not what you seem, but always what you see.

LXXXVI.

Mas *carpe diem*¹⁹⁵, Juan, colhe, colhe o dia!

Amanhã vê outra raça tão alegre e
Transitória e a devora a mesma harpia. A

"Vida é um conto tonto". Então "peça preguem"¹⁹⁶,
Seus vilões!"¹⁹⁷ Sobretudo a vista afia

Mui menos no que faz que no que alegue.
Seja hipócrita, seja cauto, seja
Não o que pareça, mas sempre o que veja^{198 199}.

LXXXVII.

But how shall I relate in other cantos
Of what befell our hero in the land,
Which 't is the common cry and lie to vaunt as
A moral country? But I hold my hand—
For I disdain to write an Atalantis;
But 't is as well at once to understand,
You are not a moral people, and you know it,
Without the aid of too sincere a poet.

LXXXVII.

Mas como relatarei noutros Cantos
O que sucedeu a nosso herói no chão
Onde é voz comum mentir e alardear tanto
Como país com moral? Mas detenho a mão,
Pois desdenho escrever um *Atalantis*²⁰⁰.
Mas compreendam de uma vez, então:
Vocês não têm moral, e o sabem sem
Poeta tão sincero auxiliar também.

¹⁹⁵ Alusão aos famosos versos de Horácio, do seu livro de *Odes* I, ii, 8.

¹⁹⁶ No original, *'play out the play'*, que significa "siga a peça", sem descontar a sonoridade de trocadilho que há no original, que de algum modo buscou-se destacar na tradução.

¹⁹⁷ B. combinou duas citações de Shakespeare, respectivamente, *Macbeth*, V, v, 24; e *Henrique IV*, I, II, iv, 467. O trágico e o cômico colocados simultaneamente.

¹⁹⁸ No original, neste derradeiro verso da estrofe, há um jogo sonoro entre *see* e *seem*, que foi precariamente cometido na tradução.

¹⁹⁹ Augusto de Campos traduziu esta oitava:

86

Mas *carpe diem*, Juan, degusta o dia!
Amanhã outra raça transitória
Será comida pela mesma harpia.
"A vida é um conto tonto." Então, "a história
Contem, seus tontos!" Tenham crença fria
No que dizem (não fazem) com vanglória.
Sejam cautos, hipócritas, não sejam
O que pareçam, mas só o que vejam.

²⁰⁰ Alusão à escandalosa obra de Mrs. May de la Rivière Manley (1663 – 1724), intitulada *Secret Memoirs and Manners of several Persons of Quality, of Both Sexes, from the New Atalantis* (1709). Pope cita a mesma obra em *The Rape of Lock*; e Swift, na balada *Corinna*. Embora B. ameaçasse, não chegou a revelar segredos íntimos de ninguém; daí suas *Memórias*, caso restassem, talvez também não fossem ofensivas neste aspecto (PC).

LXXXVIII.

What Juan saw and underwent shall be

My topic, with of course the due restriction

Which is required by proper courtesy;

And recollect the work is only fiction,

And that I sing of neither mine nor me,

Though every scribe, in some slight turn of diction,

Will hint allusions never meant. Ne'er doubt

This—when I speak, I don't hint, but speak out.

LXXXVIII.

O que Juan via e sofria seria

Meu tópico, com claro a devida restrição

Que requer a adequada cortesia.

E relembro que essa obra é só ficção

E que nem de mim nem dos meus diria,

Embora um escriba, em leve torneio de dicção,

Insinuará alusões que não se intencionaram.

Jamais duvide: ao falar, não insinuo, sou claro.

LXXXIX.

Whether he married with the third or fourth

Offspring of some sage husband-hunting countess,

Or whether with some virgin of more worth

(I mean in Fortune's matrimonial bounties),

He took to regularly peopling Earth,

Of which your lawful, awful wedlock fount is,—

Or whether he was taken in for damages,

For being too excursive in his homages,—

LXXXIX.

Se ele a quarta filha desposar for

De sábia condessa caça-marido,

Ou se vai com virgem de maior valor²⁰¹

(Aos dotes conjugais da Fortuna, refiro)

Povoar regularmente a terra propor

Com matrimônio legítimo, horrível²⁰²,

Ou se na indenização desvantagem

Tiver por ser digressivo em suas homenagens

XC.

Is yet within the unread events of Time.

Thus far, go forth, thou Lay, which I will back

Against the same given quantity of rhyme,

For being as much the subject of attack

As ever yet was any work sublime,

By those who love to say that white is black.

So much the better!—I may stand alone,

But would not change my free thoughts for a throne.

XC.

É evento inédito do tempo. Assim a-

diante, tu, poema²⁰³, que eu voltarei reto

Diante a mesma quantidade de rima,

Muito embora ainda sendo objeto

De ataque igual qualquer obra sublime a

Quem ama dizer que o branco é preto.

Melhor assim. Posso ficar só, no

Mais, não troco minha livre ideia por trono.

²⁰¹ Aqui B. antecipa Aurora Raby (PC).

²⁰² No original, *awful*, palavra que, em modo arcaico, se referia a “admirável”, “sublime”, e que modernamente é o oposto, “terrível”, “medonho”. Como as questões temporais não são especificadas, optou-se por “horrível” que, com “legítimo”, lembra parcamente algo do jogo sonoro original entre *lawful awful*.

²⁰³ Relembra a apropriação dos versos de Southey na última estrofe do Canto I de *Don Juan*.

CANTO THE TWELFTH.

I.

Of all the barbarous middle ages, that
Which is most barbarous is the middle age
Of man! it is—I really scarce know what;
But when we hover between fool and sage,
And don't know justly what we would be at—
A period something like a printed page,
Black letter upon foolscap, while our hair
Grows grizzled, and we are not what we were;—

II.

Too old for Youth,—too young, at thirty-five,
To herd with boys, or hoard with good threescore,—
I wonder people should be left alive;
But since they are, that epoch is a bore:
Love lingers still, although 't were late to wive:
And as for other love, the illusion's o'er;
And Money, that most pure imagination,
Gleams only through the dawn of its creation.

CANTO XII¹

I.

De todas bárbaras Idades Médias, é
Mais bárbara ainda no homem essa
Meia idade. Ela é – mal sei o que.
Mas quando entre sábio e tolo paira-se a
Não saber ao certo o que se é, né,
Um período como página impressa,
Letra negra em almaço², e o cabelo cresce
Grisalho e não mais o que se era é-se,

II.

Velho pra ser jovem, novo aos trinta e cinco, a ter
Com garoto ou juntar-se a bom sessentão. Assim, dá-
-me medo essa gente se deixar viver,
Porém como é, tal época é chata. Ainda
O amor insiste, tarde para mulher,
E quanto ao outro amor, a ilusão é finda³;
E dinheiro, a mais pura imaginação,
Reluz só à aurora de sua criação.

¹ Byron concluiu o Canto XII em 7 de dezembro de 1822, em Gênova. Foi publicado com os Cantos XIII e XIV, em 17 de dezembro de 1823, por John Hunt. A cópia passada a limpo por Mary Shelley aparentemente se perdeu.

² No original, *foolscap*, papel almaço que era usado para fazer chapéus de bobo a alunos displicentes.

³ Cerca de três anos antes de compor estes versos, B. escrevera a estrofe 216 do Canto I, “Fim dos meus dias de amor (...)”. Neste interim, a relação com Condessa Guiccioli floresceu e murchou. (PC).

III.

O Gold! Why call we misers miserable?
 Theirs is the pleasure that can never pall;
 Theirs is the best bower anchor, the chain cable
 Which holds fast other pleasures great and small.
 Ye who but see the saving man at table,
 And scorn his temperate board, as none at all,
 And wonder how the wealthy can be sparing,
 Know not what visions spring from each cheese-paring.

IV.

Love or lust makes Man sick, and wine much sicker;
 Ambition rends, and gaming gains a loss;
 But making money, slowly first, then quicker,
 And adding still a little through each cross
 (Which will come over things), beats Love or liquor,
 The gamester's counter, or the statesman's dross.
 O Gold! I still prefer thee unto paper,
 Which makes bank credit like a bank of vapour.

III.

Oh ouro! Chamar mísero o avaro⁴ por quê?
 O prazer dele é um que nunca enjoa⁵.
 Melhor âncora e cabo de proa⁶ que
 Tornam outro prazer, grande ou pequeno, à toa.
 Quem vê alguém econômico à mesa e
 Como nada a sua ceia parca zoa
 E o assusta a riqueza poupar, não nota
 Que visões das lascas de queijo⁷ brotam.

IV.

Luxúria ou amor bota doente, e vinho é pior.
 Ambição decai, em jogo ganha perda.
 Mas fazer grana, ora lento, já em mor
 Rapidez e sem contar cada cruz (que se herda a
 Toda coisa) vence amor ou licor,
 Ficha de jogador ou de político a merda⁸.
 Oh ouro! Ainda te prefiro ao papel, a pôr
 Crédito no banco um barco a vapor⁹.

⁴ No original, há um eco (como em outros trechos nem sempre citados), com *misers miserable*. É uma espécie de questão linguística debatida na língua inglesa, daí algumas edições originais trazerem nota citando Ben Johnson sobre isso. Nesse ponto não se alcançou o efeito na tradução, daí a necessidade de se intentar o mesmo efeito noutros pontos.

⁵ Cochran nota que B. parece fazer de conta que seu caso com a Condessa Guiccioli nunca ocorreu.

⁶ No original, *bower-anchor*, era a âncora carregada na proa do navio.

⁷ No original, *cheese-paring*, nenhuma edição traz nota. O sentido é tanto de “aparas de queijo” como de “sovinice, avareza” daí de alguém “miserável”. Falstaff trata a apara de queijo como algo dispensável de se comer, em *Henrique IV*. Então o sentido passou para algo “insignificante”, e posteriormente, para o sovina que economizava até mesmo tais aparas.

⁸ No original, *dross*, “escória”, “entulho”, não um tabuísmo como “merda”, que, entretanto, possui também o significado de “porcaria”, “sujidade”.

⁹ “Barco a vapor” seria o futuro dos navios nos tempos de B; como o papel-moeda substituiria o ouro ato-contínuo (PC).

V.

Who hold the balance of the World? Who reign
 O'er congress, whether royalist or liberal?
 Who rouse the shirtless patriots of Spain?
 That make old Europe's journals "squeak and gibber" all)
 Who keep the World, both old and new, in pain
 Or pleasure? Who make politics run glibber all?
 The shade of Buonaparte's noble daring?—
 Jew Rothschild, and his fellow-Christian, Baring.

V.

Quem segura a balança do mundo? pois,
 Quem reina em congresso, monarquista ou liberal?
 Quem anima patriotas *descamisados*¹⁰ espanhóis,
 E faz jornais da velha Europa “chiar e palrar”¹¹? qual
 Mantém o mundo, velho, novo, os dois,
 Na dor ou prazer? E faz político falaz total?
 A sombra de Bonaparte nobre e ousada?
 Rothschild judeu e Baring¹² cristão o camarada.

VI.

Those, and the truly liberal Lafitte,
 Are the true Lords of Europe. Every loan
 Is not a merely speculative hit,
 But seats a Nation or upsets a Throne.
 Republics also get involved a bit;
 Columbia's stock hath holders not unknown
 On 'Change; and even thy silver soil, Peru,
 Must get itself discounted by a Jew.

VI.

Esses, e o verdadeiramente liberal Lafitte¹³ são
 Verdadeiros senhores da Europa. Cada empréstimo
 Não é mero golpe de especulação,
 Mas firma nação ou trono apreste-o.
 República envolveu seu quinhão:
 Sabe-se quem os fundos da Colômbia investe-os
 Na Bolsa, e o chão de prata teu,
 Peru, é descontado por judeu¹⁴.

VII.

Why call the miser miserable? as
 I said before: the frugal life is his,
 Which in a saint or cynic ever was
 The theme of praise: a hermit would not miss
 Canonization for the self-same cause,
 And wherefore blame gaunt Wealth's austerities?
 Because, you 'll say, nought calls for such a trial;—
 Then there's more merit in his self-denial.

VII.

E chamar mísero o avarento? Eu dissera
 Já que vida frugal como a sua seja,
 Fosse em santo ou cínico isso mesmo era
 Tema de elogio. Um eremita não perde ensejo à
 Canonização por causa idêntica, ou viera
 Contra a austera magra riqueza e pragueja?
 Pois, tu vais dizer, nada a isso impele-o;
 Então sua abnegação tem mais mérito.

¹⁰ Depois dos *sansculottes*, revolucionários franceses, a Espanha teve seus “Descamisados”.

¹¹ Ecoa *Hamlet*, I, i, 115-116.

¹² Dois donos de famosos bancos de Londres, que praticamente estavam ativos até há pouco.

¹³ Jacques Lafitte (1767 – 1844), governador do Banco da França, um liberal parlamentarista.

¹⁴ As notas das edições originais apontam para a crítica de B. à hipocrisia do fato de a Inglaterra auxiliar as independências dos países sul-americanos, tendo em vista lucros nas transações comerciais, ela mesma, não obstante, sendo uma monarquia (apoiando, reitera-se, revoluções antimonarquistas). No mais, grande parte da prata do mundo saiu das terras da Bolívia.

VIII.

He is your only poet;—Passion, pure
 And sparkling on from heap to heap, displays,
 Possessed, the ore, of which mere hopes allure
 Nations athwart the deep: the golden rays
 Flash up in ingots from the mine obscure:
 On him the Diamond pours its brilliant blaze,
 While the mild Emerald's beam shades down the dies
 Of other stones, to soothe the miser's eyes.

VIII.

Ele é teu único poeta. Paixão, pura
 E a chispar de pilha em pilha, arisca,
 Mostra o minério, cuja mera esperança empurra
 Nações ao pego. Raios faíscam
 Dourados nos lingotes da mina escura.
 Sobre ele o diamante seu brilho pisca,
 E feixe de luz da meiga esmeralda o tom ofusca
 Das outras e acalmar seu olho avaro busca.

IX.

The lands on either side are his; the ship
 From Ceylon, Inde, or far Cathay, unloads
 For him the fragrant produce of each trip;
 Beneath his cars of Ceres groan the roads,
 And the vine blushes like Aurora's lip;
 His very cellars might be Kings' abodes;
 While he, despising every sensual call,
 Commands—the intellectual Lord of all.

IX.

Terras dos dois lados são suas; nau além
 De Ceilão¹⁵, Índia ou Catai¹⁶ longínqua a cada
 Viagem deixar-lhe fragrante essência vem.
 Sob seus carros de Ceres¹⁷ geme a estrada,
 Cor do lábio da Aurora a vinha tem,
 Suas caves podiam ser de reis morada,
 E ele, a desprezar todo apelo sensual,
 Controla – senhor intelectual total¹⁸ ¹⁹.

X.

Perhaps he hath great projects in his mind,
 To build a college, or to found a race,
 A hospital, a church,—and leave behind
 Some dome surmounted by his meagre face:
 Perhaps he fain would liberate Mankind
 Even with the very ore which makes them base;
 Perhaps he would be wealthiest of his nation,
 Or revel in the joys of calculation.

X.

Talvez grandes projetos na ideia traz,
 Construir colégio ou corrida²⁰, fundar se-
 ja hospital, igreja, e deixar atrás
 Um domo encimado por sua magra face.
 Talvez libertar a humanidade o apraz
 Com o próprio minério que a rebaixa. E
 Talvez ser o mais rico da nação
 Ou na alegria do cálculo ia à excitação.

¹⁵ Antigo nome português para o Sri Lanka, também conhecido como a Taprobana dos versos iniciais de *Os Lusíadas*.

¹⁶ Antigo nome na Europa para a China.

¹⁷ Deusa grega (citada no Canto II, estrofe CLXIX.) da agricultura e dos frutos.

¹⁸ Cochran nota estrofe em forma de resposta às oitavas 15 e 16 da obra de Keats, *Isabella*.

¹⁹ No original, “Commands – the intellectual lord of all”, Paulin Paris traduziu por “et maître intellectuel de l'univers, vit heureux dans la contemplation de son pouvoir.”

²⁰ No original, *race*, pode ser tanto “corrida” como “raça”. Pichot traduz por *une course de chevaux*, e acrescenta a nota que *peut-être aussi une race, une famille, etc.*

XI.

But whether all, or each, or none of these
 May be the hoarder's principle of action,
 The fool will call such mania a disease:—
 What is his own? Go—look at each transaction,
 Wars, revels, loves—do these bring men more ease
 Than the mere plodding through each "vulgar fraction?" Mera labuta por cada "comum fração"²¹?
 Or do they benefit Mankind? Lean Miser!
 Let spendthrifts' heirs inquire of yours—who's wiser?

XI.

Mas quer toda ou cada ou nenhuma dessas
 Seja do sovina a causa de ação,
 O tolo dirá tal mania doença.
 Qual é a sua? Dá olhada em cada transação,
 Guerra, festa, amor. Trazem mais ócio que essa
 Beneficiam a humanidade? Magro avaro,
 Herdeiros do pródigo o indaguem – quem foi sábio?

XII.

How beauteous are rouleaus! how charming chests
 Containing ingots, bags of dollars, coins
 (Not of old victors, all whose heads and crests
 Weigh not the thin ore where their visage shines,
 But) of fine unclipped gold, where dully rests
 Some likeness, which the glittering cirque confines,
 Of modern, reigning, sterling, stupid stamp!—
 Yes! ready money is Aladdin's lamp.

XII.

Que moedas²² lindas! Cofres belos tendo
 Lingotes, sacos de dólares, moedinhas
 (Não de velho conquistador, mal valendo o
 Busto a brilhar que o escasso minério continha²³,
 Mas) de bom ouro mal aparado, parecendo,
 A custo, no brilhante círculo que a confina,
 Estampa estúpida esterlina de reinante atual. Sim!
 Dinheiro vivo é a lâmpada de Aladim²⁴.

XIII.

"Love rules the Camp, the Court, the Grove,—for Love
 Is Heaven, and Heaven is Love:"—so sings the bard;
 Which it were rather difficult to prove
 (A thing with poetry in general hard).
 Perhaps there may be something in "the Grove,"
 At least it rhymes to "Love:" but I'm prepared
 To doubt (no less than landlords of their rental)
 If "Courts" and "Camps" be quite so sentimental.

XIII.

"Amor manda em caserna, corte, bosque" "amor é
 Paraíso, paraíso é amor."²⁵ Assim canta o bardo,
 O que seria algo árduo de provar (e
 Mais na poesia em geral complicado).
 Talvez seja isso assim em bosques²⁶; (que
 Ao menos rima com 'love'), mas estou apto
 A descrever (como proprietários, de aluguéis) se tais
 Cortes e casernas são sentimentais.

²¹ "Fração comum" seria aquela fração simples aritmética, em comparação com a fração decimal (PC; EP).

²² No original, *rouleaus*, que eram uns "rolos de moedas de ouro embrulhados em papel".

²³ Paulin Paris explica em nota: "Les monnaies d'or anciennes, surtout celles de Darius, de Philippe et d'Alexandre, sont, en général, fort petites et de la forme d'un centime ou d'un franc."

²⁴ Alusão ao famoso conto constante nas *Mil e uma noites*.

²⁵ Citação de *Lay of the Last Minstrel*, Canto III, estrofe ii, versos 4-6, de Walter Scott.

²⁶ No original, novamente, *grove*, rima consoante com "love". Em português, "bosque" rima de modo toante com "love".

XIV.

But if Love don't, Cash does, and Cash alone:

Cash rules the Grove, and fells it too besides;

Without cash, camps were thin, and courts were none;

Without cash, Malthus tells you—"take no brides."

So Cash rules Love the ruler, on his own

High ground, as virgin Cynthia sways the tides:

And as for "Heaven being Love," why not say honey

Is wax? Heaven is not Love, 't is Matrimony.

XIV.

Se o amor não, dinheiro manda, e ele só.

Dinheiro manda em bosque e mata²⁷ também.

Sem ele, sem corte, e casernas dão dó.

Sem ele, diz Malthus²⁸, 'noivas não tem'.

Ele manda no amor dominador, no pró-

prio domínio, tal virgem Cíntia²⁹ manda em

Marés. E amor ser o céu, por que nem propõe o

Mel ser cera? Céu não é amor, é matrimônio³⁰.

XV.

Is not all Love prohibited whatever,

Excepting Marriage? which is Love, no doubt,

After a sort; but somehow people never

With the same thought the two words have helped out.

Love may exist with Marriage, and should ever,

And Marriage also may exist without;

But Love sans banns is both a sin and shame,

And ought to go by quite another name.

XV.

Daí todo amor proibido não seria,

Senão no casamento? que é amor, pois,

De um tipo³¹, mas pouca gente usaria

Para o mesmo pensamento esses dois.

Exista amor em casamento, ou deveria,

E casamento exista sem; depois

Amor sem proclamas³² é pecado e vergonha

E de um nome distinto aí disponha.

²⁷ Cochran nota a consciência ecológica de B. como à frente de seu tempo.

²⁸ Novamente citado, Thomas Robert Malthus, pai da demografia, indicava diminuir os casamentos (entre os mais pobres) como meio de controle populacional. Pichot faz nota longa com as palavras de Southey a este respeito, apoiando esta perspectiva que B. ironiza.

²⁹ A deusa da Lua, Diana, era chamada Cíntia por nascer no Monte Cinto, juntamente com seu irmão Apolo. Na terra a deusa seria chamada Diana, no céu, Cíntia, a Lua, e nas regiões infernais, Hécate.

³⁰ O contrário da visão atual de B. acerca do matrimônio. (PC) acresce uma carta em que B. diz não saber se vai mandar Juan ao inferno, ou a um casamento infeliz, não conseguindo decidir qual seja o pior. Que a tradição espanhola opta pelo inferno – mas isso seria provavelmente apenas uma Alegoria sobre outra situação (Carta a John Murray, de 16 de fevereiro de 1821).

³¹ No original, *after a sort*. Pichot traduziu por *d'une certaine espèce*; e Paulin Paris por *Sous un certain point de vue*.

³² No original, *banns*, são as proclamações de casamentos futuros nas igrejas.

XVI.

Now if the "Court," and "Camp," and "Grove," be not
 Recruited all with constant married men,
 Who never coveted their neighbour's lot,
 I say that line's a lapsus of the pen;—
 Strange too in my *buon camerado* Scott,
 So celebrated for his morals, when
 My Jeffrey held him up as an example
 To me;—of whom these morals are a sample.

XVI.

Se em corte e caserna e bosque não se bote
 Como recrutas só marido fiel,
 Quem jamais cobiçou ao vizinho a sorte,
 Esse verso é um lapso da pena, digo eu.
 Estranho isso em meu *buon camerado* Scott,
 Tão celebrado por sua moral, quando meu
 Jeffrey³³ como um exemplo o susteve a
 Mim, do qual tais morais são uma prévia.

XVII.

Well, if I don't succeed, I have succeeded,
 And that's enough; succeeded in my youth,
 The only time when much success is needed:
 And my success produced what I, in sooth,
 Cared most about; it need not now be pleaded—
 Whate'er it was, 'twas mine; I've paid, in truth,
 Of late, the penalty of such success,
 But have not learned to wish it any less.

XVII.

Bem, se não consegui, já conseguira,
 E isso basta; sucedeu na juventude,
 Que é quando muito sucesso se aspira.
 E meu sucesso produziu o que pus de
 Mais querido. Não há que se refira.
 Tanto faz o que, foi meu. Paguei como pude,
 Fato, as faltas desse sucesso, há pouco, o
 Que me ensinou a querer menos tampouco.

³³ Alusão ao artigo que o já citado Francis Jeffrey (em nota ao Canto X, estrofe XI) escreveu na *Edinburgh Review*, em fevereiro de 1822, propondo uma comparação entre Byron e Scott. B. parece acusar Scott de hipocrisia, por fazer crer que o amor manda mais que o dinheiro em círculos militares (PC).

XVIII.

That suit in Chancery,—which some persons plead
 In an appeal to the unborn, whom they,
 In the faith of their procreative creed,
 Baptize Posterity, or future clay,—
 To me seems but a dubious kind of reed
 To lean on for support in any way;
 Since odds are that Posterity will know
 No more of them, than they of her, I trow.

XVIII.³⁴

Tal processo em Chancelaria³⁵, ao que alegara-
 -se, assim dizem, apelo ao nascituro,
 Com a fé reprodutiva, que batizara-
 -se posteridade ou lodo futuro,
 Só me lembra tipo dúbio de vara
 Não muito certa como apoio seguro,
 E o estranho é que a posteridade tanto
 Saberá deles quanto eles dela, garanto.

XIX.

Why, I'm Posterity—and so are you;
 And whom do we remember? Not a hundred.
 Were every memory written down all true,
 The tenth or twentieth name would be but blundered;
 Even Plutarch's Lives have but picked out a few,
 And 'gainst those few your annalists have thundered;
 And Mitford in the nineteenth century
 Gives, with Greek truth, the good old Greek the lie.

XIX.

Ora, eu sou posteridade igual você;
 E de quem lembramos? Nem cem ao todo.
 Em cada memória anotada, se vera, se-
 ria o décimo ou vigésimo nome só um engodo³⁶.
 Até as *Vidas* de Plutarco³⁷ só cita uns e
 Contra esses seus historiadores bradam sobremodo;
 E Mitford ao sec. XIX em Grécia veraz³⁸
 Traz boa e velha mentira grega que atrás jaz^{39, 40}.

³⁴ Algumas edições trazem uma oitava cancelada no manuscrito como nota a esta estrofe. Outras edições trazem a oitava em nota da próxima estrofe. Todas as edições trazem variações entre si a respeito desta mesma estrofe, cujo teor não destoa muito da que segue, porém é mais explicativa a respeito do próprio processo de B., o tom é de ironia sobre as questões jurídicas, e também faz referência ao oficial da chancelaria, Lord Eldon, que voltará a aparecer na estrofe XCII, do Canto XV.

³⁵ No original, *Chancery*, referência a “Court of Chancery”, com jurisdição sobre grande parte dos casos de litígios, como a administração dos bens de um inválido por problemas mentais ou a guarda das crianças. Pichot acresce em nota que um processo poderia durar séculos nesta Corte. B. abriu recentemente um processo nessa Corte, que dizia respeito à disposição das propriedades no testamento de sua sogra, Lady Noel (EP).

³⁶ Lembra a confusão entre o nome Grove e Grose no Canto VIII, estrofe XVIII.

³⁷ Plutarco (c. 46 – c. 120) foi um filósofo e historiador romano. Montaigne, nos *Ensaaios*, cita-o bastante durante a obra, ambas as obras influências para *Don Juan*.

³⁸ Alusão à obra *História da Grécia*, de Mitford. Lá há a expressão “Graecia Verax”.

³⁹ B. faz longa nota, contando os defeitos e os acertos de Mitford. Problemas são louvar os tiranos, criticar Plutarco, falar de um jeito esdrúxulo e, ainda assim, admite ser, curiosamente, a melhor História Moderna da Grécia em qualquer idioma e, ele, um dos melhores historiadores modernos. Ditos os pecados, dizem-se as virtudes: ciência, dedicação, pesquisa, ânimo e parcialidade (B., 1823). William Mitford (1744 – 1827) foi o autor dessa citada *História da Grécia*. No original, além do mais, há, novamente, o mesmo trocadilho com a dupla significação de *lie*, “mentir” e “estar deitado”, “jazer”.

⁴⁰ Note-se como o vulto contra o fundo branco das duas oitavas, original e tradução, assemelha-se de modo quase todo proposital, ademais.

XX.

Good people all, of every degree,
 Ye gentle readers and ungente writers,
 In this twelfth Canto 't is my wish to be
 As serious as if I had for inditers
 Malthus and Wilberforce:—the last set free
 The Negroes, and is worth a million fighters;
 While Wellington has but enslaved the Whites,
 And Malthus does the thing 'gainst which he writes.

XX.

Toda a boa gente, de cada grau,
 Gentis leitores e rudes escritores,
 Neste Canto XII eu quero ser igual
 Sérico como se estivesse aos indicadores
 De Malthus e Wilberforce⁴¹. Libertou, esse tal,
 Os negros e vale um milhão de lutadores,
 Já Wellington os brancos escravizou,
 E Malthus⁴² fez o oposto que pregou.

XXI.

I'm serious—so are all men upon paper;
 And why should I not form my speculation,
 And hold up to the Sun my little taper?
 Mankind just now seem wrapped in meditation
 On constitutions and steam-boats of vapour;
 While sages write against all procreation,
 Unless a man can calculate his means
 Of feeding brats the moment his wife weans.

XXI.

É sério; assim sobre o papel é todo homem.
 Por que não expor⁴³ minha especulação
 E tal qual sol minha velinha tome⁴⁴?
 A humanidade agora em meditação
 Sobre constituições e barco a vapor se consome,
 E sábios escrevem contra a procriação,
 A menos que o homem seus meios programe em
 Nutrir traquinas quando a mãe o desmame.

⁴¹ William Wilberforce (1759 - 1833), já citado, foi um político britânico, filantropo e líder do movimento pelo fim do tráfico negreiro, tendo conseguido aprovar, no parlamento inglês, em 1807, o Ato contra o Comércio de Escravos.

⁴² Mesmo indo contra o que pregava sobre a procriação, Malthus teve três filhos, e, à época de Byron, circulava o boato de ele haver gerado cerca de onze filhos. Porém, como esclarece Cochran, ele tinha posses e, portanto, estaria isento das suas prescrições.

⁴³ No original, *form*, porém Cochran nota que no manuscrito a leitura pode ser *pen*, não *form*.

⁴⁴ Moore vê alusão aos versos de Edward Young, *Love of Fame, The Universal Passion*.

XXII.

That's noble! That's romantic! For my part,
 I think that "Philo-genitiveness" is—
 (Now here's a word quite after my own heart,
 Though there's a shorter a good deal than this,
 If that politeness set it not apart;
 But I'm resolved to say nought that's amiss)—
 I say, methinks that "Philo-genitiveness"
 Might meet from men a little more forgiveness.

XXII.

Isso é nobre! E é romântico! De minha parte
 Eu penso que isso é filogenitivo⁴⁵
 (Aí um termo que de acordo ao meu cor bate,
 Embora haja mais curto e melhor que isso⁴⁶
 Se um pouco dessa polidez se aparte,
 Porém não direi nada repreensível) –
 Digo, creio que a filogenitividade
 Poderia achar nos homens mais piedade.

XXIII.

And now to business.—O my gentle Juan!
 Thou art in London—in that pleasant place,
 Where every kind of mischief's daily brewing,
 Which can await warm Youth in its wild race.
 'T is true, that thy career is not a new one;
 Thou art no novice in the headlong chase
 Of early life; but this is a new land,
 Which foreigners can never understand.

XXIII.

E agora ao negócio. Oh meu gentil Juan!
 Estás em Londres, agradável paragem
 Onde há toda fermentação diária malsã
 À ardente juventude em sua corrida selvagem.
 Tua carreira não é novidade, ahan;
 Nem novato és na busca com voragem
 Da adolescência, mas aqui é um novo chão,
 Que estrangeiros jamais compreenderão.

XXIV.

What with a small diversity of climate,
 Of hot or cold, mercurial or sedate,
 I could send forth my mandate like a Primate
 Upon the rest of Europe's social state;
 But thou art the most difficult to rhyme at,
 Great Britain, which the Muse may penetrate.
 All countries have their "Lions," but in thee
 There is but one superb menagerie.

XXIV.

Que com alteraçãozinha de clima,
 De quente ou frio, mercurial ou sedado,
 Enviaria meu mandato como um primaz
 Ao resto da Europa e seu social estado.
 Mas tu és a mais difícil à rima⁴⁷,
 Grã-Bretanha, que a Musa há penetrado.
 Todos os países têm seus leões, mas, lógico,
 Só em ti há um soberbo zoológico⁴⁸.

⁴⁵ Essa palavra significa “amor à procriação” (PC). Há notas em algumas edições falando sobre os “frenologistas” que encontravam uma saliência na parte anterior do crânio e criam ver ali o órgão que chamavam de “filoprogenitivo”, o qual diziam ser mais desenvolvido nos bois. Poucos dicionários dão essa palavra, dizendo ser de uso arcaico, raro e histórico, e significa “tendency to procreate”. Não é a mesma coisa que “filogenia”, ademais.

⁴⁶ O termo mais curto seria presumivelmente “fucking” (PC).

⁴⁷ Autoilustrativo. A preposição seria regida corretamente com *rhyme with*, ao contrário do original, *rhyme at* (PC).

XXV.

But I am sick of politics. Begin—

"Paulo Majora." Juan, undecided
Amongst the paths of being "taken in,"
Above the ice had like a skater glided:
When tired of play, he flirted without sin
With some of those fair creatures who have prided
Themselves on innocent tantalisation,
And hate all vice except its reputation.

XXV.

Mas políticas dão náusea. Começa,
*Paulo maiora*⁴⁹. Juan, indeciso a-
cerca das vias pelas quais se ingressa⁵⁰,
Tal patinador no gelo, desliza. Ao
Cansar do jogo paquera sem pecado essas
Criaturas belas que se ufanam e dizem a
Si mesmas sobre a inocente tantalização,
E odeiam todo vício salvo sua reputação.

XXVI.

But these are few, and in the end they make
Some devilish escapade or stir, which shows
That even the purest people may mistake
Their way through Virtue's primrose paths of snows;
And then men stare, as if a new ass spake
To Balaam, and from tongue to ear o'erflows
Quicksilver small talk, ending (if you note it)
With the kind World's Amen—"Who would have thought it?" Tipo de amém mundial: "Quem iria imaginar?"

XXVI.

Porém essas são poucas, no fim dá-se
Fuga ou gesto infernal⁵¹, que descreve
Que até o mais puro ser quiçá erro passe
Na virtuosa via primula⁵² com neve.
E homens pasmam, qual se nova jumenta falasse
A Balaão⁵³, e da língua a ouvido fluísse leve
Fala volúvel, findando com o (se notar)

⁴⁸ No original, *menagerie*. Até 1829, assim era chamado o que viria a ser o Zoológico de Londres, um ano depois. Até então, era uma coleção particular de animais selvagens enjaulados.

⁴⁹ Ecoa a quarta sátira de Virgílio: (cantemos) as coisas um pouco mais elevadas.

⁵⁰ No original, *taken in*, (PC) lista algumas das doze acepções possíveis para esta expressão. Ser "recebido em casa", ou "ser aceito num grupo", ou ainda "envolver-se fisicamente".

⁵¹ Cochran nota lembrança de Caroline Lamb em seu *Glenarvon*.

⁵² Alusão a *Hamlet*, I, iii, 50 e *Macbeth* II, iii, 18-19. No original, *primrose*: um gênero botânico com cerca de quatrocentas espécies.

⁵³ Referência ao episódio bíblico descrito em *Números*, XXII, 22-35, em que a jumenta de Balaão começa a agir de forma tão estranha, que seu dono a fustiga e, na terceira vez, enfim, a jumenta fala para seu dono, daí Balaão reconhece o anjo do Senhor disfarçado no animal.

XXVII.

The little Leila, with her Orient eyes,
 And taciturn Asiatic disposition,
 (Which saw all Western things with small surprise,
 To the surprise of people of condition,
 Who think that novelties are butterflies
 To be pursued as food for inanition,)
 Her charming figure and romantic history
 Became a kind of fashionable mystery.

XXVII.

A pequena Leila de olhos de oriente
 E humor asiático de introspecção
 (A ver com pouca surpresa coisas do ocidente,
 Pra surpresa da gente de condição,
 Que crê os novinhos borboletas somente
 Perseguidas como comida pela inanição),
 Seu charme e história romântica toda
 Torna-se um tipo de mistério da moda.

XXVIII.

The women much divided—as is usual
 Amongst the sex in little things or great—
 Think not, fair creatures, that I mean to abuse you all,
 I have always liked you better than I state—
 Since I've grown moral, still I must accuse you all
 Of being apt to talk at a great rate;
 And now there was a general sensation
 Amongst you, about Leila's education.

XXVIII.

As mulheres, divididas, normal
 No gênero, entre coisas grandes e coisinhas.
 Não creiam que, lindas criaturas, injurio-as e tal;
 Sempre gostei mais de vocês do que sustinha⁵⁴.
 Já que fiquei moralista, acuso geral
 De serem aptas a falar grande quantia;
 E agora havia geral sensação
 Sobre Leila e sobre sua educação.

XXIX.

In one point only were you settled—and
 You had reason; 't was that a young child of grace,
 As beautiful as her own native land,
 And far away, the last bud of her race,
 Howe'er our friend Don Juan might command
 Himself for five, four, three, or two years' space,
 Would be much better taught beneath the eye
 Of peeresses whose follies had run dry.

XXIX.

Concordaram num ponto só, e têm
 Razão; era mocinha com graça,
 Linda igual seu chão natal, também
 Já longe, e último botão da sua raça⁵⁵,
 Não importa se o amigo Don Juan mantém-
 -se bem e cinco, quatro, três, dois anos passa,
 Seria mais bem instruída sob cuidados
 De fidalgas cujas doideiras têm murchado.

⁵⁴ Nesse verso B. não marca a contração de *have*, ponto subversivo no que diz respeito à questão da métrica. Assim, alguns versos acabam ficando com uma sílaba ou pé a mais ao leitor desavisado. Há muitas outras contrações não marcadas nos versos desse Canto (e de outros). Além disso, B. faz serem dissílabos, por exemplo, *chancery*, *desperate*, *rendering*, entre outros, forçando a pronúncia para caberem no pentâmetro (EP). A tradução busca acompanhar, quando possível, estes efeitos subversivos.

⁵⁵ No original, *race*, aqui no sentido de “povo”, “gente”.

XXX.

So first there was a generous emulation,
 And then there was a general competition,
 To undertake the orphan's education:
 As Juan was a person of condition,
 It had been an affront on this occasion
 To talk of a subscription or petition;
 But sixteen dowagers, ten unwed she sages
 Whose tale belongs to "Hallam's Middle Ages,"

XXX.

De início há a generosa emulação,
 Daí uma geral competição
 Pra aceitar a educação da órfã. O
 Juan, como pessoa de condição,
 Veria igual afronta nesta ocasião
 Falar de subscrição ou petição;
 Mas dezesseis viúvas ricas, dez solteiras sábias,
 Com histórias que à *Idade Média* de Hallam⁵⁶ sabe-as,

XXXI.

And one or two sad, separate wives, without
 A fruit to bloom upon their withering bough—
 Begged to bring up the little girl, and "out"—
 For that's the phrase that settles all things now,
 Meaning a virgin's first blush at a rout,
 And all her points as thorough-bred to show:
 And I assure you, that like virgin honey
 Tastes their first season (mostly if they have money).

XXXI.

E uma ou duas tristes, separadas, sem fruto
 A florescer sobre seus murchos galhos,
 Pedem pra criar a mocinha, debute⁵⁷ é o intuito,
 Eis a expressão que a tudo hoje em dia vale, o
 Que é o rubor primeiro de virgem em festa e muito
 Do brio dos seus dotes mostrá-lo.
 E afirmo que a primeira temporada⁵⁸ tem
 Sabor de mel virgem (mais se com dinheiro vem).

XXXII.

How all the needy honourable misters,
 Each out-at-elbow peer, or desperate dandy,
 The watchful mothers, and the careful sisters,
 (Who, by the by, when clever, are more handy
 At making matches, where "'t is gold that glisters,"
 Than their he relatives), like flies o'er candy
 Buzz round "the Fortune" with their busy battery,
 To turn her head with waltzing and with flattery!

XXXII.

Tal todo honorável senhor carente,
 Cada par gasto⁵⁹ ou desesperado dândi,
 As mães vigilantes e irmãs pacientes
 (Que, se sábias, são mais aptas em fazer grandes
 Casamentos, onde "é ouro tudo reluzente"⁶⁰,
 Que os homens da família) gostam de ir voando em
 Volta "da Fortuna" igual mosca no açúcar, em
 Zumbidos, pra em valsa e elogio os físgarem.

⁵⁶ Alusão à obra *View of the State of Europe in the Middle Ages*, de Henry Hallam (1818).

⁵⁷ Educá-la e apresentá-la à sociedade. No original, *bring up* e *bring out*. Cochran nota ser um processo algo semelhante à prostituição, dessa forma que B. descreve.

⁵⁸ As traduções francesas notam ser o inverno britânico a temporada em que os jovens são apresentados à sociedade.

⁵⁹ No original, *out at elbow*, um casaco gasto no cotovelo.

⁶⁰ Citação irônica da famosa frase de *O Mercador de Veneza*, II, vii, 65, de Shakespeare, "All that glisters is not gold", "nem tudo que reluz é ouro".

XXXIII.

Each aunt, each cousin, hath her speculation;

Nay, married dames will now and then discover
Such pure disinterestedness of passion,

I've known them court an heiress for their lover.
"Tantoene!" Such the virtues of high station,

Even in the hopeful Isle, whose outlet's "Dover!"
While the poor rich wretch, object of these cares,
Has cause to wish her sire had had male heirs.

XXXIII.

Cada tia, prima, fez especulação.

Mais, as damas casadas já a volver
Tal desinteresse puro de paixão,
E sei das que ao amante quis herdeira prover.

"Tantaene!"⁶¹ Tais as virtudes da alta posição
Mesmo na ilha da esperança, cuja saída é Dover,
Enquanto a pobre rica infeliz, causa de receios,
Queria que seu pai só tivesse herdeiros.

XXXIV.

Some are soon bagged, and some reject three dozen:

'T is fine to see them scattering refusals
And wild dismay o'er every angry cousin
(Friends of the party), who begin accusals,
Such as—"Unless Miss Blank meant to have chosen
Poor Frederick, why did she accord perusals
To his billets? Why waltz with him? Why, I pray,
Look 'Yes' last night, and yet say 'No' to-day?"

XXXIV.

Uma logo se lacra, outra três dúzias há rejeitado.

É legal vê-las alastrar recusas
E receio inculto a cada primo esfaimado
(Amigos do pretendente) que as acusa
Destarte: "A não ser que Miss Blank tenha optado
Por pobre Frederick, por que lê assim as suas
Cartas? Por que valsa com ele? Por que, explique-
-me, parecia ontem 'sim' e hoje 'não' indique?"

XXXV.

"Why?—Why?—Besides, Fred really was attached;

'T was not her fortune—he has enough without;
The time will come she'll wish that she had snatched
So good an opportunity, no doubt:—
But the old Marchioness some plan had hatched,
As I'll tell Aurea at to-morrow's rout:
And after all poor Frederick may do better—
Pray did you see her answer to his letter?"

XXXV.

'Por que? Por que? Pois sim, Fred tá afeiçoado.

Não à fortuna dela; ele tem o necessário.
Tempo virá em que ela quereria ter apanhado
Oportunidade tão boa, claro.
Mas a velha marquesa tinha algo planejado,
Como direi da festa⁶² de amanhã de Aurea. E o
Pobre Frederick podia, após, seu melhor dar-ta.
Posso ver tua resposta àquela carta?"

⁶¹ Citação de Virgílio, *Eneida*, I, II. Referência a Juno perseguindo Enéias pelo Mediterrâneo, por conta dos danos que ele causaria aos cartagineses. Em livre tradução do original latino, algo como "quão fero ressentimento habita os espíritos celestiais".

⁶² No original, *rout*, pode significar tanto "festa elegante", quanto uma "derrota". "Aurea" pode ser um anúncio de "Aurora", conquanto signifique "dourada".

XXXVI.

Smart uniforms and sparkling coronets
 Are spurned in turn, until her turn arrives,
 After male loss of time, and hearts, and bets
 Upon the sweepstakes for substantial wives;
 And when at last the pretty creature gets
 Some gentleman, who fights, or writes, or drives,
 It soothes the awkward squad of the rejected
 To find how very badly she selected.

XXXVI.

Uniforme airoso e coronetas⁶³ luzentes
 Desprezados por sua vez, até que a vez vem,
 Após perda masculina de coração, tempo e
 Aposta ao prêmio de esposa substancial. E bem
 Quando a criatura linda opta finalmente
 Por quem luta, escreve, guia, um *gentleman*,
 Isso acalma o bando hediondo do que ela rejeita,
 Que acha totalmente má a escolha feita.

XXXVII.

For sometimes they accept some long pursuer,
 Worn out with importunity; or fall
 (But here perhaps the instances are fewer)
 To the lot of him who scarce pursued at all.
 A hazy widower turned of forty 's sure
 (If 't is not vain examples to recall)
 To draw a high prize: now, howe'er he got her, I
 See nought more strange in this than t' other lottery.

XXXVII.

Daí às vezes aceitam longo perseguidor,
 Puído de inoportuno, ou têm caído
 (Mas aqui talvez a proporção seja menor)
 Na sina dos que mal as há perseguido.
 Viúvo obscuro aos quarenta está a dispor
 (Lembrar tal exemplo à toa não tem sido⁶⁴)
 De pagar preço alto. Agora, se ele a pega, o
 Estranho a toda loteria aí enxergo.

XXXVIII.

I, for my part—(one "modern instance" more,
 "True, 't is a pity—pity 't is, 't is true")—
 Was chosen from out an amatory score,
 Albeit my years were less discreet than few;
 But though I also had reformed before
 Those became one who soon were to be two,
 I'll not gainsay the generous public's voice,
 That the young lady made a monstrous choice.

XXXVIII.

Eu, por mim (só mais um "exemplo atual"⁶⁵,
 "Verdade que é uma pena, e pena, verdade"⁶⁶)
 Fui escolhido entre uns vinte amores no total,
 Embora menos discreta que pouca a idade;
 E embora reformado antes que esse tal
 De um logo virasse dois, não se há-de
 Desdizer a voz do povo generoso
 De que a jovem dama escolheu o monstruoso.

⁶³ No original, *coronets*, traduz-se por "coronetas", no sentido de coroas menores que as de rei, coroas para duques, marqueses, condes etc.

⁶⁴ As edições originais apontam para o Duque de Portsmouth, que se casou com a filha de John Hanson, em 7 de março de 1814, casamento arranjado por B, e anulado em 1828, cinco anos após a acusação de loucura do marido, em fevereiro de 1823.

⁶⁵ Palavras de Jacques em *As You Like it*, II, vii, 156, de Shakespeare.

⁶⁶ Um dos discursos de Polonius, em *Hamlet*, II, ii, 97-98, de Shakespeare.

XXXIX.

Oh, pardon my digression—or at least
 Peruse! 'T is always with a moral end
 That I dissert, like grace before a feast:
 For like an agéd aunt, or tiresome friend,
 A rigid guardian, or a zealous priest,
 My Muse by exhortation means to mend
 All people, at all times, and in most places,
 Which puts my Pegasus to these grave paces.

XXXIX.

Oh perdoe a digressão, ou ao menos leia
 Bem. É sempre com fim moralizante
 Que eu disserto, como graças⁶⁷ antes da ceia.
 Pois como tia idosa ou amiga maçante,
 Guardião rijo ou clérigo que receia,
 Minha musa exorta a remendar adiante
 Toda gente em todo tempo e em muito espaço, o
 Que põe meu Pégaso em tal grave passo.

XL.

But now I'm going to be immoral; now
 I mean to show things really as they are,
 Not as they ought to be: for I avow,
 That till we see what's what in fact, we're far
 From much improvement with that virtuous plough
 Which skims the surface, leaving scarce a scar
 Upon the black loam long manured by Vice,
 Only to keep its corn at the old price.

XL.

Agora serei imoral, agora insisto
 Expor como são as coisas na real,
 Não como deveriam ser, pois, admito,
 Até que se veja o que é o que, vai-se ao
 Largo do avanço com esse arado ínclito
 Que roça a superfície e um sulco mal
 Faz na marga negra esterçada a vício,
 Só pra que seu grão a antigo preço fixe-o⁶⁸.⁶⁹

⁶⁷ Orações feitas antes de uma refeição. As traduções francesas também fazem notas para elucidar o termo *grace*, no original.

⁶⁸ Cochran arrisca interpretações desta ideia, algo obtusa, como de que toda moral tem um fundo material, e que a hipócrita moral inglesa não tem efeito sobre coisas materiais, como as colheitas ou o preço dos alimentos.

⁶⁹ Décio Pignatari traduziu esta estrofe na íntegra:

XII,40

Agora, vou ser imoral, agora
 Hei de mostrar as coisas como são,
 Não como devem ser – já está na hora.
 Sem saber *que é o que*, de fato, não
 Se avança ou progride na melhora
 Daquele arado que mal roça o chão
 Da marga negra esterçada com vício
 Só pra manter do preço o benefício. (Pignatari, 2007, p. 207).

XLI.

But first of little Leila we'll dispose,
 For like a day-dawn she was young and pure—
 Or like the old comparison of snows,
 (Which are more pure than pleasant, to be sure,
 Like many people everybody knows),—
 Don Juan was delighted to secure
 A goodly guardian for his infant charge,
 Who might not profit much by being at large.

XLI.

Mas Leilinha de início se descreve;
 Pois como a aurora era jovem e pura⁷⁰,
 Ou como a velha comparação com a neve⁷¹,
 Mais pura que agradável, se assegura,
 Como uns conhecidos todo mundo teve,
 Don Juan gostaria de vê-la segura e
 Com boa tutora esse seu infante encargo, o
 Que não teria proveito é estar ao largo.

XLII.

Besides, he had found out he was no tutor
 (I wish that others would find out the same),
 And rather wished in such things to stand neuter,
 For silly wards will bring their guardians blame:
 So when he saw each ancient dame a suitor
 To make his little wild Asiatic tame,
 Consulting "the Society for Vice
 Suppression," Lady Pinchbeck was his choice.

XLII.

No mais, ele não se viu nenhum tutor
 (Queria que outros isso mesmo em si vissem⁷²)
 E preferiu nisso ser neutro, por-
 que vergonha ao tutor trazem suas tolices.
 Vendo aí cada dama anciã a seu dispor
 Pra que a asiaticazinha fera polisse,
 A sociedade da supressão do vício⁷³
 Consultou, e por Lady Pinchbeck⁷⁴ decidiu-se.

⁷⁰ Conecta-a com Haidée e com Aurora Raby (PC).

⁷¹ O próprio B. já havia usado e mesmo satirizado essa comparação em vários pontos, como no Canto VI, XXV.

⁷² Pichot vê nesse trecho referência ao tutor de B., Paris diz tratar do tutor de Ada. A edição de Coleridge insinua ser alusão a Hobhouse e a seu fervor em podar o *Don Juan*. Conjecturas, enfim.

⁷³ Essa sociedade foi fundada em Londres, em 1802. Paulin Paris acrescenta que seu objetivo era perseguir os vendedores de livros obscenos "et impies, et tous ceux qui portent atteinte à la religion et à la décence." Rev. Sidney Smith achou um erro nessa sociedade, por se concentrarem exclusivamente nos vícios dos pobres (PC).

⁷⁴ Personagem talhada aos moldes de Lady Melbourne, nora de Lady Caroline Lamb, com quem B. se envolveu, e a quem B. confidenciou sua relação com sua meia-irmã Augusta, motivando-o assim a casar com sua sobrinha, Annabella Milbanke, embora notando a incompatibilidade entre ambos.

XLIII.

Olden she was—but had been very young;
 Virtuous she was—and had been, I believe;
 Although the World has such an evil tongue
 That—but my chaster ear will not receive
 An echo of a syllable that's wrong:
 In fact, there's nothing makes me so much grieve,
 As that abominable tittle-tattle,
 Which is the cud eschewed by human cattle.

XLIV.

Moreover I've remarked (and I was once
 A slight observer in a modest way),
 And so may every one except a dunce,
 That ladies in their youth a little gay,
 Besides their knowledge of the World, and sense
 Of the sad consequence of going astray,
 Are wiser in their warnings 'gainst the woe
 Which the mere passionless can never know.

XLV.

While the harsh prude indemnifies her virtue
 By railing at the unknown and envied passion,
 Seeking far less to save you than to hurt you,
 Or, what's still worse, to put you out of fashion,—
 The kinder veteran with calm words will court you,
 Entreating you to pause before you dash on;
 Expounding and illustrating the riddle
 Of epic Love's beginning—end—and middle.

XLIII.

Ela era velha, mas foi jovem já;
 Virtuosa era e tinha sido, acredito.
 Embora o mundo tenha língua má
 Que – mas não vai adentrar meu casto ouvido
 Eco de sílaba em que algo errado há.
 De fato, nada me faz mais aflito
 Que esse diz-que-diz abominável,
 Pasto ruminado⁷⁵ por humano gado.

XLIV.

No mais, já notei (e eu fui uma vez sutil
 Observador num modesto jeitinho),
 E assim pode qualquer um salvo imbecil,
 Que as moças na adolescência alegrinha,
 Pra além da ciência do mundo e dos desvios
 Que acarretam os errados caminhos,
 Têm em avisos dos perigos mais senso
 Que até os meros impassíveis pensam.

XLV.

Se a puritana severa ata a virtude barrando
 Paixão invejada e desconhecida,
 Não pra salvar, mas magoar buscando,
 Ou a tirar de cena, que é pior ainda,
 Com termos calmos a veterana branda o
 Atrai e exorta a parar antes que colida,
 Explicando e ilustrando o mistério
 Do amor épico, início, fim e meio.

⁷⁵ B. pôs *eschew*, querendo dizer *chew* (v. cartas, PC, EP).

XLVI.

Now whether it be thus, or that they are stricter,
 As better knowing why they should be so,
 I think you'll find from many a family picture,
 That daughters of such mothers as may know
 The World by experience rather than by lecture,
 Turn out much better for the Smithfield Show
 Of vestals brought into the marriage mart,
 Than those bred up by prudes without a heart.

XLVI.

Quer isso quer por ser mais linha-dura,
 Como sabendo por que assim parecem,
 Creio que você achará muita pintura
 De família com filhas das mães que conhecem
 O mundo por experiência em vez de leitura
 Que muito melhor no Smithfield Show⁷⁶ veem-se
 Vestais trazidas às vendas de núpcias,
 Que as que puritana sem coração nutra.

XLVII.

I said that Lady Pinchbeck had been talked about—
 As who has not, if female, young, and pretty?
 But now no more the ghost of Scandal stalked about;
 She merely was deemed amiable and witty,
 And several of her best *bons-mots* were hawked about:
 Then she was given to charity and pity,
 And passed (at least the latter years of life)
 For being a most exemplary wife.

XLVII.

Eu disse que de Lady Pinchbeck falavam,
 E de quem não, se bela e em moça idade?
 Mas espectros do Escândalo não mais espreitavam-
 -na. Agora é dita afável e de espirituosidade,
 E os seus melhores *bons mots*⁷⁷ matraqueavam.
 Aí ela doou-se à caridade e à piedade
 E (o fim da vida, ao menos) viu-a passar
 Como sendo a esposa mais exemplar.

XLVIII.

High in high circles, gentle in her own,
 She was the mild reprover of the young,
 Whenever—which means every day—they'd shown
 An awkward inclination to go wrong.
 The quantity of good she did 's unknown,
 Or at the least would lengthen out my song:
 In brief, the little orphan of the East
 Had raised an interest in her,—which increased.

XLVIII.

Altiva em altos círculos, gentil
 No seu, censurava jovem de leve
 Sempre que – isto é, todo dia – nele viu
 Que inclinação estranha ao erro o leve.
 Quanto de bem fez não se conferiu,
 Ou tornar meu canto bem maior deve-
 ria. Em suma, a pequena órfã do oriente
 Fez surgir nela interesse crescente.

⁷⁶ Famoso mercado de cavalo e gado de Londres, que funcionou da Idade Média até 1855. Criminosos foram enforcados e bruxas e mártires queimados ali. A expressão “Smithfield bargain” referia-se, antigamente mesmo para os tempos de B., a um “casamento arranjado”, um casamento por dinheiro.

⁷⁷ No original, galicismo, *bons mots*, que são ditos sábios ou sagazes, ou uma resposta perspicaz durante um diálogo.

XLIX.

Juan, too, was a sort of favourite with her,
 Because she thought him a good heart at bottom,
 A little spoiled, but not so altogether;
 Which was a wonder, if you think who got him,
 And how he had been tossed, he scarce knew whither:
 Though this might ruin others, it did not him,
 At least entirely—for he had seen too many
 Changes in Youth, to be surprised at any.

XLIX.

Juan foi-lhe um favorito de algum modo, e
 Bom coração no fundo ela o supôs,
 Gasto um pouquinho, embora não de todo, e
 O que era um espanto se se lembrar quem dispôs
 Dele e o lançou mal sabia onde.
 Isso arruinasse outros, ele não, pois,
 Não tanto, quando jovem teve de ver
 Muito pra qualquer coisa o surpreender.

L.

And these vicissitudes tell best in youth;
 For when they happen at a riper age,
 People are apt to blame the Fates, forsooth,
 And wonder Providence is not more sage.
 Adversity is the first path to Truth:
 He who hath proved War-Storm-or Woman's rage,
 Whether his winters be eighteen or eighty,
 Hath won the experience which is deemed so weighty.

L.

Tais vicissitudes caem bem na mocidade;
 Pois quando em idade provecta as tem-se, a
 Gente culpar os Fados logo há-de e
 Se admira em não ser sábia a Providência.
 Adversidade é a primeira via à verdade e
 Quem de guerra, tormenta ou ódio de mulher vem-se, a-
 través de dezoito ou oitenta invernos,
 Vence a importante experiência, se crermos.

LI.

How far it profits is another matter.—
 Our hero gladly saw his little charge
 Safe with a lady, whose last grown-up daughter
 Being long married, and thus set at large,
 Had left all the accomplishments she taught her
 To be transmitted, like the Lord Mayor's barge,
 To the next comer; or—as it will tell
 More Muse-like—like to Cytherea's shell.

LI.

O quanto se aproveita é outro assunto.
 Nosso herói via alegre seu miúdo encargo
 A salvo com a senhora, cuja última filha adulta,
 Casada há tempo e daí deixada ao largo,
 Liberou os talentos que ela teria o intuito
 De transferir, como o Lord Mayor⁷⁸ o barco
 Ao seu sucessor; ou – para que a
 Musa goste mais – igual a concha de Cytherea⁷⁹.

⁷⁸ Referência à famosa festa de Londres, o desfile de posse do Lord Mayor, quando ele transfere o cargo ao seu sucessor, desfile o qual nos tempos de B. era feito por uma barca suntuosamente decorada. Em tempo recente, tem se tornado mais comum o desfile num coche decorado. Lord Mayor é uma espécie de prefeito de Londres, cargo eleito anualmente.

⁷⁹ Um dos nomes da deusa grega do amor e da beleza, Afrodite, conhecida entre os romanos por Vênus, nascida dos testículos de Zeus, na ilha da Cytherea, a sudeste do Peloponeso e a noroeste de Creta. Na pintura de Botticelli, *O Nascimento de Vênus* (1485), ela é representada chegando à praia trazida por uma concha.

LII.

I call such things transmission; for there is
 A floating balance of accomplishment,
 Which forms a pedigree from Miss to Miss,
 According as their minds or backs are bent.
 Some waltz—some draw—some fathom the abyss
 Of Metaphysics; others are content
 With Music; the most moderate shine as wits;—
 While others have a genius turned for fits.

LII.

Chamo tais coisas transmissão, pois há aí
 Um equilíbrio oscilante de talentos e
 Passa de dama a dama⁸⁰ um pedigree,
 Conforme tendem suas costas e mentes.
 Umam dançam – pintam – sondam o abis-
 mo da metafísica, outras tão contentes
 Com música, a mais moderada reluz
 No humor, e um gênio outras a crises induz.

LIII.

But whether fits, or wits, or harpsichords—
 Theology—fine arts—or finer stays,
 May be the baits for Gentlemen or Lords
 With regular descent, in these our days,
 The last year to the new transfers its hoards;
 New vestals claim men's eyes with the same praise
 Of "elegant" et cætera, in fresh batches—
 All matchless creatures—and yet bent on matches.

LIII.

Mas quer crise ou riso ou clavicórdios,
 Teologia, belas-artes, ou espartilhos⁸¹ belos
 Podem ser isca a cavalheiros, lordes,
 Em linhagem regular aos nossos dias daquelas
 Reservas a transferir aos novos. Acodem
 Novas vestais que aos olhos dos homens apelam
 Ao elegante *et cetera* em fornadas frescas,
 Seres ímpares que pra um par se aprestam.

LIV.

But now I will begin my poem. 'Tis
 Perhaps a little strange, if not quite new,
 That from the first of Cantos up to this
 I've not begun what we have to go through.
 These first twelve books are merely flourishes,
 Preludios, trying just a string or two
 Upon my lyre, or making the pegs sure;
 And when so, you shall have the overture.

LIV.

Mas agora iniciarei meu poema. Eis o
 Que é um pouco estranho, se não novo, pois,
 Não ter iniciado ainda desde o primeiro
 Canto o que a gente a transpor propôs.
 Esses doze primeiros são só floreios,
 Prelúdios, testando um acorde ou dois
 Da minha lira ou se a cravelha está segura;
 Quando estiver, você verá a abertura.

⁸⁰ No original, *Miss to Miss*; a ideia mais precisa seria da transferência de instrução e valores da “governanta” à “dama mais nova”.

⁸¹ No original, *stays*. Trocadilho com o duplo sentido da palavra; tanto “espartilho”, que as torna mais belas, ou a perseverança e paciência com que as mulheres fazem suas investidas (EP).

LV.

My Muses do not care a pinch of rosin
 About what's called success, or not succeeding:
 Such thoughts are quite below the strain they have chosen;
 'T is a "great moral lesson" they are reading.
 I thought, at setting off, about two dozen
 Cantos would do; but at Apollo's pleading,
 If that my Pegasus should not be foundered,
 I think to canter gently through a hundred.

LV.

Minhas Musas não dão um pito de breu
 Para o que se diz sucesso ou não. E
 Tais ideias estão sob o tom que se escolheu;
 “Grande aula de moral”⁸² é o que se lê.
 Duas de doze Cantos bastariam, eu
 Achei, de início; mas com apoio de Apolo, se
 Meu Pégaso não for tropeçando,
 Creio ir por mais cem num trote brando.

LVI.

Don Juan saw that Microcosm on stilts,
 Yclept the Great World; for it is the least,
 Although the highest: but as swords have hilts
 By which their power of mischief is increased,
 When Man in battle or in quarrel tilts,
 Thus the low world, north, south, or west, or east,
 Must still obey the high—which is their handle,
 Their Moon, their Sun, their gas, their farthing candle.

LVI.

Don Juan via esse microcosmo em pernas-de-pau,
 Dito grande mundo; pois é o menor desses,
 Mas o mais alto. Espadas têm cabo ao
 Que com ele o poder de dano cresce
 Quando o homem vai à batalha ou duelo, igual
 O baixo mundo, norte, sul, leste ou oeste,
 Deve obedecer ao alto, que é o punho, e a
 Sua lua, sol, gás, sua mísera candeia⁸³.

LVII.

He had many friends who had many wives, and was
 Well looked upon by both, to that extent
 Of friendship which you may accept or pass,
 It does nor good nor harm; being merely meant
 To keep the wheels going of the higher class,
 And draw them nightly when a ticket's sent;
 And what with masquerades, and fêtes, and balls,
 For the first season such a life scarce palls.

LVII.

Ele tinha muito amigo com esposa, estando
 Bem visto a ambos nisto que represente
 Amizade que se aceita ou vai deixando.
 Nem faz bem ou mal, sendo meramente
 Pra ter a roda da alta classe andando
 E a mover se à noite se envia um bilhete.
 E essa vida com máscaras em festas, bailes,
 Na primeira temporada mal há de enjoar-lhes.

⁸² Citação de carta de Wellington a Castlereagh, de Paris, 23 de setembro de 1815, tratando sobre a devolução dos tesouros artísticos os quais Napoleão havia pilhado, dizendo ter de dar essa “lição de moral” ao povo francês.

⁸³ No original, *farthing candle*, seria uma vela barata, *farthing* sendo uma moeda inglesa de um quarto de pên. Atualmente, de acordo com o “Urban dictionary”, a expressão também pode significar uma pessoa que está com o pensamento devagar, na gíria, “lesada”, por ter ficado, por exemplo, uma noite sem dormir.

LVIII.

A young unmarried man, with a good name
 And fortune, has an awkward part to play;
 For good society is but a game,
 "The royal game of Goose," as I may say,
 Where everybody has some separate aim,
 An end to answer, or a plan to lay—
 The single ladies wishing to be double,
 The married ones to save the virgins trouble.

LVIII.

Um moço não casado com bom nome e
 Fortuna há estranho papel a atuar;
 Pois boa sociedade é um jogo, conforme
 "O jogo real do ganso"⁸⁴, como irei chamar,
 Onde anseio próprio todo mundo toma e
 Tem fim a servir ou plano a arranjar:
 Das solteiras estar em dupla é o intuito,
 Das casadas, salvar virgens de tumulto.

LIX.

I don't mean this as general, but particular
 Examples may be found of such pursuits:
 Though several also keep their perpendicular
 Like poplars, with good principles for roots;
 Yet many have a method more reticular—
 "Fishers for men," like Sirens with soft lutes:
 For talk six times with the same single lady,
 And you may get the wedding-dresses ready.

LIX.

Não que seja geral, mas particular
 Mostra de caça acha-se em tais diretrizes,
 Salvo as que vão na perpendicular
 Como álamos, com bons princípios por raízes;
 Outras têm método mais reticular –
 "Pescadoras de homens"⁸⁵, sereias-alaúdes gentis. E
 Fale seis vezes com a mesma solteira, e para
 As núpcias logo as vestes aí prepara.

LX.

Perhaps you'll have a letter from the mother,
 To say her daughter's feelings are trepanned;
 Perhaps you'll have a visit from the brother,
 All strut, and stays, and whiskers, to demand
 What "your intentions are?"—One way or other
 It seems the virgin's heart expects your hand:
 And between pity for her case and yours,
 You'll add to Matrimony's list of cures.

LX.

Talvez receba uma carta da mãe
 Que diz que anseios da filha enganados vão;
 Talvez receba visita do irmão e,
 Todo empinado e arrimo e costeletas, "quais são
 Suas intenções" o inquirir. Nessa ou naquela supõe-
 -se que o coração da virgem aguarda sua mão;
 E entre a pena pela dela e a sua história, o
 Incluirá na lista de curas⁸⁶ de casório.

⁸⁴ Jogo de tabuleiro famoso no período, cujo jogador que cair na casa em que se encontra um ganso avançará o dobro de casas da jogada que o levou até àquela.

⁸⁵ Alusão aos livros bíblicos de *Mateus*, IV, 19 e *Marcos*, I, 17.

⁸⁶ No original, *matrimony's list of cures*. Paulin Paris traduziu por "*matrimoniques*". Supõe-se haver um jogo entre os sentidos de "cura", o de "remédio" e o de "padre".

LXI.

I've known a dozen weddings made even thus,
 And some of them high names: I have also known
 Young men who—though they hated to discuss
 Pretensions which they never dreamed to have shown—
 Yet neither frightened by a female fuss,
 Nor by mustachios moved, were let alone,
 And lived, as did the broken-hearted fair,
 In happier plight than if they formed a pair.

LXI.

Vi dúzia de casamentos assim formando-
 -se, e uns de altos nomes. Jovens também vi
 Que, embora discutir pretensões odiando,
 As quais jamais sonharam admitir,
 Sem feminina inquietude alarmando,
 Nem bigodes, foram deixados sós, e aí
 Viveram, à bela de coração partido igual,
 Mais felizes que se fossem casal.

LXII.

There's also nightly, to the uninitiated,
 A peril—not indeed like Love or Marriage,
 But not the less for this to be depreciated:
 It is—I meant and mean not to disparage
 The show of Virtue even in the vitiated—
 It adds an outward grace unto their carriage—
 But to denounce the amphibious sort of harlot,
 Couleur de rose, who's neither white nor scarlet.

LXII.

Há também toda noite, aos não iniciados,
 Um risco, não tal casamento ou amor,
 Mas nem por isso vai ser desprezado.
 É – eu nem deprecio, estou até pra expor
 O vicioso que virtude tem mostrado –
 Isso acresce a seu frete graça exterior –
 Mas anfíbio tipo de meretriz⁸⁷ vou denunciar-te,
*Couleur de rose*⁸⁸, nem branca nem escarlate.

LXIII.

Such is your cold coquette, who can't say "No,"
 And won't say "Yes," and keeps you on and off-ing
 On a lee-shore, till it begins to blow—
 Then sees your heart wrecked, with an inward scoffing.
 This works a world of sentimental woe,
 And sends new Werters yearly to their coffin;
 But yet is merely innocent flirtation,
 Not quite adultery, but adulteration.

LXIII.

Assim é tua coquete fria, que não pode
 Dizer não nem diz sim e te põe errabundo a
 Ir a pique⁸⁹ se uma ventania acode,
 Aí vê com escárnio interior teu coração que afunda.
 Um mundo de dor sentimental aí eclode
 E todo ano envia novos Werters⁹⁰ à tumba;
 Mas é só a mera inocente azaração,
 Não adúltera, mas adulteração.

⁸⁷ No original, *harlot*. Pichot traduz por *courtisane* e acrescenta em nota: “Nous avons adouci l’expression”.

⁸⁸ “Cor de rosa”, em francês, no original.

⁸⁹ No original, *on a lee shore*. “An idiom: in difficulties” (EP).

⁹⁰ Alusão ao célebre personagem da obra de Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werter*, que se suicida após ser rejeitado no amor. Na época, uma onda de suicídios atingiu a Europa, tendo como influência essa mesma obra de Goethe.

LXIV.

"Ye gods, I grow a talker!" Let us prate.

The next of perils, though I place it sternest,
Is when, without regard to Church or State,

A wife makes or takes love in upright earnest.
Abroad, such things decide few women's fate—

(Such, early Traveller! is the truth thou learnest)—
But in old England, when a young bride errs,
Poor thing! Eve's was a trifling case to hers.

LXIV.

"Oh deuses, fiquei tagarela!"⁹¹ Assim seja.

O próximo risco, e eu o chamo o mais cru,
É quando, sem respeito a estado ou igreja,

Mulher dá ou toma um amor mais a nu⁹².
Fora, mover seu destino isso pouco enseja

(Tal, jovem viajante, o aprendeste tu),
Mas na velha Inglaterra, se a noivinha erra,
Ai dela, o caso de Eva mais trivial era.

LXV.

For 't is a low, newspaper, humdrum, lawsuit
Country, where a young couple of the same ages
Can't form a friendship, but the world o'erawes it.

Then there's the vulgar trick of those d——d damages!
A verdict—grievous foe to those who cause it!—

Forms a sad climax to romantic homages;
Besides those soothing speeches of the pleaders,
And evidences which regale all readers.

LXV.

Pois é um país baixo, jornalesco, judiciário,
Fútil, onde casal moço em idade igual não aviste
Amizade sem o mundo a intimidá-lo.

E a maldita indenização, vil ardil, que existe.
Um veredito, inimigo cruel dos que o causaram,

Dá à exortação romântica um clímax triste,
Além do discurso mitigante dos defensores
E evidências que regalam leitores.

LXVI.

But they who blunder thus are raw beginners;
A little genial sprinkling of hypocrisy
Has saved the fame of thousand splendid sinners,

The loveliest oligarchs of our Gynocracy;
You may see such at all the balls and dinners,

Among the proudest of our aristocracy,
So gentle, charming, charitable, chaste—
And all by having tact as well as taste.

LXVI.

Mas só novatos rudes pra assim errarem.

Pouco toque genial de hipocrisia
Salva honra de pecador magnífico aos milhares,
Os oligarcas mais atraentes de nossa ginocracia⁹³.

Você pode ver em bailes e jantares
Entre os mais vaidosos de nossa aristocracia,
Tão mansa, charmosa, bondosa, casta, posto
Tudo por terem tanto tato quanto gosto.

⁹¹ Citação da fala de Antonio em *O Mercador de Veneza*, I, i, 110.

⁹² No original, *upright earnest*. Paulin Paris traduziu por "une femme mariée fait ou se laisse faire l'amour dans toute sa violence." (grifo nosso).

⁹³ Governo de mulheres.

LXVII.

Juan, who did not stand in the predicament
 Of a mere novice, had one safeguard more;
 For he was sick—no, 't was not the word sick I meant—
 But he had seen so much good love before,
 That he was not in heart so very weak;—I meant
 But thus much, and no sneer against the shore
 Of white cliffs, white necks, blue eyes, bluer stockings—
 Tithes, taxes, duns—and doors with double knockings.

LXVII.

Juan, não estando no apuro de um mero
 Novato, teve auxílio, não obstante,
 Tava doente – não, não é bem *doente* que quero –
 Mas já vira tanto bom amor antes
 Que o coração não era tão fraco. Espero
 Senão isso e nem zombo as costas ante
 Penhasco e gola alva, olhos azuis tais meias,⁹⁴
 Dízimo, agiota, e portas com batida e meia⁹⁵.

LXVIII.

But coming young from lands and scenes romantic,
 Where lives, not lawsuits, must be risked for Passion
 And Passion's self must have a spice of frantic,
 Into a country where 't is half a fashion,
 Seemed to him half commercial, half pedantic,
 Howe'er he might esteem this moral nation:
 Besides (alas! his taste—forgive and pity!)
 At first he did not think the women pretty.

LXVIII.

Mas moço de terras e cenas românticas,
 Onde vidas, não processos, arriscam-se à paixão,
 E essa mesma é frenética o bastante, cá
 Num país onde isso é meio moda então
 Parecia-lhe meio comercial, meio pedante, e cá
 Entre nós, estimava a moralista nação.
 (Ah, perdão e piedade ao gosto dele) além disso,
 Não achou as mulheres bonitas de início.

⁹⁴ Cochran interpreta a imagem e o movimento desta descrição como B. confundindo a paisagem com as mulheres e com suas roupas íntimas.

⁹⁵ No original, *double knockings*. Amedée Pichot traduz por “et des portes qui ne s’ouvrent qu’après deux coups de marteau” e faz a nota “La qualité du visiteur s’annonce par le bruit du marteau, etc”. Paulin Paris traduz da mesma forma, porém sem notas. Entretanto, as edições originais apontam para outra interpretação da expressão. “A special knock that could be used by a surreptitious visitor” (EP). “that is, knocks involving secret signs” (PC). A tradução inspirou-se mais nesta interpretação das edições originais, com “batida e meia” indicando certa “duplicidade”, além da ideia de um toque secreto e codificado. No entanto, como caber tudo isso no decassílabo segue um mistério.

LXIX.

I say at first—for he found out at last,
 But by degrees, that they were fairer far
 Than the more glowing dames whose lot is cast
 Beneath the influence of the Eastern Star.
 A further proof we should not judge in haste;
 Yet inexperience could not be his bar
 To taste:—the truth is, if men would confess,
 That novelties please less than they impress.

LXIX.

Digo *início*, mas achou enfim, pois é,
 Porém aos poucos, que eram mais formosas dentre
 As damas mais luzentes cuja sorte se
 Lançou sob a influência da Estrela do Oriente⁹⁶.
 Outra prova pra não se julgar com pres-
 -sa; nem obstado seu gosto por ser inexperiente
 Seria. A verdade é, se o homem confessar,
 Novidade é menos a agradar que a impressionar.

LXX.

Though travelled, I have never had the luck to
 Trace up those shuffling negroes, Nile or Niger,
 To that impracticable place Timbuctoo,
 Where Geography finds no one to oblige her
 With such a chart as may be safely stuck to—
 For Europe ploughs in Afric like "bos piger:"
 But if I had been at Timbuctoo, there
 No doubt I should be told that black is fair.

LXX.

Embora viajado, nunca tive a sorte do
 Escutar esses negros rastejantes, Nilo ou Níger,
 De ir a esse impossível lugar Timbuctoo⁹⁷,
 Onde Geografia não ache quem a obrigue
 Com mapa seguro de seguir, no
 Mais Europa ara a África como *bos piger*^{98;99}
 Mas se tivesse ido a Timbuctoo, com certeza
 Ali seria avisado que preto é beleza¹⁰⁰.

⁹⁶ As edições originais aludem a Haidée ou Gulbeyaz. Também notam possível alusão às palavras de Charmian à Cleópatra, invocando-a como “Ó estrela do oriente”, em *Antônio e Cleópatra*, V, ii, 310, de Shakespeare.

⁹⁷ Cidade no centro do Mali – já citada anteriormente – mais conhecida pelas excursões que renderam famosos livros de viagem da atualidade de B. (Vide nota à estrofe CXXXII do Canto I). Era símbolo do desconhecido, do longe e do impossível (nota Prof. John Milton).

⁹⁸ No original, em latim, *bos piger*, isto é, um “boi preguiçoso”. Citação da *Epístola* I, 14 – 13, de Horácio. Cochran é o único a conjecturar que o adjetivo *piger* está antes ligado à *caballus* que a *bos*. A ideia é que de que boi deseja o accoutrement do cavalo, e o cavalo preguiçoso deseja arar. A imagem remete ainda, obviamente, à exploração da África pela Europa.

⁹⁹ B. rasurou nota a este verso, desculpando-se pela “doentia necessidade rimar”, palavras de Gifford.

¹⁰⁰ Referência ao primeiro verso do soneto 127, de Shakespeare, *In the old age black was not counted fair*. Na tradução de Almiro Pisetta dos dois primeiros versos: “Bonito o negro outrora não seria, / Não era com o belo mencionado”. (Shakespeare, 2019, p. 305).

LXXI.

It is. I will not swear that black is white,
 But I suspect in fact that white is black,
 And the whole matter rests upon eye-sight:—
 Ask a blind man, the best judge. You'll attack
 Perhaps this new position—but I'm right;
 Or if I'm wrong, I'll not be ta'en aback:—
 He hath no morn nor night, but all is dark
 Within—and what seest thou? A dubious spark!

LXXII.

But I'm relapsing into Metaphysics,
 That labyrinth, whose clue is of the same
 Construction as your cures for hectic phthisics,
 Those bright moths fluttering round a dying flame:
 And this reflection brings me to plain Physics,
 And to the beauties of a foreign dame,
 Compared with those of our pure pearls of price,
 Those polar summers, all Sun, and some ice.

LXXIII.

Or say they are like virtuous mermaids, whose
 Beginnings are fair faces, ends mere fishes;—
 Not that there's not a quantity of those
 Who have a due respect for their own wishes.
 Like Russians rushing from hot baths to snows
 Are they, at bottom virtuous even when vicious:
 They warm into a scrape, but keep of course,
 As a reserve, a plunge into remorse.

LXXI.

E é. Eu suspeito sim que branco é preto,
 Mas eu não jurarei que preto é branco.
 E questão de ponto de vista é o resto.
 Pergunte ao cego, o melhor juiz. Dá bronca o
 Novo proposto talvez, mas tô certo.
 Ou se errado, espantado eu não banco.
 Sem manhã ou noite, tudo a ele é
 Escuro; e o que vês tu? Dúbia centelha.¹⁰¹

LXXII.

Mas tive uma recaída à metafísica,
 Esse labirinto, cujo fio é semelhante
 À estrutura das suas curas à hética tísica¹⁰²,
 Em chama a esvair-se tal mariposas brilhantes.
 E essa reflexão leva-me à simples física
 E às belezas da dama do exterior, ante
 Nossas valiosas pérolas imaculadas,
 Verões polares, solares e geladas.

LXXIII.

Ou são, diz-se, sereia com virtude, teve
 No início cara linda, no fim é peixe¹⁰³.
 Não que uma boa parte delas não deve
 Ter devido respeito ao seu interesse.
 São como russos do banho quente à neve¹⁰⁴
 Indo, até se há vício, de virtude o peito enchem.
 No deslize ardem, mas mantêm como fosse o
 Recurso, óbvio, de um mergulho no remorso.

¹⁰¹ Esta estrofe foi enviada para o poeta Glauco Mattoso, quem a glosou. Um estudo, contando com a estrofe de Mattoso, pode ser encontrado no capítulo 5 da presente tese, no subcapítulo referente à função desta tradução.

¹⁰² Tuberculose.

¹⁰³ Paulin Paris é o único a notar possível tradução satírica da *Arte Poética*, de Horácio, conquanto não indique exatamente o verso. Supõe-se que sejam os primeiros versos da epístola.

¹⁰⁴ As edições, inclusive as traduções francesas, notam que este costume russo não parece lhes fazer mal algum. Cochran nota que Byron não tinha experiência de uma sauna.

LXXIV.

But this has nought to do with their outsides.

I said that Juan did not think them pretty
At the first blush; for a fair Briton hides
Half her attractions—probably from pity—And
rather calmly into the heart glides,
Than storms it as a foe would take a city;
But once there (if you doubt this, prithee try)
She keeps it for you like a true ally.

LXXIV.

Mas nada a ver com o exterior delas.

Disse que Juan lindas não as acha de
Primeira-vista, pois britânica bela
Meio oculta atrativos, quiçá por piedade,
E antes com calma no coração se insere a
Chover sobre o inimigo a tomar cidade.
Mas uma vez lá (tente, por favor, se em tal
Não creia) ela vira aliada leal.

LXXV.

She cannot step as does an Arab barb,
Or Andalusian girl from mass returning,
Nor wear as gracefully as Gauls her garb,
Nor in her eye Ausonia's glance is burning;
Her voice, though sweet, is not so fit to warb-
le those bravuras (which I still am learning
To like, though I have been seven years in Italy,
And have, or had, an ear that served me prettily);—

LXXV.

Ela nem anda como um berbere¹⁰⁵ árabe, ou
Moça andaluza da missa volvendo,
Nem traja igual gaulês com graça e garbo,
Nem tem no olho o brilho da Ausonia¹⁰⁶ ardendo.
Sua voz, embora doce, não feita ao entoar des-¹⁰⁷
sas *bravuras*¹⁰⁸ (que ainda estou aprendendo
A gostar, embora já há sete anos na Itália
E tenha ou tinha ouvido que o valha).

LXXVI.

She cannot do these things, nor one or two
Others, in that off-hand and dashing style
Which takes so much—to give the Devil his due;
Nor is she quite so ready with her smile,
Nor settles all things in one interview,
(A thing approved as saving time and toil);—
But though the soil may give you time and trouble,
Well cultivated, it will render double.

LXXVI.

Ela não pode fazer isso nem dois
Daquiloutros de estilo ardente e casual
Que leva mui (e dá ao diabo o que é dele), depois
Seu riso nem sempre está pronto e mal
Num único encontro tudo dispôs,
(Coisa que poupa tempo e engenho, sim), tal
Terra poderá levar tempo e engodo,
Se bem cultivada, renderá em dobro.¹⁰⁹

¹⁰⁵ B. já notara a impossibilidade desse símile, porém com as moças de Cádiz, também na estrofe VI, Canto II.

¹⁰⁶ Antigo nome romano para o povo que residia no que hoje é parte da Itália, vencido pelos romanos.

¹⁰⁷ No original, B. separa a sílaba da palavra, no fim do verso, para rimar. Assim, *warble* fica *warb / le*. Talvez esse seja o único momento no original que B. abra mão desse procedimento, tomado mais de uma vez na tradução porque relevante de seu método de rimar.

¹⁰⁸ Na música clássica, *bravura* é o emprego de todos os recursos na execução de um trecho, ou seja, um solo virtuosístico.

LXXVII.

And if in fact she takes to a grande passion,
 It is a very serious thing indeed:
 Nine times in ten 't is but caprice or fashion,
 Coquetry, or a wish to take the lead,
 The pride of a mere child with a new sash on,
 Or wish to make a rival's bosom bleed:
 But the tenth instance will be a tornado,
 For there's no saying what they will or may do.

LXXVII.

Se ela de fato *grande passion* toma,
 Muito séria coisa mesmo isso seja.
 Nove em dez vezes é capricho ou moda,
 Coqueteria ou conduzir deseja,
 Orgulho de mera criança à cinta nova,
 Ou o peito da rival sangrando almeja;
 Mas a décima instância é um furacão,
 Porque não se diz o que elas farão.

LXXVIII.

The reason's obvious: if there's an éclat,
 They lose their caste at once, as do the Parias;
 And when the delicacies of the Law
 Have filled their papers with their comments various,
 Society, that china without flaw,
 (The Hypocrite!) will banish them like Marius,
 To sit amidst the ruins of their guilt:
 For Fame's a Carthage not so soon rebuilt.

LXXVIII.

A razão é óbvia; se um vislumbre houver,
 Perdem a casta de vez¹¹⁰, como os párias¹¹¹.
 E quando a finura da lei encher
 Seus jornais com seu comentário vário, a
 Sociedade, essa porcelana sem falha, vai ter¹¹²
 (Hipócrita) banido-as qual Caio Mário¹¹³ a
 Sentar-se entre as ruínas da culpa sua¹¹⁴.
 Fama não é Cartago que assim se reconstrua.

¹⁰⁹ Paulin Paris traduziu por “soignez-la, et vous serez payé au centuple de vos avances.”

¹¹⁰ (EP) fez uma nota explicando o sentido destes versos, diz “If there is a scandal, they are disgraced.”

¹¹¹ Indiano que não pertence a nenhuma casta e é desprezado pelas outras.

¹¹² No original, rimam entre si *éclat*, *law* e *flaw*. Como as rimas da tradução, neste ponto, não puderam corresponder às do original em peculiaridade, noutros pontos da tradução buscaram-se rimas com esse quesito.

¹¹³ Caio Mário (157 a.C. – 86 a.C.) foi um importante político da República Romana, chegando ao feito sem precedentes de ter sido eleito cônsul por sete vezes. Quando exilado de Roma, relata Plutarco, foi visto na África e, avisado que seria preso se ali permanecesse, pediu para dizerem a Sula que “Caio Mário foi visto sentado entre as ruínas de Cartago”. No original está apenas *Marius*.

¹¹⁴ Pichot traduz por “*ruines de leur crime*”.

LXXIX.

Perhaps this is as it should be;—it is
 A comment on the Gospel's "Sin no more,
 And be thy sins forgiven:"—but upon this
 I leave the Saints to settle their own score.
 Abroad, though doubtless they do much amiss,
 An erring woman finds an opener door
 For her return to Virtue—as they call
 That Lady, who should be at home to all.

LXXIX.

Talvez seja como deveria. Era só
 Um comentário ao Evangelho 'Sem pecar
 Mais, são perdoados pecados'¹¹⁵, mas passo
 Pra todo santo suas satisfações tirar.
 Já fora, embora mal elas façam,
 Mulher que erra a porta aberta vai achar
 Ao retorno à Virtude, senhora, tem-se
 Dito, que devia estar em casa a todos sempre.

LXXX.

For me, I leave the matter where I find it,
 Knowing that such uneasy virtue leads
 People some ten times less in fact to mind it,
 And care but for discoveries, and not deeds.
 And as for Chastity, you'll never bind it
 By all the laws the strictest lawyer pleads,
 But aggravate the crime you have not prevented,
 By rendering desperate those who had else repented.

LXXX.

Pra mim, deixo o assunto onde o achei, sabendo
 Que virtude inquieta conduz dez
 Vezes menos a se importar, querendo
 Saber descobertas e não o que se fez.
 Quanto à castidade, não estará se atendo
 Ao que o mais estrito advogado vier com leis,
 Mas agrava o crime que se não precaveu
 Desesperar a que se arrependeu.

LXXXI.

But Juan was no casuist, nor had pondered
 Upon the moral lessons of mankind:
 Besides, he had not seen of several hundred
 A lady altogether to his mind.
 A little blasé—'t is not to be wondered
 At, that his heart had got a tougher rind:
 And though not vainer from his past success,
 No doubt his sensibilities were less.

LXXXI.

Mas Juan não era casuísta, e nem sobre
 As lições morais da humanidade apura.
 No mais, de várias centenas não descobre
 Uma dama feita à sua conjectura.
 Um pouco blasé, espanto não cobre,
 Que em seu coração casca há mais dura.
 E sem gabar do sucesso anterior,
 Sua suscetibilidade sim era menor.

¹¹⁵ Principalmente, em dois momentos na Bíblia aparece a mulher adúltera tendo seus pecados redimidos. *Lucas* 7, 48 e *João* 8, 10.

LXXXII.

He also had been busy seeing sights—

The Parliament and all the other houses;

Had sat beneath the Gallery at nights,

To hear debates whose thunder roused (not rouses)

The World to gaze upon those Northern Lights,

Which flashed as far as where the musk-bull browses; Tanto como onde o boi-almiscarado¹¹⁶ pasta.

He had also stood at times behind the Throne—

But Grey was not arrived, and Chatham gone.

LXXXII.

Também ver atrações o ocupava,

O Parlamento e as outras câmaras¹¹⁶ vastas,

Também nas tribunas¹¹⁷ às noites escutava

Debates cujo raio arrastou (não arrasta)

O mundo a olhar a aurora boreal, que brilhava

Às vezes também entre o trono¹¹⁹ parara,

Mas Chatham¹²⁰ não se fora, nem Grey¹²¹ chegara.

LXXXIII.

He saw, however, at the closing session,

That noble sight, when really free the nation,

A King in constitutional possession

Of such a Throne as is the proudest station,

Though Despots know it not—till the progression

Of Freedom shall complete their education.

'T is not mere Splendour makes the show august

To eye or heart—it is the People's trust.

LXXXIII.

Ele viu enfim na última sessão

Essa nobre visão, de deveras livre nação,

Um Rei em posse constitucional de trono então

Como o da mais orgulhosa nação,

Que déspotas não sabem até a progressão

Da liberdade completar sua educação.

Nem só esplendor a pompa augusta mostra

Ao coração – a confiança do povo demonstra.

¹¹⁶ No original, *houses*. Pichot faz longa nota explicando as relações entre *maison* e *chambre* entre os idiomas – *chambre des députés, maison des communes, maison du roi* etc. Já Paulin Paris nota “Le parlement se compose de the house of lords (la chambre des lords), et the house of commons (la chambre des communes). Il y a de plus, à Londres, une foule d'édifices qui portent le nom de house, comme Carlton-House, Mansion-House, etc.”

¹¹⁷ Paulin Paris nota “La galerie où se placent les étrangers qui veulent assister aux séances de la chambre des communes peut contenir cent trente à cent quarante personnes: elle est placée en face du fauteuil de l'orateur (le président). Elle n'est ouverte que de nuit à ceux qui ont obtenu des billets de faveur. Les réglemens de la chambre défendent, même rigoureusement, à tout étranger de pénétrer dans le lieu des séances, mais ce règlement n'a jamais été bien exécuté.”

¹¹⁸ No original, *musk-bull*, mais conhecido como *muskox*. É um mamífero ártico sobrevivente do Pleistoceno, semelhante ao bisão.

¹¹⁹ Pichot nota “A la chambre haute, où est le trône du roi”.

¹²⁰ William Pitt, o Velho, 1º Duque de Chatham (1708 – 1778) grande orador e estadista do século dezoito.

¹²¹ Charles, 2º Duque Grey (1764 – 1845) aboliu o comércio negreiro e arquitetou a lei conhecida como “Reforma Bill”, em 1832.

LXXXIV.

There, too, he saw (whate'er he may be now)
 A Prince, the prince of Princes at the time,
 With fascination in his very bow,
 And full of promise, as the spring of prime.
 Though Royalty was written on his brow,
 He had then the grace, too, rare in every clime,
 Of being, without alloy of fop or beau,
 A finished Gentleman from top to toe.

LXXXV.

And Juan was received, as hath been said,
 Into the best society; and there
 Occurred what often happens, I'm afraid,
 However disciplined and debonnaire:—
 The talent and good humour he displayed,
 Besides the marked distinction of his air,
 Exposed him, as was natural, to temptation,
 Even though himself avoided the occasion.

LXXXVI.

But what, and where, with whom, and when, and why,
 Is not to be put hastily together;
 And as my object is Morality
 (Whatever people say), I don't know whether
 I'll leave a single reader's eyelid dry,
 But harrow up his feelings till they wither,
 And hew out a huge monument of pathos,
 As Philip's son proposed to do with Athos.

LXXXIV.

Ali ainda viu (tanto faz onde agora esteja)
 Um Príncipe, príncipe dos príncipes era,
 E fascinado pela própria medida seja,
 Cheio de promessa como alta primavera.
 Embora escrito em sua testa realeza, a
 Graça, rara em todo clima, tivera,
 Sem mistura de janota ou peralta, de
 Ser *gentleman* todo da cabeça ao pé.¹²²

LXXXV.

E Juan foi recebido, eu já disse mesmo,
 Na melhor sociedade, e lá
 Ocorreu o que sempre ocorre, eu temo.
 De um modo disciplinado e gentil, a
 Mostrar bom-humor e talento, além do
 Evidente distinto de seu ar,
 O expôs, como é natural, à tentação,
 Embora ele evitasse a ocasião.

LXXXVI.

Mas o que e onde, com quem e quando e por
 Que não será de vez com pressa posto.
 E como meu objetivo é moral (sem impor-
 tar o que dizem) não hei suposto
 Se deixarei seco o olho de um só leitor,
 Mas de atormentar sentimentos tô disposto
 E talhar monumento enorme ao pathos¹²³,
 Como o filho de Filipe com o Athos¹²⁴.

¹²² Pichot faz nota com sua tradução para o francês de um trecho da carta de Byron a Walter Scott, de julho de 1812, em que B. descreve e tece considerações sobre o príncipe (de Gales, futuro Jorge IV), em um baile, à época, e sobre a conversa de ambos a respeito de Homero e Scott. Para uma referência anterior ao Rei, veja Canto VIII, estrofe CXXVI.

¹²³ No original, *pathos*. As edições francesas traduziram como *pathétique*.

¹²⁴ O filho de Filipe (382 – 336 a.C.), rei da Macedônia, foi Alexandre, o Grande. B. faz nota dizendo que um escultor projetou transformar o Monte Athos numa estátua de Alexandre, com uma cidade em suas mãos e um rio em sua

LXXXVII.

Here the twelfth canto of our Introduction
 Ends. When the body of the Book's begun,
 You'll find it of a different construction
 From what some people say 't will be when done;
 The plan at present 's simply in concoction.
 I can't oblige you, reader, to read on;
 That's your affair, not mine: a real spirit
 Should neither court neglect, nor dread to bear it.

LXXXVII.

Aqui o Canto XII da nossa introdução
 Termina. Quando o corpo do livro iniciar,
 Você achará diversa construção
 Do que diriam ser quando acabar¹²⁵.
 O esquema atual é mera confecção.
 A lê-lo, leitor, não vou te obrigar;
 Problema seu, não meu. Alma real nem
 Procura nem teme aguentar desdém.¹²⁶

LXXXVIII.

And if my thunderbolt not always rattles,
 Remember, reader! you have had before,
 The worst of tempests and the best of battles,
 That e'er were brewed from elements or gore,
 Besides the most sublime of—Heaven knows what else;
 An usurer could scarce expect much more—
 But my best canto—save one on astronomy—
 Will turn upon "Political Economy."

LXXXVIII.

E se meu trovão nem sempre chocalha,
 Lembre, leitor, que você teve atrás
 A pior tempestade e a melhor batalha
 Que elemento ou carnificina traz,
 Além do mais sublime – o céu me valha.
 Nem agiota esperaria mais,
 Mas meu melhor canto, salvo um astronômico, há-
 -de falar de política econômica.¹²⁷

algibeira. Mas Alexandre se foi, e Athos permanece, eu confio que não muito longe de olhar sobre uma nação de homens livres. (Byron, 1823). O escultor era Stasicrates, e o próprio Alexandre considerou o projeto um pouco extravagante.

¹²⁵ No original, *what some people say*, Pichot traduziu por *ce que prétendent quelque envieux détracteurs*.

¹²⁶ No último verso, o sentido parece ser que o homem nem busca (*court*) o desdém (*neglect*) nem teme suportá-lo. Augusto de Campos, entretanto, ligou o *dread*, “temer”, ao *court*, que fez substantivo, “corte”. Desse Canto XII, Campos traduziu as últimas três estrofes. Veja-se essa:

O canto XII desta introdução
 Terminou. O que vai ser começado
 Vai ter uma diversa construção
 Da que supôs algum mais apressado.
 O atual plano é só preparação;
 Caro leitor, não se veja obrigado
 A seguir-me, mas o homem que merece
 Não teme a corte, nem jamais a esquece. (Campos, 2009, p. 75).

¹²⁷ A tradução de Augusto de Campos para esta estrofe foi:

E se nem sempre rujo os meus trovões,
 Recorde-se, leitor! do que houve atrás.
 Tormentas, raios, guerras e canhões,
 Do mais terrível do que o homem faz
 Ao mais sublime (Deus, quantos tostões
 Um usurário quereria mais?).
 Meu Canto, salvo um sobre astronomia,
 Volta-se agora para a “economia
 (Campos, p. 77).

LXXXIX.

That is your present theme for popularity:

Now that the public hedge hath scarce a stake,
It grows an act of patriotic charity,
To show the people the best way to break.
My plan (but I, if but for singularity,
Reserve it) will be very sure to take.
Meantime, read all the National-Debt sinkers,
And tell me what you think of our great thinkers.

LXXXIX.

Eis o tema pra popularidade.

Se a coisa pública nem fica em pé direito¹²⁸,
É ato de patriótica caridade
Mostrar como derrubá-la de jeito¹²⁹.
Meu plano (que por singularidade
Reservo) vai ser muito bem feito.
Daí leiam sobre as despesas na imprensa¹³⁰,
E digam-me o que pensam de quem pensa.¹³¹

¹²⁸ A expressão “to use the last stake in the hedge” (PC) significa usar a última arma do arsenal, ou, como expressão do português, a última “carta na manga”.

¹²⁹ (EP) afirma que vários significados podem ser possíveis para *break*, inclusive aqueles da teoria econômica que B. desenvolverá adiante.

¹³⁰ (PC) explica que os *sinkers* seriam aqueles com ideias para domar a dívida nacional, tratando sobre os “amortizadores”; e acrescenta, entre parênteses, que suas ideias não funcionaram (none of their ideas worked).

¹³¹ Augusto de Campos traduziu esta estrofe (à qual nos inspiramos em nosso dístico final) como segue:

Política”. Um tema popular.
Hoje que não há cerca nem cercado,
É um ato patriótico mostrar
Ao povo o que fazer com o seu gado.
Meu plano (que por ser tão singular,
Reservo) fala em dívida e mercado.
Leiam sobre as despesas pela imprensa,
E digam-me o que pensam de quem pensa. (idem).

CANTO THE THIRTEENTH.

I.

I now mean to be serious;—it is time,
Since Laughter now-a-days is deemed too serious;
A jest at Vice by Virtue's called a crime,
And critically held as deleterious:
Besides, the sad's a source of the sublime,
Although, when long, a little apt to weary us;
And therefore shall my lay soar high and solemn,
As an old temple dwindled to a column.

II.

The Lady Adeline Amundeville
(’T is an old Norman name, and to be found
In pedigrees, by those who wander still
Along the last fields of that Gothic ground)
Was high-born, wealthy by her father's will,
And beauteous, even where beauties most abound,
In Britain—which, of course, true patriots find
The goodliest soil of Body and of Mind.

III.

I’ll not gainsay them; it is not my cue;
I’ll leave them to their taste, no doubt the best;
An eye's an eye, and whether black or blue,
Is no great matter, so ’t is in request;
’T is nonsense to dispute about a hue—
The kindest may be taken as a test.
The fair sex should be always fair; and no man,
Till thirty, should perceive there's a plain woman.

CANTO XIII¹

I.

Agora vou ser sério; é hora, pois rir me
Parece hoje em dia algo muito sério².
Zombar vício a virtude chama crime e
Criticamente diz que é deletério.
No mais, tristeza é fonte de sublime,
Mas se longa, um pouco chato vai ser; e o
Meu canto que voe alto e solene, exemplo
Coluna que restar de antigo templo.

II.

A Lady Adelina Amundeville³
(Um antigo nome normando a ver pela
Linhagem por quem ainda segue ali o
Último campo do gótico) era ela
Bem-nascida, herdeira do pai se viu,
E linda, mesmo onde abundam belas:
Na Grã-Bretanha, com fiel patriota crente
Que seja o melhor solo a corpo e mente.

III.

Não vou contradizê-los; nem foi o que quis.
Eu os deixo com seu gosto, o melhor, óbvio.
Olho é olho, se preto ou azul, não diz
Nada de importante, assim se resolve o
Absurdo de competir sobre um matiz;
Que o mais gentil se tome como prova. E o
Belo sexo seja belo, e nenhum homem possa
Até os trinta achar que há mulher insossa⁴.

¹ O primeiro esboço do Canto XIII foi começado em Gênova, em 12 de fevereiro de 1823, e foi concluído em 19 de fevereiro do mesmo ano. Foi publicado com os Cantos XII e XIV, em 17 de dezembro de 1823, por John Hunt.

² No original, *too serious*. Pichot traduz por “passe pour un crime trop grave”.

³ Como modelos para essa personagem, B. toma Lady Blessington, quem estaria com ele, na Itália, entre março e junho de 1823, e Lady Melbourne.

IV.

And after that serene and somewhat dull
 Epoch, that awkward corner turned for days
 More quiet, when our moon's no more at full,
 We may presume to criticise or praise;
 Because Indifference begins to lull
 Our passions, and we walk in Wisdom's ways;
 Also because the figure and the face
 Hint, that 't is time to give the younger place.

IV.

E após essa serena e algo tediosa
 Época, essa estranha esquina para dias
 Mais quietos, já nossa lua nem enche, e nós a
 Supor se se critica ou se elogia,
 Pois a indiferença já acalma nossas
 Paixões, e na via da sensatez se guia;
 Também porque indicam o contorno e o rosto
 Que é hora de passar aos jovens o posto.

V.

I know that some would fain postpone this era,
 Reluctant as all placemen to resign
 Their post; but theirs is merely a chimera,
 For they have passed Life's equinoctial line:
 But then they have their claret and Madeira,
 To irrigate the dryness of decline;
 And County meetings, and the Parliament,
 And debt—and what not, for their solace sent.

V.

Sei que uns gostariam de adiar esta era,
 Como político oportunista⁵ pra que ceda
 Seu lugar, relutante, mas é quimera, a
 Linha equinocial da vida enveredam.
 Porém eles têm clarete e madeira
 Pra irrigar a secura de sua queda,
 E encontros do condado e Parlamento, e a
 Dívida, e o que não a seu consolo tentam.

VI.

And is there not Religion, and Reform,
 Peace, War, the taxes, and what's called the "Nation"? Paz, guerra, imposto, e o que se diz “nação”?
 The struggle to be pilots in a storm?
 The landed and the monied speculation?
 The joys of mutual hate to keep them warm,
 Instead of Love, that mere hallucination?
 Now Hatred is by far the longest pleasure;
 Men love in haste, but they detest at leisure.

VI.

E não há a religião e a reforma,
 E pra guiar na tormenta briga formam?
 Financeira e imobiliária⁶ especulação?
 A alegria do ódio mútuo que os amorna,
 Ao invés de amor, mera alucinação?
 Agora detestar é o maior prazer;
 Ama-se às pressas, o ódio é por lazer.⁷⁸

⁴ No original, *plain woman*, Pichot traduz por “une femme non jolie”.

⁵ No original, *placemen*. (EP) traz nota dizendo ser “a political opportunist, whose competence and patriotism are specious”.

⁶ Pichot traduziu por “spéculations de l’agriculture et de la bourse?” e Paulin Paris por “N’ont-ils pas les spéculations immobilières et financières?”.

⁷ Décio Pignatari traduziu apenas o dístico que encerra esta estrofe:
 Ódio é prazer comprido, vida e meia:

VII.

Rough Johnson, the great moralist, professed,
 Right honestly, "he liked an honest hater!"—
 The only truth that yet has been confessed
 Within these latest thousand years or later.
 Perhaps the fine old fellow spoke in jest:—
 For my part, I am but a mere spectator,
 And gaze where'er the palace or the hovel is,
 Much in the mode of Goethe's Mephistopheles;

VII.

Que Johnson rude, o grande moralista, ateste
 Honestamente “amar honesto odiador”⁹,
 A única verdade que se confesse nestes
 Últimos mil anos ou anterior.
 Talvez o velho em zombaria manifeste-
 -se; quanto a mim, sou só um mero espectador
 E pasmo quer a casebre ou a palácio,
 Como o Mefistófeles de Goethe¹⁰ faz, e o

VIII.

But neither love nor hate in much excess;
 Though 't was not once so. If I sneer sometimes,
 It is because I cannot well do less,
 And now and then it also suits my rhymes.
 I should be very willing to redress
 Men's wrongs, and rather check than punish crimes,
 Had not Cervantes, in that too true tale
 Of Quixote, shown how all such efforts fail.

VIII.

Meu amor ou ódio não é excessivo, e
 Nem sempre foi assim. Se às vezes a rir-me
 De escárnio, é que ficar sem não me é possível
 E de vez em quando faz com que rime.
 A emendar erros dos homens bem disponível
 Estaria e antes reprimir que punir crimes,
 Se Cervantes no conto verdadeiro onde passa
 Quixote¹¹ não mostrasse que esforços fracassam.

IX.

Of all tales 't is the saddest—and more sad,
 Because it makes us smile: his hero's right,
 And still pursues the right;—to curb the bad
 His only object, and 'gainst odds to fight
 His guerdon: 't is his virtue makes him mad!
 But his adventures form a sorry sight;—
 A sorrier still is the great moral taught
 By that real Epic unto all who have thought.

IX.

De todo conto é o mais triste, e mais triste
 Por nos fazer sorrir. Seu herói é direito
 E persegue o direito: frear o mal insiste
 Sua única meta, e os vis combater tem feito
 Galardão. Sua virtude o endoida. Existe,
 Porém, em sua aventura infeliz aspecto;
 Mais infeliz ainda é a grande moral que ensina
 Esse épico¹² real aos que raciocinam.

Ama-se às pressas, com vagar se odeia. (Pignatari, 2007, p. 207).

⁸ Repare-se no vulto de ambas as estrofes, original e tradução, como assemelham-se contra o fundo branco.

⁹ Johnson falando a Mrs. Thrale (Piozzi) sobre Dr. Bathurst; ver em *Life*, de Boswell, sobre Johnson. A citação, entretanto, está “editada”, porque originalmente Johnson se refere ao que odeia alvos específicos.

¹⁰ Embora nunca tenham se encontrado pessoalmente, a admiração entre Goethe e B. era recíproca. Goethe, por exemplo, fez um poema para B. indo lutar pela Independência da Grécia, e B. dedicou sua obra *Sardanapalo* a ele. Cochran nota que ver o mundo como Mefistófeles concede diabólica inspiração a *Don Juan*.

¹¹ Miguel de Cervantes publicou *Don Quixote* em 1605.

X.

Redressing injury, revenging wrong,
 To aid the damsel and destroy the caitiff;
 Opposing singly the united strong,
 From foreign yoke to free the helpless native:—
 Alas! must noblest views, like an old song,
 Be for mere Fancy's sport a theme creative,
 A jest, a riddle, Fame through thin and thick sought!
 And Socrates himself but Wisdom's Quixote?

XI.

Cervantes smiled Spain's chivalry away;
 A single laugh demolished the right arm
 Of his own country;—seldom since that day
 Has Spain had heroes. While Romance could charm,
 The World gave ground before her bright array;
 And therefore have his volumes done such harm,
 That all their glory, as a composition,
 Was dearly purchased by his land's perdition.

X.

Repara a injúria, do injusto se vinga,
 Ajuda a donzela e destrói o patife,
 Sozinho indo contra os fortes que se ligam,
 Do jugo estrangeiro a livrar pobre nativo.
 Ai, as mais nobres visões, como canção antiga,
 São, a esporte da fantasia, tema criativo,
 Enigma, fama a custo obtida, zombaria?
 E Sócrates só um Quixote da Sabedoria?

XI.

À cavalaria espanhola Cervantes rira;
 Com um riso a tropa destra demolira
 De seu próprio país. Raro antes desse dia
 Espanha teve heróis. Romances seduziam,
 E o mundo ante seu brilho alas abrira,
 No mais, seus volumes tão mal faziam
 Que toda sua glória como composição
 Foi paga pela perdição de sua nação¹³.

¹² Pichot faz uma nota de tradutor parecendo crítico literário. Diz que chamar *Quixote* um épico não é novidade, uma vez que Fielding também chamou assim seu romance *Tom Jones* e, além disso, a forma romance talvez seja o verdadeiro poema épico dos tempos modernos (isso por volta de 1830, quando foi publicada sua tradução), no qual o sublime está ligado essencialmente ao prosaico, quando não ao grotesco, para não falar do aspecto propriamente narrativo de ambos os gêneros.

¹³ Cochran discute, em nota, essa perspectiva de B., afirmando que a inflação desenfreada, a corrupção na corte e a incompetência naval e militar – juntamente com o poderio crescente da França e da Inglaterra – foram os fatores principais para o declínio da Espanha, e não as pessoas lerem *Don Quixote*.

XII.

I'm "at my old lunes"—digression, and forget
 The Lady Adeline Amundeville;
 The fair most fatal Juan ever met,
 Although she was not evil nor meant ill;
 But Destiny and Passion spread the net
 (Fate is a good excuse for our own will),
 And caught them;—what do they not catch, methinks?
 But I'm not Oedipus, and Life's a Sphinx.

XIII.

I tell the tale as it is told, nor dare
 To venture a solution: "Davus sum!"
 And now I will proceed upon the pair.
 Sweet Adeline, amidst the gay World's hum,
 Was the Queen-Bee, the glass of all that's fair;
 Whose charms made all men speak, and women dumb.
 The last's a miracle, and such was reckoned,
 And since that time there has not been a second.

XII.

Estou “variando”¹⁴ – digressão – e esqueço
 A Lady Adelina Amundeville,
 A bela mais fatal que Juan conheceu,
 Embora ela não fosse má nem vil,
 Mas destino e paixão sua rede tecem (o
 Fado é boa desculpa, entre mil)
 E os atingiu. E, acho, a quem não atinge?
 Mas não sou Édipo e a vida é uma esfinge.¹⁵

XIII.

Conto o conto que é contado, sem ousar
 Aventurar solução – “Davus sum”¹⁶ –
 E agora sigo adiante com o par.
 Doce Adelina, no alegre zum-zum do mun-
 do, abelha-rainha, espelho do que é belo¹⁷, a
 Pôr homem a falar e mulher sem ai algum;
 Esse último é milagre e assim se discorre,
 E desde essa vez, segunda não ocorre.

¹⁴ No original, “*at my old lunes*”. A citação se refere a Mrs. Page descrevendo o ataque paranoico de Mr. Ford, em *The Merry Wives of Windsor*, IV, ii, 19. Os sintomas dessa “crise” seriam se enraivecêr, praguejar contra tudo e bofetear a si mesmo na testa (EP). A presente tradução deste termo foi inspirada na de Augusto de Campos.

¹⁵ Augusto de Campos traduziu essa estrofe como:

Estou “variando” – digressão – e olvido
 A Lady Adeline Amundeville,
 Eu não podia tê-la esquecido,
 Bela, não sendo má nem sendo vil,
 O destino tramou o seu tecido
 (É uma boa escusa, entre mil)
 E os atingiu. Mas a quem não atinge?
 Não sou Édipo e a vida é uma esfinge. (Campos, 2009, p. 79).

¹⁶ No original, em latim, “*davus sum*”. Paulin Paris dizer ser citação de Horácio, *Sátiras*, VII, livro II. Entretanto, as edições originais alegam ser de Terêncio, *A Moça de Andros* (em latim, *Andria*), I, ii, 23; e as palavras, do escravo Davus, negando ser Édipo para ser capaz de resolver o enigma da esfinge.

¹⁷ Alusão à fala de Ofélia a Hamlet, III, 1, 153, chamando-o “the glass of fashion and the mould of form”.

XIV.

Chaste was she, to Detraction's desperation,
 And wedded unto one she had loved well—
 A man known in the councils of the Nation,
 Cool, and quite English, imperturbable,
 Though apt to act with fire upon occasion,
 Proud of himself and her: the World could tell
 Nought against either, and both seemed secure—
 She in her virtue, he in his hauteur.

XIV.

Casta, a desespero da detração,
 E casada a alguém com quem amara bem,
 Homem famoso nos conselhos da nação,
 Frio e todo inglês, impassível, também
 Apto a agir com ardor à ocasião,
 Orgulhoso dela e de si. O mundo diria nem
 Algo contra, e pareciam seguros, por sua vez,
 Ela em sua virtude, ele em sua altivez¹⁸.

XV.

It chanced some diplomatical relations,
 Arising out of business, often brought
 Himself and Juan in their mutual stations
 Into close contact. Though reserved, nor caught
 By specious seeming, Juan's youth, and patience,
 And talent, on his haughty spirit wrought,
 And formed a basis of esteem, which ends
 In making men what Courtesy calls friends.

XV.

Calharam tais relações diplomáticas,
 Que, oriundas dos negócios, por vezes levaram-
 -no a ter com Juan relações simpáticas
 De contato próximo. Reservado, sem tomar a
 Aparência ilusória, a juventude e paciência e ta-¹⁹
 lento de Juan em seu espírito altivo forjara
 E formara base de estima, que termina
 No que a cortesia amigos denomina.²⁰

¹⁸ No original, *hauteur*, que está em itálico por ser palavra estrangeira, porém não está em itálico no original, não obstante a origem francesa do termo, assimilado ato-contínuo ao inglês. Pichot traduz para o francês “*hauteur*”. Paulin Paris também traduz por “*hauteur*”, no entanto deixa-o em itálico, dando a entender ser palavra inglesa sendo usada no francês como estrangeirismo.

¹⁹ Esse trato com a rima encontra precedente no original na estrofe LXXV do Canto XII.

²⁰ João Vieira nada traduz, desde a estrofe XXX do Canto XII. Aqui voltou a dar sequência em sua tradução, com algumas adaptações:

A força de valsas e folias de toda a espécie, tratavam de lhe fazer dar voltas à cabeça.
 Entre as pessoas da primeira sociedade, por quem Juan era acolhido, coube a parte principal a lord Henry.
 Negócios diplomáticos puseram-nos em frequentes relações, no exercício de funções respectivas.
 Amava por sua gravidade o gentil espanhol. (Byron, 1942, p. 386).

XVI.

And thus Lord Henry, who was cautious as
 Reserve and Pride could make him, and full slow
 In judging men—when once his judgment was
 Determined, right or wrong, on friend or foe,
 Had all the pertinacity Pride has,
 Which knows no ebb to its imperious flow,
 And loves or hates, disdaining to be guided,
 Because its own good pleasure hath decided.

XVI.

E assim Lord Henry, que era cauto bem
 Como reserva e orgulho fariam e todo lerdão
 Ao julgar homens, mas juízo uma vez também
 Determinado, sobre amigo ou inimigo, certo
 Ou errado, com toda pertinácia que orgulho tem,
 E fluxo imperioso que refluxo não concebe, ou
 Ama ou odeia, desdenhando conselho, pois
 Seu próprio bel-prazer assim dispôs.

XVII.

His friendships, therefore, and no less aversions,
 Though oft well founded, which confirmed but more
 His prepossessions, like the laws of Persians
 And Medes, would ne'er revoke what went before.
 His feelings had not those strange fits, like tertians,
 Of common likings, which make some deplore
 What they should laugh at—the mere ague still
 Of men's regard, the fever or the chill.

XVII.

Sua amizade, no mais e, não menos, avessas
 Coisas, bem fundadas, sim, confirmam mais
 Seus preconceitos, como as leis dos Persas
 E Medos²¹, sem anular o que houve atrás.
 Seus sentimentos sem estranhos ataques, tais terçãs,
 De gostos comuns, que deplorar faz
 Do que se deveria rir – o calafrio sutil
 Do afeto dos homens, febre ou arrepio.

XVIII.

"T is not in mortals to command success:"
 But do you more, Sempronius—don't deserve it,
 And take my word, you won't have any less.
 Be wary, watch the time, and always serve it;
 Give gently way, when there's too great a press;
 And for your conscience, only learn to nerve it;
 For, like a racer, or a boxer training,
 'T will make, if proved, vast efforts without paining.

XVIII.

“Não é pra mortais o sucesso conter,
 Mas você mais, Semprônio, não merece”²²,
 E pode crer, menos não vai ter.
 Atenção, olha o momento e sempre o use, vê se
 Vai de boa quando grande pressão houver.
 Quanto à sua consciência, só a fortalece,
 Pois como corredor ou boxeador,
 Fará, se aprovar, maior esforço sem dor.

²¹ Alusão satírica, como sempre, ao livro bíblico de Daniel, 6, VIII.

²² Paródia da tragédia *Cato* (1713), de Addison, na qual se lê “we’ll deserve it”. Cochran explica que, se o herói de Addison tem fé no destino, B. é novamente cínico a respeito da fama.

XIX.

Lord Henry also liked to be superior,
 As most men do, the little or the great;
 The very lowest find out an inferior,
 At least they think so, to exert their state
 Upon: for there are very few things wearier
 Than solitary Pride's oppressive weight,
 Which mortals generously would divide,
 By bidding others carry while they ride.

XIX.

Lord Henry também queria ser superior
 Como muitos, o grande ou o pequeno.
 Mesmo o mais baixo acha um inferior
 Pra exercer seu status sobre, assim ao menos
 Creem, porque há pouca coisa pior
 Que o peso opressivo do orgulho ermo,
 Com mortais generosamente a compartilhá-lo
 Pesando outros enquanto vão a cavalo.

XX.

In birth, in rank, in fortune likewise equal,
 O'er Juan he could no distinction claim;
 In years he had the advantage of Time's sequel;
 And, as he thought, in country much the same—
 Because bold Britons have a tongue and free quill,
 At which all modern nations vainly aim;
 And the Lord Henry was a great debater,
 So that few Members kept the House up later.

XX.

Em nascimento, posição²³, fortuna idênticos,
 Não podia alegar distinção de Juan.
 Na idade, havia a vantagem do ir do tempo,
 E, ele achava, na nação também, pois britâ-
 nico audaz tem língua e pena livres, o que tentam
 As modernas nações de forma vã.
 E Lord Henry era excelente em oratória,
 Poucos ficavam na Câmara até altas horas.²⁴

²³ (EP) traz extensa nota discutindo qual seria o título nobiliárquico de Lord Henry, uma vez que se fosse lorde ou barão, B. poderia chamá-lo de Henry ou de Lord Amundeville, mas não de Lord Henry. Daí talvez seja ele o filho mais novo de um duque ou de um marquês.

²⁴ Há ligeira semelhança com a estrofe XLVII de *Beppo* que, na tradução de Paulo Henriques Britto, com algumas expressões que não se encontram no original, e pequenas supressões, segue:

“Álbion! te amo com todo defeito”,
 Disse-o em Calais, e assim ainda penso;
 Amo o governo (e sou bem insuspeito);
 Também a liberdade de imprensa
 (Sim, pois que escrevo a torto e a direito)
 E o Habeas Corpus (quando não é suspenso);
 E o Parlamento, onde a eloquência arde
 (Quando o debate já não chega tarde);
 (Byron, 2003, p. 95).

XXI.

These were advantages: and then he thought—
 It was his foible, but by no means sinister—
 That few or none more than himself had caught
 Court mysteries, having been himself a minister:
 He liked to teach that which he had been taught,
 And greatly shone whenever there had been a stir;
 And reconciled all qualities which grace man,
 Always a patriot—and, sometimes, a placeman.

XXI.

Eis as vantagens, e ele então pensou –
 Seu ponto-fraco, mas nem tão sinistro –
 Que pouco ou ninguém mais que ele captou
 Os mistérios da corte, sendo ministro.
 Queria ensinar o que se lhe ensinou
 E brilhava onde houvesse um rebuliço
 A reconciliar qualidades que a gente adornam,
 Sempre patriota e às vezes oportunista se torna²⁵.

XXII.

He liked the gentle Spaniard for his gravity;
 He almost honoured him for his docility;
 Because, though young, he acquiesced with suavity,
 Or contradicted but with proud humility.
 He knew the World, and would not see depravity
 In faults which sometimes show the soil's fertility,
 If that the weeds o'erlive not the first crop—
 For then they are very difficult to stop.

XXII.

Gostava no polido espanhol a gravidade,
 Quase o honrava por sua docilidade,
 Pois, mesmo jovem, aquiescia com suavidade
 Ou contradizia com altiva humildade.
 Conhecia o mundo, e depravação não há-de
 Ver em erros que às vezes indicam fertilidade
 Do solo, se ervas daninhas sobrevivido não tenham
 À primeira colheita, aí é árduo que as detenham.

XXIII.

And then he talked with him about Madrid,
 Constantinople, and such distant places;
 Where people always did as they were bid,
 Or did what they should not with foreign graces.
 Of coursers also spake they: Henry rid
 Well, like most Englishmen, and loved the races;
 And Juan, like a true-born Andalusian,
 Could back a horse, as Despots ride a Russian.

XXIII.

E então falou com ele de Madri²⁶,
 Constantinopla, e lugares mais distantes,
 Onde sempre fazem o que se manda aí e,
 Com graça estrangeira, o que não²⁷. Adiante
 Falaram de corcéis. Cavalga bem Henry,
 Como muito inglês é de corridas amante,
 E Juan, como verdadeiro andaluz,
 Monta cavalo igual déspotas os russos.

²⁵ Cochran explica que o termo, no original, *placeman*, refere-se a alguém que consegue uma boa posição, não por mérito, mas por ser sicofanta. Seria uma espécie de “cargo comissionado” hoje em dia, no Brasil. A tradução havia pensado em “marajá”, que é, no jargão popular, aquele funcionário público com salários bastante elevados. Porém pode ser que “oportunista” baste.

²⁶ Cochran explica que, embora Juan pareça nunca ter estado nesta cidade, ali se decidia a política espanhola.

²⁷ Paulin Paris traduziu esses versos algo obscuros como “où les peuples suivent toujours les ordres qu'on leur donne, ou bien ont besoin de l'intervention étrangère pour s'en dispenser.”

XXIV.

And thus acquaintance grew, at noble routs,
 And diplomatic dinners, or at other—
 For Juan stood well both with Ins and Outs,
 As in freemasonry a higher brother.
 Upon his talent Henry had no doubts;
 His manner showed him sprung from a high mother,
 And all men like to show their hospitality
 To him whose breeding matches with his quality.

XXIV.

E o contato cresceu e a nobres festinhas vai,
 A jantares diplomáticos e outras reuniões –
 Pois Juan se saía bem tanto no entra ou sai,
 Como na maçonaria mais alto-grau-irmão. E
 Do talento dele Henry em dúvida não cai.
 Sua maneira o indicava provir de nobre mãe, e
 Todos gostavam de mostrar hospitalidade
 A ele cuja criação aliava à qualidade.

XXV.

At Blank-Blank Square;—for we will break no squares
 By naming streets: since men are so censorious,
 And apt to sow an author's wheat with tares,
 Reaping allusions private and inglorious,
 Where none were dreamt of, unto Love's affairs,
 Which were, or are, or are to be notorious,
 That therefore do I previously declare,
 Lord Henry's mansion was in Blank-Blank Square.

XXV.

Na rua *Square* de tal²⁸; pois tumultuar não se quer²⁹
 Nomeando ruas. Já que homens são censórios,
 E aptos a semear joio em trigo de autor³⁰, e colher
 Alusões quer privadas quer inglórias,
 Que nem em sonho seriam sobre affair
 Ou amor que foi ou é ou deveria ser notório;
 Assim antecipo que a mansão de
 Lord Henry na rua *Square* de tal é.

XXVI.

Also there bin another pious reason
 For making squares and streets anonymous;
 Which is, that there is scarce a single season
 Which doth not shake some very splendid house
 With some slight heart-quake of domestic treason—
 A topic Scandal doth delight to rouse:
 Such I might stumble over unawares,
 Unless I knew the very chastest squares.

XXVI.

Também há³¹ outra piedosa razão
 Para deixar *squares*³² e ruas anônimos,
 Que é nem mal ter uma única estação
 Sem que se agite casarão-fenômeno
 Com leve comoção de doméstica traição,
 Por gosto ergue esse tópico o escândalo.
 E lá a tropeçar talvez do nada eu acabe, a
 Menos que os *squares* mais castos se saibam.

²⁸ No original, *Blank Blank Square*, equivale às reticências, quando não se diz especificamente um nome.

²⁹ No original, *break no squares*, expressão de caserna presente, por exemplo, em Laurence Sterne, em seu *Tristram Shandy*, que significa introduzir perigosa desordem onde deveria haver disciplina estrita (PC).

³⁰ Alusão à “Parábola do Semeador”, do livro bíblico de *Mateus*, XIII, 24-30. Nela, propõem-se que o reino dos céus seja como o homem que semeia a boa semente mas, ao dormir, vem seu inimigo e semeia o joio no meio do trigo.

³¹ No original está *there bin*, em lugar de *there is*, uso arcaico a Shakespeare, *Cymbeline*, II, III, 28-29. Especula-se que, não pela rima, B. tenha antecipado a contração editorial de *there's*, usando *bin*, que não permite contração.

³² No original, *squares*, é uma espécie de praça cercada por várias ruas, reunindo alguns quarteirões em torno da praça.

XXVII.

'T is true, I might have chosen Piccadilly,
 A place where peccadillos are unknown;
 But I have motives, whether wise or silly,
 For letting that pure sanctuary alone.
 Therefore I name not square, street, place, until I
 Find one where nothing naughty can be shown,
 A vestal shrine of Innocence of Heart:
 Such are—but I have lost the London Chart.

XXVII.

Sim, eu poderia escolher Piccadilly³³,
 Lugar que desconhece *peccadillos*³⁴,
 Mas, sábio ou tolo, há motivo a que fique
 Esse puro santuário sozinho.
 No mais, sem nomear rua, *square*, lugar, até que
 Enfim ache um que não seja daninho,
 Templo vestal de inocência de coração. Onde
 É o – mas perdi o mapa de Londres.

XXVIII.

At Henry's mansion then, in Blank-Blank Square,
 Was Juan a *recherché*, welcome guest,
 As many other noble scions were;
 And some who had but Talent for their crest;
 Or Wealth, which is a passport everywhere;
 Or even mere Fashion, which indeed's the best
 Recommendation; and to be well dressed
 Will very often supersede the rest.

XXVIII.

Na mansão de Henry aí à rua *Square* de tal
 Juan é *recherché*³⁵, conviva bem-vindo; há
 Lá muito nobre rebento, e afinal
 Uns que só talento por brasão hão advindo; há
 Riqueza, que é passaporte a qualquer local,
 Ou mesmo a mera moda, que é ainda a
 Melhor recomendação, e boas roupas
 Que muitas vezes todo o resto poupa.

XXIX.

And since "there's safety in a multitude
 Of counsellors," as Solomon has said,
 Or some one for him, in some sage, grave mood;—
 Indeed we see the daily proof displayed
 In Senates, at the Bar, in wordy feud,
 Where'er collective wisdom can parade,
 Which is the only cause that we can guess
 Of Britain's present wealth and happiness;—

XXIX.

E já que “na multidão de conselho há
 Segurança”³⁶, como Salomão se refira,
 Ou alguém a ele, em humor sábio e sério; na
 Real, dia-a-dia isso no senado se confira,
 No tribunal em disputa verbal, e onde quer que a
 Sabedoria comum desfile, a
 Qual é a única causa que se suponha
 À atual riqueza e felicidade da Grã-Bretanha³⁷;

³³ Atraente teoria etimológica, porém equívoca. O termo vem de “piccadill”, tipo de colarinho engomado muito em voga na corte de James I, o qual enriquecera o alfaiate Robert Baker, que investira nos terrenos dessa região. Byron vivera ali, dentre outras vezes, no período em que estivera casado, de 29 de março de 1815 a 23 de abril de 1816, e parece não ter pagado o aluguel devido a Duquesa de Devonshire (conforme carta de 3 de novembro de 1817). (PC).

³⁴ Decalque da língua espanhola.

³⁵ Em francês, no original. Quer dizer que foi “escolhido a dedo”, por extensão, possuir alguma qualidade ou distinção rara.

³⁶ *Provérbios*, XI, 14; XXIV, 6.

XXX.

But as "there's safety" grafted in the number
 "Of counsellors," for men,—thus for the sex
 A large acquaintance lets not Virtue slumber;
 Or should it shake, the choice will more perplex—
 Variety itself will more encumber.

'Midst many rocks we guard more against wrecks—
 And thus with women: howsoe'er it shocks some's
 Self-love, there's safety in a crowd of coxcombs.

XXX.

Se “há segurança³⁸ em multitude
 De conselhos” a homens, a elas a
 Boa quantia de colegas não deixa a virtude
 Cochilar; se treme, a escolha é mais complexa.
 Variedade a si mesma se confunde.

Entre rochas de naufrágio se previne, e essa é às
 Moças: e daí se uns amores-próprios irão pô-los
 Em choque, há segurança num bando de tolos.

XXXI.

But Adeline had not the least occasion
 For such a shield, which leaves but little merit
 To Virtue proper, or good education.
 Her chief resource was in her own high spirit,
 Which judged Mankind at their due estimation;
 And for coquetry, she disdained to wear it—
 Secure of admiration: its impression
 Was faint—as of an every-day possession.

XXXI.

Mas à Adelina não houve a menor ocasião
 A tal escudo, que deixa pouco mérito
 À própria virtude ou à boa educação.
 Seu recurso principal um espírito emérito,
 Que julgou o humano com devida apreciação;
 Quanto à coqueteria, era pretérito.
 Segura da admiração, se impressiona
 De leve, igual de uma posse cotidiana.

XXXII.

To all she was polite without parade;
 To some she showed attention of that kind
 Which flatters, but is flattery conveyed
 In such a sort as cannot leave behind
 A trace unworthy either wife or maid;—
 A gentle, genial courtesy of mind,
 To those who were, or passed for meritorious,
 Just to console sad Glory for being glorious;

XXXII.

A todos é polida e a pompa poupa;
 A uns mostrava atenção de um tipo tal
 Que lisonjeia, mas transmite a lisonja
 De modo que não deixa atrás traço o qual
 Seja indigno de virgem ou de esposa,
 Cortesia mental, gentil e genial,
 A quem era ou passava por meritório, e a
 Consolar por ter glória a triste glória³⁹,

³⁷ Cochran nota que, por volta de 1823, o terror da revolução, que prevalecia nas altas-classes durante o pós-Waterloo, começou a diminuir; porém muitos ingleses não possuíam nem riqueza, nem alegria; daí o “senso comum” ter falhado em algum ponto.

³⁸ Como se não fosse bastante ambígua a ideia, há ainda a diferença entre os originais, *grafted* (EP) ou *ingrafted* (PC). Respectivamente, *grafted* pode significar tanto “enxerto” quanto “suborno”. Já na segunda versão do original, o *in* funcionaria como prefixo de negação de ambos os significados supracitados. Não foi possível traduzir este termo.

XXXIII.

Which is in all respects, save now and then,
 A dull and desolate appendage. Gaze
 Upon the shades of those distinguished men
 Who were or are the puppet-shows of praise,
 The praise of persecution. Gaze again
 On the most favoured; and amidst the blaze
 Of sunset halos o'er the laurel-browed,
 What can ye recognise?—a gilded cloud.

XXXIV.

There also was of course in Adeline
 That calm patrician polish in the address,
 Which ne'er can pass the equinoctial line
 Of anything which Nature would express;
 Just as a Mandarin finds nothing fine,—
 At least his manner suffers not to guess,
 That anything he views can greatly please:
 Perhaps we have borrowed this from the Chinese—

XXXV.

Perhaps from Horace: his "Nil admirari"
 Was what he called the "Art of Happiness"—
 An art on which the artists greatly vary,
 And have not yet attained to much success.
 However, 't is expedient to be wary:
 Indifference, certes, don't produce distress;
 And rash Enthusiasm in good society
 Were nothing but a moral inebriety.

XXXIII.

Que é em todo aspecto, exceto vindo ao caso,
 Apêndice desolado e frio⁴⁰. Olhe por
 Essas sombras de homens ilustres os quais ou
 Eram ou são fantoches do louvor,
 Louvor da perseguição. Olhe uma vez mais o
 Mais favorecido, e em meio ao fulgor
 Do halo do ocaso sobre a fronte laureada,
 Eis que reconheceis? Nuvem dourada⁴¹.

XXXIV.

Decerto Adelina também tinha
 No trato a polida calma patrícia,
 Que nunca ultrapassa a equinocial linha
 De algo que a Natureza expressaria,
 Como nada acha bom um mandarim – ao
 Menos seus modos não indicariam
 Que o que ele vê o agrada de vez,
 Talvez isso emprestamos do chinês.

XXXV.

Talvez de Horácio. Seu *nil admirari*⁴², a
 Que “arte da felicidade” chamou,
 Arte da qual artistas muito variam
 E nem tanto sucesso se alcançou.
 Carece de estar alerta, todavia,
 Indiferença, decerto, ais não gerou,
 E entusiasmo impulsivo em boa sociedade
 É da moral apenas a ebriedade.

³⁹ Paulin Paris faz uma crítica interessante a Amedée Pichot. Este, em nota, tenta explicar o significado desta última imagem, dizendo que seria consolar o tédio (“ennuis”) de sua glória, e que, entretanto, no original há uma espécie de ironia e pleonasma que o tornam mais poético. Paulin Paris, por outro lado, também em nota, afirma que a tradução de Pichot “ce qui est inintelligible.” e que, no entanto, nesses versos, não há nem ironia nem pleonasma: “il n’y a qu’une belle pensée.”

⁴⁰ Outra variação entre os originais. Um traz *dull* (EC) (EP), outro *chill* (PC).

⁴¹ No original, *a gilded cloud*. Paulin Paris traduziu por “un sombre nuage recouvert d’or.”

⁴² Nova alusão à *Epístola*, I, VI, 1-2, de Horácio (ver Canto V, estrofe C).

XXXVI.

But Adeline was not indifferent: for
 (Now for a common-place!) beneath the snow,
 As a Volcano holds the lava more
 Within—et cætera. Shall I go on?—No!
 I hate to hunt down a tired metaphor,
 So let the often-used Volcano go.
 Poor thing! How frequently, by me and others,
 It hath been stirred up till its smoke quite smothers!

XXXVI.

Mas Adelina indiferente não fora –
 Agora vai um lugar-comum – sob a neve
 É tal vulcão que mantém a lava ora
 Dentro, *et caetera*. Ir avante deve-
 -se? Não. Odeio perseguir metáfora
 Exaurida, então o vulcão tão gasto o leve.
 Coitadinho. Tanto por mim e por outros
 Atiçado⁴³, sua fumaça asfixiou a todos.

XXXVII.

I'll have another figure in a trice:—
 What say you to a bottle of champagne?
 Frozen into a very vinous ice,
 Which leaves few drops of that immortal rain,
 Yet in the very centre, past all price,
 About a liquid glassful will remain;
 And this is stronger than the strongest grape
 Could e'er express in its expanded shape:

XXXVII.

Outra imagem num átimo irei propor.
 Que tal garrafa de champanhe, presta?
 Resfriada a um sorvete que é bem licor,
 Pouca gota de orvalho imortal resta.
 Mas bem no centro, além de qualquer valor,
 Como líquido vítreo permanece, e esta
 É mais forte do que a mais forte vinha
 Que em forma expandida a exprimir-se vinha.

XXXVIII.

'T is the whole spirit brought to a quintessence;
 And thus the chilliest aspects may concentrate
 A hidden nectar under a cold presence.
 And such are many—though I only meant her
 From whom I now deduce these moral lessons,
 On which the Muse has always sought to enter.
 And your cold people are beyond all price,
 When once you've broken their confounded ice.

XXXVIII.

É o espírito inteiro ido à quintessência,
 Daí o mais frio aspecto poder concentrar
 Néctar oculto sob gélida presença.
 Iguais são muitas, mas só a ela irei indicar,
 De quem lições morais⁴⁴ deduzido têm-se, às
 Quais a Musa sempre buscou entrar,
 E sua gente fria está além de qualquer valor,
 Se seu maldito⁴⁵ gelo rompido for.

⁴³ Cochran faz uma nota com ao menos cinco referências de uso da imagem do vulcão nas obras de Byron, como em *The Giaour*, *Childe Harold*, *The Island* (poema que carece de uma tradução para o português), entre outras.

⁴⁴ Cochran nota que essa ideia ecoa as palavras de Wellington a Castlereagh sobre a restauração dos trabalhos de artes pilhados pelos franceses.

⁴⁵ No original, *confounded*. Pichot e Paulin Paris traduziram por “maudite”.

XXXIX.

But after all they are a North-West Passage
 Unto the glowing India of the soul;
 And as the good ships sent upon that message
 Have not exactly ascertained the Pole
 (Though Parry's efforts look a lucky presage),
 Thus gentlemen may run upon a shoal;
 For if the Pole's not open, but all frost
 (A chance still), 't is a voyage or vessel lost.

XXXIX.

Mas são afinal uma Noroeste Passagem⁴⁶
 Até a Índia reluzente da alma, e o
 Que há de bom navio enviado a essa mensagem
 Que nem o polo exato descobriu
 (E o esforço de Parry⁴⁷ indique bom presságio),
 Cavalheiro pode aí atingir baixo,
 Pois se não se abre o polo, e é só gelo (ainda
 Um risco), é a viagem ou a nau perdida.

XL.

And young beginners may as well commence
 With quiet cruising o'er the ocean, Woman;
 While those who are not beginners should have sense
 Enough to make for port, ere Time shall summon
 With his grey signal-flag; and the past tense,
 The dreary *Fuimus* of all things human,
 Must be declined, while Life's thin thread's spun out
 Between the gaping heir and gnawing gout.

XL.

E marujos novatos que comecem em
 Cruzeiro calmo no oceano-moça,
 Já aos lobos do mar juízo e apressem-
 -se a um porto seguro, antes que o Tempo possa
 Dar bandeira cinza⁴⁸, e o pretérito, esse
 Sombrio *fuimus*⁴⁹ de toda humana coisa
 Se decline, enquanto o fio da vida se afina
 Entre herdeiro ávido e artrite que azucrina.⁵⁰

⁴⁶ Na época de B., as esperanças de encontrar a passagem para as Índias pela praia ao norte do Canadá estavam mirrando.

⁴⁷ Sir William Parry (1790 – 1855) comandou diversas expedições à procura da passagem noroeste (1819 – 1825). Paulin Paris, em nota, acrescenta que “Les fameux voyages du capitaine Parry à la recherche de ce passage fixent, depuis plusieurs années, l'attention de l'Europe. Jusqu'à présent le succès est loin d'en être incontestable.”

⁴⁸ Pichot fez nota dizendo que essa imagem se refere aos “cabelos brancos”. Em um navio, cada bandeira hasteada possui um significado determinado por sua cor.

⁴⁹ Em latim, no original. O “éramos” que, em livre tradução, seria o “já era”, usado por Décio Pignatari em sua tradução. Há ligeira alusão à *Eneida*, II, 325, “fôramos troianos (...)” (PC).

⁵⁰ Décio Pignatari traduziu na íntegra esta oitava:

Muita cautela, marujos novatos
 Que se propõem cruzar o Mar Mulher;
 Já os lobos-do-mar – lição dos fatos –
 Busquem porto seguro – o Tempo o quer –
 Antes que o SOS cinza aos atos
 Humanos mostre o fim, com seu preté-
 Rito “já era”: vai-se o *animus vitae*
 Entre a ânsia do herdeiro e a dor da artrite.
 (Pignatari, 2007, p. 207).

XLI.

But Heaven must be diverted; its diversion
Is sometimes truculent—but never mind:
The World upon the whole is worth the assertion
(If but for comfort) that all things are kind:
And that same devilish doctrine of the Persian,
Of the "Two Principles," but leaves behind
As many doubts as any other doctrine
Has ever puzzled Faith withal, or yoked her in,

XLI.

Mas o Céu deve ser animado; sua animação
É às vezes truculenta – mas tanto faz.
O mundo inteiro vale a afirmação
(Se o consola) que as coisas vão bem como tais.
E a doutrina de dois Princípios, persa⁵¹, tão
Diabólica, que apenas deixa atrás
Tanta dúvida igual qualquer doutrina
Que já confundira a fé ou que a domina.

XLII.

The English winter—ending in July,
To recommence in August—now was done.
'T is the postilion's paradise: wheels fly;
On roads, East, South, North, West, there is a run.
But for post-horses who finds sympathy?
Man's pity's for himself, or for his son,
Always premising that said son at college
Has not contracted much more debt than knowledge.

XLII.

O inverno inglês, que em julho acabou, a
Recomeçar em agosto, não mais transcorre.
É paraíso aos postilhões⁵²: rodas voam;
Na estrada, norte a sul, leste a oeste, correm.
Mas a cavalo da posta quem simpatia doa?
Piedade só a si e ao filho no homem ocorre,
Sempre que da faculdade tiver ciência
Que o filho não contraiu mais dívida que sapiência⁵³.

XLIII.

The London winter's ended in July—
Sometimes a little later. I don't err
In this: whatever other blunders lie
Upon my shoulders, here I must aver
My Muse a glass of Weatherology;
For Parliament is our barometer:
Let Radicals its other acts attack,
Its sessions form our only almanack.

XLIII.

O inverno em Londres acabou em julho, ou após,
Um pouco, às vezes. Erro não cometo
Nisso; tanto faz quanta asneira se pôs
Em meu lombo, aqui minha Musa parâmetro
Usa de cristal meteorológico, pois
O Parlamento é nosso barômetro.
Que os radicais outros atos ataquem,
Suas sessões são nosso único almanaque.

⁵¹ B. flerta com o zoroastrismo nesses versos. Tendo estudado sobre essa religião em 1814, suas duas obras mais influenciadas pela doutrina são *Manfred* e *Cain*. Possivelmente B. aprendera mais a respeito da religião quando estudou armênio no monastério de San Lazzaro. Zoroastro antecipou os maniqueístas ainda no século VI a.C., por sua doutrina na qual o princípio de luz e o princípio de trevas se confrontam constantemente. Pichot traz longa nota citando *Demonologie*, de Walter Scott, sobre o tema.

⁵² Encarregados de entregar a correspondência, a cavalo, nos tempos de B. Eles trabalhavam nas casas de postas, postais, que faziam as vezes dos correios da época.

⁵³ O próprio B. parece ter contraído mais dívida que instrução (PC).

XLIV.

When its quicksilver's down at zero,—lo!
 Coach, chariot, luggage, baggage, equipage!
 Wheels whirl from Carlton Palace to Soho,
 And happiest they who horses can engage;
 The turnpikes glow with dust; and Rotten Row
 Sleeps from the chivalry of this bright age;
 And tradesmen, with long bills and longer faces,
 Sigh—as the postboys fasten on the traces.

XLIV.

Quando seu mercúrio baixa a zero, oh!
 Coche, carruagem, bagagem, equipagem!
 Rodas giram de Carlton Palace⁵⁴ ao Soho⁵⁵,
 Felizes de quem o cavalo engaja; e em
 Estradas⁵⁶ brilha o pó. E Rotten Row⁵⁷
 Dorme à cavalaria dessa luzente idade, e
 Comerciantes⁵⁸ com a cara maior que a tabuleta
 Suspiram se o postilhão perde a estribeira⁵⁹.

XLV.

They and their bills, "Arcadians both," are left
 To the Greek Kalends of another session.
 Alas! to them of ready cash bereft,
 What hope remains? Of hope the full possession,
 Or generous draft, conceded as a gift,
 At a long date—till they can get a fresh one—
 Hawked about at a discount, small or large;
 Also the solace of an overcharge.

XLV.

Eles e a conta, deixados, ambos árcades⁶⁰,
 Às calendas gregas⁶¹ de outra sessão.
 Ai, quem está de dinheiro vivo privado há-de
 Ter esperança? Esperança de ampla fruição
 Ou promissória generosa, dada por dádi-
 va a longo prazo, até uma mais nova, então⁶²,
 Tentando ver se um desconto descola,
 Curto ou grande; que o preço alto consola.

⁵⁴ Palácio do Príncipe Regente (em 1823, já Jorge IV), em Pall Mall.

⁵⁵ Soho, próximo de Oxford Street, concentrava um famoso mercado, e atualmente é um dos maiores centros da vida noturna em Londres.

⁵⁶ Outra nota para *turnpike road*, uma “estrada com pedágio”, coisa recente na Europa.

⁵⁷ Estrada da moda em Hyde Park, usada para a prática de montaria e passeios de carruagem.

⁵⁸ O próprio B. sendo responsável por uma quantia desses (PC). No original, *tradesmen*, os “comerciantes”. Caixeiro, no tempo de B., era quem atendia os fregueses no comércio, muitas vezes o próprio comerciante. Caixeiro-viajante seria a pessoa que representava o produto do comerciante em outros lugares.

⁵⁹ No original, *postboys*, os “rapazes da posta”, entregadores de correspondência; e a expressão “fasten on the traces”, que Pichot traduziu (e Paulin Paris de modo semelhante), por: “en voyant les postillons attacher les traits de leurs chevaux”.

⁶⁰ Byron já usara esse epíteto anteriormente, no Canto IV, estrofe 93, retirado de Virgílio, *Écloga*, 7, 4. “Arcades ambo” pode significar “ambos pastores”, porém, por se tratar de amor homossexual entre homens, a tradição legou também a acepção de “ambos canalhas”.

⁶¹ No original, *kalends*, era o primeiro dia do calendário romano; não havia nada disso na Grécia. Daí a expressão “calendas gregas” significar o mesmo que “dia de São Nunca”.

⁶² Cochran descreve detalhadamente esse procedimento comercial. Em resumo, um nobre faz uma encomenda (por exemplo, a carruagem réplica da de Napoleão que Byron tivera), e assina uma nota promissória garantindo o pagamento no futuro; se não conseguir pagar, assina uma segunda nota, e renegocia o valor. Esse procedimento não soa incomum, mesmo atualmente.

XLVI.

But these are trifles. Downward flies my Lord,
 Nodding beside my Lady in his carriage.
 Away! away! "Fresh horses!" are the word,
 And changed as quickly as hearts after marriage;
 The obsequious landlord hath the change restored;
 The postboys have no reason to disparage
 Their fee; but ere the watered wheels may hiss hence,
 The ostler pleads too for a reminiscence.

XLVI.

Mas são ninharias. Milorde voa abaixo, já da
 Milady ao lado na carruagem, cabeça a menear.
 Vai, vai! "Cavalo jovem"⁶³ é o termo dado, a
 Mudar logo igual coração após casar.
 Ao obsequioso senhorio a muda⁶⁴ é restaurada.
 Postilhões não têm razão pra desprezar
 A paga, mas antes da roda úmida⁶⁵ ranger,
 O estribeiro a lembrancinha requer.

XLVII.

'T is granted; and the valet mounts the dickey—
 That gentleman of Lords and Gentlemen;
 Also my Lady's gentlewoman, tricky,
 Tricked out, but modest more than poet's pen
 Can paint,—"*Così viaggino i Ricchi!*"
 (Excuse a foreign slipslop now and then,
 If but to show I've travelled: and what's Travel,
 Unless it teaches one to quote and cavil?)

XLVII.

Que é dada, e o valete monta a boleia,
 Esse senhor⁶⁶ dos lordes e cavalheiros;
 Junto à dama de milady⁶⁷, traiçoeira,
 Astuta, mas mais modesta do que veio
 Pena de poeta pintar. *Così viaggino i ricchi*⁶⁸. E a-
 caso perdoa o termo estrangeiro,
 É só pra exhibir que viajei, e viagem é,
 Senão instruir a citar e cavilar, o quê?

⁶³ Citação de *The Winter's Tale* (*Conto de Inverno*), de Shakespeare, III, i, 21-22.

⁶⁴ Antigamente, a estação de "mudas de cavalos" era o local onde se fazia a troca de animais de cavalgadura cansados por outros folgados, de distância a distância.

⁶⁵ As edições originais trazem nota explicando que se jogava um pouco de água nos raios e nos aros das rodas para ajudar a mantê-las firmes e sem ruído.

⁶⁶ No original, *gentleman of gentlemen*, como é chamado o criado dos nobres.

⁶⁷ Cochran é o único a lembrar de Fletcher, o leal criado de B., que além de ter um caso com algumas criadas, casou com a dama de companhia de Lady Byron, e poderia estar sentado na carruagem, não exatamente à boleia, mas em um assento atrás da carruagem, que às vezes também era chamado de *dickey*, como no original.

⁶⁸ Em italiano, "assim viajam os ricos".

XLVIII.

The London winter and the country summer
 Were well nigh over. 'T is perhaps a pity,
 When Nature wears the gown that doth become her,
 To lose those best months in a sweaty city,
 And wait until the nightingale grows dumber,
 Listening debates not very wise or witty,
 Ere patriots their true country can remember;—
 But there's no shooting (save grouse) till September.

XLVIII.

O inverno em Londres e o verão no campo eram
 Chegado ao fim. Uma pena talvez,
 Quando a Natureza usa o que mais a esmera,
 Perder na cidade suada o melhor mês
 E que o rouxinol emudeça se espera,
 E ouvir debate nem sagaz ou com sensatez,
 Antes que patriotas seu chão leal lembrem;
 Sem caça (salvo à tetraz⁶⁹) até setembro.

XLIX.

I've done with my tirade. The World was gone;
 The twice two thousand, for whom Earth was made,
 Were vanished to be what they call alone—
 That is, with thirty servants for parade,
 As many guests, or more; before whom groan
 As many covers, duly, daily laid.
 Let none accuse old England's hospitality—
 Its quantity is but condensed to quality.

XLIX.

Fiz minha tirada. O mundo se foi,
 Duas vezes dois mil, aos quais a Terra é feita,
 Se esvaíram ao que chamam de estar só, e
 Que é, com trinta criados, os quais ostentam,
 Idem em hóspedes ou mais, ante quem se doem, e
 Muitos talheres, devida e diariamente, deitam.
 Não acusem a velha hospitalidade inglesa
 Que quantidade adensada em qualidade seja.

L.

Lord Henry and the Lady Adeline
 Departed like the rest of their compeers,
 The peerage, to a mansion very fine;
 The Gothic Babel of a thousand years.
 None than themselves could boast a longer line,
 Where Time through heroes and through beauties steers;
 And oaks as olden as their pedigree
 Told of their Sires—a tomb in every tree.

L.

E Lord Henry e a Lady Adelina
 Se foram, como o resto dos seus pares,
 Pariatos, a uma mansão tão fina,
 Babel gótica de anos ao milhar. E
 Só eles poderiam se vangloriar de linha-
 Velhos como sua estirpe, carvalhos lhes
 Contam de antepassados, uma tumba por árvore.⁷⁰

⁶⁹ Ave galinácea típica do hemisfério norte. Sua caça é um passatempo de relevo à alta-sociedade inglesa, como se verá adiante.

⁷⁰ Repare-se no vulto das duas estrofes, original e tradução, como se assemelham contra o fundo branco.

LI.

A paragraph in every paper told
 Of their departure—such is modern fame:
 'T is pity that it takes no further hold
 Than an advertisement, or much the same;
 When, ere the ink be dry, the sound grows cold.
 The Morning Post was foremost to proclaim—
 "Departure, for his country seat, to-day,
 Lord H. Amundeville and Lady A.

LI.

Um parágrafo em cada jornal contou
 Da partida deles. Eis a atual fama.
 É uma pena que não demorou
 Nem como algo que valha a um reclame,
 Pois antes que seque a tinta, o som se esfriou.
 O *Morning Post*⁷¹ é o primeiro que proclama:
 "Hoje, à sua casa de campo, partem pra lá
 Lord H. Amundeville e Lady A.

LII.

"We understand the splendid host intends
 To entertain, this autumn, a select
 And numerous party of his noble friends;
 'Midst whom we have heard, from sources quite correct,
 The Duke of D—— the shooting season spends,
 With many more by rank and fashion decked;
 Also a foreigner of high condition,
 The envoy of the secret Russian mission."

LII.

"Soubemos que o anfitrião esplêndido deseja
 Entreter neste outono uma seleta
 E vasta parte de seus amigos da nobreza,
 Entre os quais ouvimos de fontes mui certas
 O Duque de D – a temporada de caça se enseja
 Com muitos outros que classe e moda enfeitam;
 Também um estrangeiro de alta condição,
 O enviado russo em secreta missão."

LIII.

And thus we see—who doubts the Morning Post?
 (Whose articles are like the "Thirty-nine,"
 Which those most swear to who believe them most)—
 Our gay Russ Spaniard was ordained to shine,
 Decked by the rays reflected from his host,
 With those who, Pope says, "greatly daring dine."—
 'T is odd, but true,—last war the News abounded
 More with these dinners than the killed or wounded;—

LIII.

Assim vemos (quem não crê no *Morning Post*?
 De artigos como os *Trinta e nove*⁷², a levar
 A jurar mais quem mais crê neles) nos-
 so alegre espanhol russo fadado a brilhar,
 Ornado pelos raios refletidos do anfitrião, com os
 Que, como diz Pope, "muito ousam jantar"⁷³;
 Estranho, e fato, nessa guerra, são preenchidos
 Jornais mais com jantares que mortos e feridos;

⁷¹ Coleridge escrevia para este já citado jornal inglês.

⁷² Paulin Paris explica, em nota, que a diferença essencial entre as várias comunhões protestantes e católicas, é que as primeiras não reconhecem autoridade humana em matéria de fé. Porém, contraditoriamente, a igreja anglicana exige dos luteranos, dos calvinistas etc, um juramento de trinta e nove artigos de fé, e aqueles que se recusam a jurar são privados do gozo de todos os direitos cívicos. Esses artigos foram adotados por Elizabeth em 1562, e confirmados pelo parlamento em 1571. Pichot não traduziu o terceiro verso dessa estrofe; pode ser que o tenha achado algo obscuro.

⁷³ Nova citação de *A Asniada*, IV, 318, de Alexander Pope.

LIV.

As thus: "On Thursday there was a grand dinner;

Present, Lords A.B.C."— Earls, dukes, by name

Announced with no less pomp than Victory's winner:

Then underneath, and in the very same

Column: date, "Falmouth. There has lately been here

The Slap-dash regiment, so well known to Fame,

Whose loss in the late action we regret:

The vacancies are filled up—see Gazette."

LIV.

Bem assim: "Na quinta houve jantar do maior.

Presente: Lordes A. B. C." Condes, duques, e anunciam-

-nos por nome em pompa igual fossem o Vencedor.

Aí embaixo na mesma coluna ali há:

Data, "Falmouth"⁷⁴. Recentemente esteve por

Ali o Regimento de Chofre, cuja fama se sabia,

Do qual a perda na ação recente se lamenta. E

As vagas foram preenchidas; ver *Gazette*".

LV.

To Norman Abbey whirled the noble pair,—

An old, old Monastery once, and now

Still older mansion—of a rich and rare

Mixed Gothic, such as artists all allow

Few specimens yet left us can compare

Withal: it lies, perhaps, a little low,

Because the monks preferred a hill behind,

To shelter their devotion from the wind.

LV.

Pra Abadia Norman⁷⁵ rodou o nobre par,

Foi mosteiro velho, velho, e antigassa

Mansão é agora, e de uma rica e sem par

Mistura gótica, como todo artista acha

Ainda raros espécimes pra comparar,

No mais. Fica⁷⁶ talvez um pouco baixa,

Pois os monges quiseram-na atrás da colina,

Guardando a devoção longe da brisa"^{77 78}.

⁷⁴ Cidade e porto marítimo na costa sul da Cornualha, no Reino Unido.

⁷⁵ O que segue é a descrição da Abadia de Newstead, que Byron herdou, e foi forçado a vendê-la em 1818, para pagar suas dívidas. A edição disponível na internet de Hernest Hartley Coleridge traz nota bastante extensa sobre Newstead, explicando em detalhe a arquitetura do lugar, e até as adaptações feitas depois que B. a vendeu, além de apontar os trechos em que sua descrição a seguir remete precisamente à arquitetura da Abadia. O nome da abadia, aqui, aponta para a antiguidade inglesa e seus ancestrais germanos; uma tradução para seu nome seria "Abadia Normanda".

⁷⁶ Cochran nota certa confusão entre os tempos verbais, com *can... lies... preferred...stood*. Essa incerteza reflete a confusão que neste ponto a obra faz entre atualidade e nostalgia, misturando o passado de B., o passado da Abadia, o presente de Don Juan como o passado de B., e Don Juan acabando no lugar de onde Childe Harold saiu, ambas facetas byronianas, atando, destarte, os pontos destes dois pontos extremos dos dois épicos byronianos, Don Juan ligando o fim ao começo, que foi Childe Harold: é a imagem do fim da peregrinação interior, o peregrino regressando à sua origem, a si mesmo.

⁷⁷ Cochran sugere ser talvez "*indecent*" essa ideia do último verso. E cita os versos da estrofe VII, do Canto I, de *A Peregrinação de Childe Harold*, o primeiro épico de B., que lhe rendeu grande sucesso à época de sua publicação. Na tradução de Pinheiro Guimarães, vê-se o que seria talvez a "indecência" a que Cochran se refere; vale ver como B. vai concluindo sua obra, atando os pontos com o começo da sua própria carreira:

(...) Que da superstição fora espelunca,
Aonde agora as ninfas Pafianas
Vêm sorrir e cantar: ah! bem podiam
Os frades crer, que os tempos seus voltaram,
Se é que não mentem as tradições antigas,
Se calúnias não há contra tais santos. (Byron, 1942, p. 33).

⁷⁸ João Vieira voltou a traduzir essas oitavas mais narrativas:

Os lordes A. B. C., os talentos mais apregoados, belezas peregrinas de genuíno sangue tomaram caminho da Abbey, antigo mosteiro com residência ainda mais antiga convertido em prédio particular de lord Henry.

LVI.

It stood embosomed in a happy valley,
 Crowned by high woodlands, where the Druid oak
 Stood like Caractacus, in act to rally
 His host, with broad arms 'gainst the thunder-stroke;
 And from beneath his boughs were seen to sally
 The dappled foresters; as Day awoke,
 The branching stag swept down with all his herd,
 To quaff a brook which murmured like a bird.

LVI.

Ficava cercada por vale alegre,
 Coroada por mata alta, onde o carvalho
 Druida⁷⁹ era como Carataco⁸⁰ quando agregue
 No ato a tropa com amplo escudo contra o raio.
 E de sob seus ramos ver se consegue
 Os da mata atacarem quando o dia raia; o
 Alce galhudo com seu rebanho procura
 Beber o riacho, que igual ave murmura.⁸¹

LVII.

Before the mansion lay a lucid Lake,
 Broad as transparent, deep, and freshly fed
 By a river, which its softened way did take
 In currents through the calmer water spread
 Around: the wildfowl nestled in the brake
 And sedges, brooding in their liquid bed:
 The woods sloped downwards to its brink, and stood
 With their green faces fixed upon the flood.

LVII.

Ante a mansão há um lago cristalino⁸²,
 Amplo como transparente, fundo, e nutre-o da-
 li sempre um rio, que macio encaminha o
 Seu curso à água mais calma distribuída
 Ao redor. No junco e erva se aninha o
 Ganso chocando em sua cama líquida.
 A relva se inclina à sua borda e para
 Fixa no fluxo sua verde cara.

Era um edem (sic) de encantos para onde a melhor sociedade londrina emigrava anualmente no mês de agosto, e de onde regressava, quando o inverno afugenta para os grandes centros.

O edifício, de rica arquitetura, oferecia uma mistura de gótico que o tornava incomparável no seu gênero.

O convento estava mais abaixo, encostado a uma colina, pois que os monges eram extremamente cuidadosos em abrigar do vento as suas devoções. (Byron, 1942, p. 386).

⁷⁹ O “carvalho druida” remete Newstead há um tempo anterior ao cristão, pré-romano. O tio-avô de B., conhecido como “Lorde do Mal”, derrubou a maioria dos carvalhos milenares do terreno. Restou apenas este, chamado de “Carvalho do Peregrino”, que por subscrição dos habitantes do lugar foi preservado.

⁸⁰ Foi um chefe bretão do século I dos catuvelaunos que liderou a resistência à conquista romana da Britânia, resistindo por quase uma década, finalmente derrotado no ano 51, sendo capturado pouco após.

⁸¹ João Vieira traduziu esta estrofe como segue:

No formoso vale coroadado de grandes bosques, sobressaia o carvalho frondoso e altivo, sob cujas ramagens se abrigavam os habitantes da floresta, e os veados vinham matar a sede num límpido e murmurante regato, que aí serpeava. (1942, p. 387).

⁸² Esse lago e suas demais partes ainda existem em Newstead (2007) (PC).

LVIII.

Its outlet dashed into a deep cascade,
 Sparkling with foam, until again subsiding,
 Its shriller echoes—like an infant made
 Quiet—sank into softer ripples, gliding
 Into a rivulet; and thus allayed,
 Pursued its course, now gleaming, and now hiding
 Its windings through the woods; now clear, now blue,
 According as the skies their shadows threw.

LIX.

A glorious remnant of the Gothic pile
 (While yet the Church was Rome's) stood half apart
 In a grand Arch, which once screened many an aisle.
 These last had disappeared—a loss to Art:
 The first yet frowned superbly o'er the soil,
 And kindled feelings in the roughest heart,
 Which mourned the power of Time's or Tempest's march,
 In gazing on that venerable Arch.

LX.

Within a niche, nigh to its pinnacle,
 Twelve Saints had once stood sanctified in stone;
 But these had fallen, not when the friars fell,
 But in the war which struck Charles from his throne,
 When each house was a fortalice—as tell
 The annals of full many a line undone,—
 The gallant Cavaliers, who fought in vain
 For those who knew not to resign or reign.

LVIII.

Sua vazão é cachoeira íngreme⁸³, cintilante
 De espuma, aí já diminui, ecoando
 Mais agudamente, igual um infante
 A acalmar-se, indo ondulando mais brando,
 Vira arroio, e ali aliviado, avante
 Segue o curso ora brilhando, ora ocultando
 Sua sinuosidade no bosque, já claro, já
 Azul, conforme o céu suas sombras dá.

LIX.

Ruína gloriosa de gótica pira
 (Ao culto de Roma⁸⁴) estava meio aparte
 Num arco enorme, que tanta nave erigira.
 Essa desapareceu, uma perda à arte.
 O outro soberbo sobre o solo ainda jazia
 E emoções no peito mais rude arderá de
 Lamento ao poder do tempo ou águas de março⁸⁵
 Ao que admirar o venerável arco.

LX.

Junto de seu topo, dentro de um nicho,
 Doze santos santificados em pedra;
 Mas esses caíram, não com os frades, isso
 Na guerra que Charles de seu trono ejeta,
 Quando cada casa era fortaleza, que o diz o
 Tanto de anais de tanta linhagem desfeita,
 Os Cavalheiros galantes⁸⁶, à toa a lutar
 Por quem nem soube reinar nem renunciar.

⁸³ Algumas edições trazem *deep*, outras *steep*.

⁸⁴ Newstead foi fundada por Henrique II, aproximadamente em 1170, como parte, diz-se, da penitência pela morte de Becket. Henrique VIII vendeu-a para Sir John Byron em 1540.

⁸⁵ No original, *tempest's march*, significa literalmente a “marcha das tempestades”, porém *march* quer dizer também “março”, e como Tom Jobim intitulou uma canção de “Águas de março”, optou-se por essa peculiar acepção na tradução, no caso, tratando-se de “enxurradas”; domesticadora porque atrelada em demasia à cultura de chegada.

⁸⁶ Foi por causa do seu fiel serviço ao rei durante a Guerra Civil, pela causa dos Stuarts, que os Byrons subiram à nobreza. Sir John Byron virou Barão Byron de Rochdale em 1643.

LXI.

But in a higher niche, alone, but crowned,
 The Virgin-Mother of the God-born Child,
 With her Son in her blessed arms, looked round,
 Spared by some chance when all beside was spoiled:
 She made the earth below seem holy ground.
 This may be superstition, weak or wild;
 But even the faintest relics of a shrine
 Of any worship wake some thoughts divine.

LXI.

Mas em nicho mais alto, só, mas coroada,
 A Virgem Mãe⁸⁷ desse Deus nascido
 Olha em volta com o filho em braço abençoado,
 Poupada por acaso estando tudo destruído.
 Ela torna a terra abaixo chão sagrado.
 Seja supersticioso, fraco ou doido,
 Mesmo a relíquia mais frágil de templo
 De qualquer credo dá divinos pensamentos.⁸⁸

LXII.

A mighty window, hollow in the centre,
 Shorn of its glass of thousand colourings,
 Through which the deepened glories once could enter,
 Streaming from off the Sun like Seraph's wings,
 Now yawns all desolate: now loud, now fainter,
 The gale sweeps through its fretwork, and oft sings
 The owl his anthem, where the silenced quire
 Lie with their Hallelujahs quenched like fire.

LXII.

Uma janela imensa, vazia no centro,
 Sem mais os seus vitrais de cor sem fim,
 Pela qual a glória intensa não mais entra ou o
 Raio de sol igual asa de serafim,
 Já boceja desolada. Ora alto, ora mais lento, o
 Vento varre seus ornatos, e entoa ali ain-
 da a coruja seu hino, onde o coro logo⁸⁹
 Silenciou as aleluias extintas como fogo⁹⁰.

⁸⁷ A estátua da Virgem ainda pode ser vista em Newstead.

⁸⁸ João Vieira, para esta estrofe, fez:

(...) só mas coroada, a mãe virginal do Menino Deus, tinha o seu filho pela mão e nele postos os olhos.
 No meio do destroço universal, o acaso a tinha poupado.

Dir-se-ia que ela santificava o solo circunvizinho; será insensata superstição; porém (sic) a mais insignificante relíquia de um culto qualquer tem a propriedade de despertar não sei que celestes pensamentos. (1942, p. 387).

⁸⁹ Cochran ouve ecos do verso 4 do soneto 73 de Shakespeare, um dos mais célebres do autor, na tradução de Almiro Pisetta, "Ex-coros em ruína de aves belas" (Shakespeare, 2019, p. 197).

⁹⁰ Paulin Paris fez a seguinte nota, notando como Byron aperfeiçoou seu talento poético, porém sem perder sua própria essência, e consagrou enfim os acentos derradeiros de sua musa à sua querida Abadia de Newstead:

Byron consacrait ces derniers accens de sa muse au souvenir inspirateur de sa chère abbaye de Newsteadt. Si l'on vient à comparer la première pièce des Heures d'oisiveté à ces admirables strophes, on trouvera que le talent du poète s'était perfectionné, mais que son ame était restée la même. (Byron, 1830, s.p.).

LXIII.

But in the noontide of the moon, and when
 The wind is wingéd from one point of heaven,
 There moans a strange unearthly sound, which then
 Is musical—a dying accent driven
 Through the huge Arch, which soars and sinks again.
 Some deem it but the distant echo given
 Back to the night wind by the waterfall,
 And harmonised by the old choral wall:

LXIII.

Mas se a lua está a pino, quando este
 Vento vem veloz de um ponto do céu,
 Lá geme estranho som nada terrestre⁹¹ e
 Musical, acento que esmorece o
 Arco enorme e cresce e desaparece.
 Uns julgam ser o eco distante que deu
 O vento noturno à cachoeira
 Harmonizado ao coro de parede velha;

LXIV.

Others, that some original shape, or form
 Shaped by decay perchance, hath given the power
 (Though less than that of Memnon's statue, warm
 In Egypt's rays, to harp at a fixed hour)
 To this grey ruin: with a voice to charm,
 Sad, but serene, it sweeps o'er tree or tower;
 The cause I know not, nor can solve; but such
 The fact:—I've heard it,—once perhaps too much.

LXIV.

Outros, que uma forma original, ou reforma-
 da a destroço quiçá, esse poder enseja
 (Embora menos que a estátua de Mêmnon⁹², amorna-
 da aos raios egípcios) e em hora fixa harpeja,
 Esta ruína cinza, com voz que encanta, triste, torna-
 -se serena, e sobre árvore e torre despeja-
 -se. A causa nem sei, nem explico, só eis
 O fato; eu a ouvi, talvez bastante em tal vez⁹³.

⁹¹ Na edição de 1904, E. H. Coleridge afirma que este som ainda podia ser ouvido em raros intervalos, e acresce ser difícil crer que este “grande arco” fosse uma harpa eólica. Cochran, entretanto, retruca que Coleridge é o único editor a dizer isto, e nenhum residente atual (2007) de Newstead parece ter ouvido o “estranho som”. No mais, Pichot, em nota à sua tradução, citando *Beautés de l'Angleterre, article Newstead*, acresce que havia uma *galerie sonore*, assim nomeada por conta do eco extraordinário que lá se produzia.

⁹² Mêmnon, rei da Etiópia, ajudou Príamo na Guerra de Troia. Após ter sido morto por Aquiles, Zeus imortalizou-o para consolar Eos, a aurora, mãe de Mêmnon. Uma estátua gigante construída em sua homenagem em Tebas emitia estranho som quando os raios do sol tocavam-na em determinado momento do dia.

⁹³ Cochran é franco ao afirmar que ninguém sabe exatamente a que som ou incidente B. está se referindo aqui, e ainda relembra outro momento anterior nesta sátira de épico em que a mesma vagueza misteriosa pode ser observada.

LXV.

Amidst the court a Gothic fountain played,
 Symmetrical, but decked with carvings quaint—
 Strange faces, like to men in masquerade,
 And here perhaps a monster, there a saint:
 The spring gushed through grim mouths of granite made,
 And sparkled into basins, where it spent
 Its little torrent in a thousand bubbles,
 Like man's vain Glory, and his vainer troubles.

LXV.

Em meio ao pátio, fonte gótica lança água,
 Simétrica mas gravura grotesca a incrustou –
 Rostos estranhos de homens em mascarada,
 E aqui talvez um santo, acolá um monstro.
 De bocas ranzinhas de granito água é jorrada,
 E brilha nos pratos, onde se esvai posto o
 Seu fluxo fraco em mil bolhas, iguais
 Vanglórias do homem e seus mais vãos ais.

LXVI.

The Mansion's self was vast and venerable,
 With more of the monastic than has been
 Elsewhere preserved: the cloisters still were stable,
 The cells, too, and Refectory, I ween:
 An exquisite small chapel had been able,
 Still unimpaired, to decorate the scene;
 The rest had been reformed, replaced, or sunk,
 And spoke more of the baron than the monk.

LXVI.

E a mansão era vasta⁹⁴ e venerável,
 Lá mais que noutro ponto o monástico fora
 Preservado. O claustro ia estável,
 As celas também e, supus, o refeitório. A
 Pequena capela esquisita ali estava e
 Ainda intacta, que a cena decora.
 No resto, reforma, troca ou desmanche⁹⁵
 Que contam mais de barão que de monge.

LXVII.

Huge halls, long galleries, spacious chambers, joined
 By no quite lawful marriage of the arts,
 Might shock a connoisseur; but when combined,
 Formed a whole which, irregular in parts,
 Yet left a grand impression on the mind,
 At least of those whose eyes are in their hearts:
 We gaze upon a giant for his stature,
 Nor judge at first if all be true to nature.

LXVII.

Longas galerias, muros enormes, imensas
 Salas, não juntas em legítima união de artes,
 Chocariam diletante, mas, aliadas, tem-se aí
 Panorama que, irregular em partes,
 Grande impressão na mente ainda deixa ao
 Menos a quem vê com o coração. Ao admirar-se
 Num gigante a estatura, de início não seja
 Julgado se é todo conforme a Natureza.

⁹⁴ No original, *vast*. Cochran nota que ninguém descrevera a real Newstead Abbey como “vasta”.

⁹⁵ Incluindo uma sala que fora transformada por B. em “banheira cavada no chão” (*sunken bath*) (PC).

LXVIII.

Steel Barons, molten the next generation
 To silken rows of gay and gartered Earls,
 Glanced from the walls in goodly preservation:
 And Lady Marys blooming into girls,
 With fair long locks, had also kept their station:
 And Countesses mature in robes and pearls:
 Also some beauties of Sir Peter Lely,
 Whose drapery hints we may admire them freely.

LXVIII.

Barões de ferro⁹⁶, fundidos à próxima geração
 Em róis sedosos de alegres duques da jarreteira⁹⁷,
 Miram de muros, com boa conservação.
 E Lady Marys virando mulheres a
 Manter com belos cachos longos sua posição,
 E condessas⁹⁸ maduram em robes e perlas,
 Mais as belas de Sir Peter Lely⁹⁹, cujas cortinas¹⁰⁰
 Indicam estarem livres à nossa vista.

LXIX.

Judges in very formidable ermine
 Were there, with brows that did not much invite
 The accused to think their lordships would determine
 His cause by leaning much from might to right:
 Bishops, who had not left a single sermon;
 Attorneys-general, awful to the sight,
 As hinting more (unless our judgments warp us)
 Of the "Star Chamber" than of "Habeas Corpus."

LXIX.

Juízes no mais formidável arminho
 Ali com fronte não muito solícitas
 A réu achar que sua excelência determine o
 Caso sem que o incline a força da justiça;
 Bispos, os quais um só sermão não tinham;
 Procuradores-gerais, terríveis à vista,
 Mais para (a menos que nosso juízo vá torpe) os
 Da Câmara Estrelada que do habeas corpus¹⁰¹.

⁹⁶ Não ferreiros, mas guerreiros de armadura dos tempos medievos (PC).

⁹⁷ Já citada, a mais antiga ordem da cavalaria britânica.

⁹⁸ Os Byrons de Newstead não podiam se gabar dessas distinções, de duques da jarreteira, por exemplo. Byron, quando vai do exterior ao interior do recinto, passa a idealizar ou enobrecer seu antigo lar (e antepassados) mais abertamente (PC).

⁹⁹ Lely (1618 – 1680) foi um pintor holandês que trabalhou para Carlos I, Cromwell e Carlos II. Pintava séries de retratos, por exemplo, das “belezas de Windsor”. Newstead tem quatro retratos feitos por ele, um de uma Lady Byron do século XVII.

¹⁰⁰ No original, *drapery*. Supõe-se ser o que se chama “reposteiro”, uma cortina em frente ao retrato, para fins ornamentais e estilísticos.

¹⁰¹ Cochran explica estarem mais para a política de repressão interna que do correto procedimento legal. O habeas corpus foi suspenso enquanto B. escrevia este Canto. No original, *Star Chamber*, foi uma corte legal inglesa situada no Palácio de Westminster, que vigorou do séc. XV até o XVII.

LXX.

Generals, some all in armour, of the old
 And iron time, ere lead had ta'en the lead;
 Others in wigs of Marlborough's martial fold,
 Huger than twelve of our degenerate breed:
 Lordlings, with staves of white or keys of gold:
 Nimrods, whose canvas scarce contained the steed;
 And, here and there, some stern high patriot stood,
 Who could not get the place for which he sued.

LXX.

Generais dos tempos férreos de outrora, os
 De armadura, antes de o chumbo ir à liderança¹⁰²,
 Uns com chinó do bando marcial de Marlborough,
 Maiores que os doze de nossa degenerada raça¹⁰³;
 Fidalgotes de alvos bastões ou chaves de ouro¹⁰⁴;
 Nimrods¹⁰⁵, com corcéis que a lona mal açambarca;
 Lá e cá sério patriota altivo, que não ganhou
 Esse cargo pelo qual litigou¹⁰⁶.

LXXI.

But ever and anon, to soothe your vision,
 Fatigued with these hereditary glories,
 There rose a Carlo Dolce or a Titian,
 Or wilder group of savage Salvatore's:
 Here danced Albano's boys, and here the sea shone
 In Vernet's ocean lights; and there the stories
 Of martyrs awed, as Spagnoletto tainted
 His brush with all the blood of all the sainted.

LXXI.¹⁰⁷

Mas às vezes pra acalmar sua visão,
 Algo exausta de hereditárias glórias,
 Ali surge um Carlo Dolce¹⁰⁸ ou Ticiano¹⁰⁹
 Ou a turma feroz do selvagem Salvatore¹¹⁰. A
 Dançar cá os jovens de Albano¹¹¹, e aqui à luz do oceano
 De Vernet¹¹² o mar brilha, e acolá as histórias
 De mártir em terror, que Spagnoletto¹¹³ tanto
 Manchou pincel em sangue de todos os santos.

¹⁰² Pichot nota “trocadilho intraduzível” (*calembour intraduisible*) com os significados de *lead* – tanto de “chumbo” quanto de “liderar”. Cochran nota referir-se ao tempo antes de as armas de fogo tornarem as armaduras obsoletas.

¹⁰³ O duque de Malborough venceu os franceses em quatro sensacionais batalhas na Guerra de Sucessão Espanhola. Nenhum dos Byrons se distinguiu ali. (PC).

¹⁰⁴ Respectivamente, os emblemas dos tesoueiros do governo e do Lord Chamberlain.

¹⁰⁵ Nimrod, personagem bíblico descrito como o primeiro poderoso na terra (*Gênesis*, 10, 9), era o rei da Babilônia. A construção da Torre de Babel parece ter se iniciado durante seu reinado; é descrito como “poderoso caçador”, Deus, entretanto, admiraria um rei pastor, porque este não se satisfaz à custa das vítimas, mas cuida do seu rebanho. Byron parece se referir a nobres caçadores com cavalos tão grandes que mal cabiam em seus compartimentos. (PC).

¹⁰⁶ Cochran nota que Lord Henry está seguindo a tradição de família.

¹⁰⁷ Nas duas próximas estrofes segue um catálogo imaginário de artistas que se encontrariam pelas paredes de uma “alternativa Newstead da imaginação” de B. (PC). O que a maior parte desses dez pintores tem em comum é o trabalho com o aspecto de luz e sombra, claro-escuro. (EP).

¹⁰⁸ Carlo Dolci (1618 – 1686) pintou muitos santos e madonas em tons suaves, com detalhe refinado, mas pouca originalidade (EP). Dois bustos feitos por Dolci estavam no Palácio Manfrini, que B. visitou em 1817.

¹⁰⁹ Ticiano Vecelli (1477 – 1576) foi um dos mais versáteis pintores italianos. B. admirara seu retrato de Ariosto e uma Vênus que vira em Florença.

¹¹⁰ Salvator Rosa (1615 – 1673) foi um pintor, poeta, ator e músico italiano do período barroco. Como satirista, ganhou diversos inimigos. Em nota, B. desculpa-se por ter de adaptar o nome deste pintor para poder cumprir a “doentia necessidade de rima” das estrofes. Cochran nota que é a segunda vez neste épico que B. se desculpa por tal motivo.

¹¹¹ Francesco Albani (1578 – 1660) foi um pintor italiano do período barroco; pintou em Roma, destacando-se pelos temas mitológicos.

¹¹² Claude Joseph Vernet (1714 – 1789) foi um pintor, desenhista e gravurista francês. Tornou-se conhecido por suas paisagens representando tempestades em mar, crepúsculos ou naufrágios.

¹¹³ José de Ribera (1591 – 1652), apelidado de Spagnoletto, pintor espanhol famoso por suas pinturas de santos em agonia de morte. Foi discípulo de Caravaggio.

LXXII.

Here sweetly spread a landscape of Lorraine;
 There Rembrandt made his darkness equal light,
 Or gloomy Caravaggio's gloomier stain
 Bronzed o'er some lean and stoic anchorite:—
 But, lo! a Teniers woos, and not in vain,
 Your eyes to revel in a livelier sight:
 His bell-mouthed goblet makes me feel quite Danish
 Or Dutch with thirst—What, ho! a flask of Rhenish.

LXXII.

Cá se espria suave paisagem de Lorrain¹¹⁴;
 Lá a treva de Rembrandt¹¹⁵ igual luz feita,
 Ou sombrio Caravaggio¹¹⁶ no mais sombrio tom em
 Bronzear magro estoico anacoreta.
 Mas oh! um Teniers¹¹⁷ chama, não de forma vã, a
 Sua vista que na mais viva visão deleita.
 Seu cálice largo faz-me dinamarquês e não menos
 Holandês sedento. Aí, aí! um frasco do Reno¹¹⁸.

LXXIII.

Oh, reader! if that thou canst read,—and know,
 'T is not enough to spell, or even to read,
 To constitute a reader—there must go
 Virtues of which both you and I have need;—
 Firstly, begin with the beginning—(though
 That clause is hard); and secondly, proceed:
 Thirdly, commence not with the end—or, sinning
 In this sort, end at last with the beginning.

LXXIII.

Oh leitor, se podes ler e *entender*¹¹⁹!
 Pois não basta soletrar nem ler pra
 Constituir um leitor, deve ter
 Virtudes que tu e eu vamos precisar.
 Primeiro, iniciar no início (vai ver
 Que essa é árdua); e segundo, só vá;
 Terceiro, não começar com o fim, ou se nisso
 Se pecar, termine ao menos com o início.

¹¹⁴ Claude Lorrain (1600 – 1682) foi pintor francês, admirado por suas paisagens campestres.

¹¹⁵ Rembrandt van Rijn (1606 – 1669) foi um dos mais famosos pintores holandeses, considerado por alguns entre os mais importantes pintores de todos os tempos.

¹¹⁶ Caravaggio (1571 – 1610) foi um dos mais notáveis pintores italianos de sua época. Seus temas bíblicos, e o uso do claro-escuro, influenciariam os artistas do período romântico. Cochran especula que B. pode ter visto em Roma, em 1817, seu *São Mateus e o Anjo*.

¹¹⁷ Houveram dois Teniers: David Teniers, o Velho (1582 – 1649), pintor flamengo nascido em Antuérpia; e seu filho, David Teniers, o Jovem, pintor flamengo do período barroco.

¹¹⁸ B., em nota, afirma que “se não erra”, os “dinamarqueses” (*your dane*, no original) estão inclusos no “catálogo das nações apuradas no hábito de beber”; lembrando Iago, que sustenta a Cássio, que os ingleses bebem mais que todas as outras nações –, em *Othello*, II, iii, 71-4, de Shakespeare. Paulin Paris faz longa nota incluindo uma tradução sua dos versos do bardo inglês; e ainda critica outra tradução para o francês. Cochran aponta que B. está desesperado para rimar, e que seu “se não erro” não é ingênuo, porque havia decorado a fala de Iago numa tentativa teatral em Pisa, no ano anterior, 1822.

¹¹⁹ Cochran ouve ecos do verso 115 da *Elegia* de Gray, neste verso.

LXXIV.

But, reader, thou hast patient been of late,
 While I, without remorse of rhyme, or fear,
 Have built and laid out ground at such a rate,
 Dan Phoebus takes me for an auctioneer.
 That Poets were so from their earliest date,
 By Homer's "Catalogue of ships" is clear;
 But a mere modern must be moderate—
 I spare you then the furniture and plate.

LXXIV.

Mas, leitor, paciente enfim tu tens sido,
 Enquanto eu sem remorso de rima ou medo
 Em tal ritmo bati chão e tenho construído,
 Daí já vai me chamar de leiloeiro Don Febo.
 Que poetas são assim desde tempos antigos
 É claro no catálogo de navios de Homero¹²⁰, e o
 Mero moderno porém deve ir com cautela –
 Poupo-te então a mobília e a baixela.

LXXV.

The mellow Autumn came, and with it came
 The promised party, to enjoy its sweets.
 The corn is cut, the manor full of game;
 The pointer ranges, and the sportsman beats
 In russet jacket:—lynx-like in his aim;
 Full grows his bag, and wonderful his feats.
 Ah, nutbrown partridges! Ah, brilliant pheasants!
 And ah, ye poachers!—"T is no sport for peasants.

LXXV.

O outono suave veio, e com ele vem-se
 O grupo prometido, desfrutar prazeres.
 Grão se ceifa, o solar de caça se enche,
 O pointer explora, e o esportista a abater em¹²¹
 Jaqueta rubra. No alvo como lince,
 Cresce a bolsa com caça e há incríveis fazeres.
 Ah perdizes castanhas! Ah faisões brilhantes! E eis
 Ah vós caçadores esguios! Não é pra camponês.

LXXVI.

An English Autumn, though it hath no vines,
 Blushing with Bacchant coronals along
 The paths o'er which the far festoon entwines
 The red grape in the sunny lands of song,
 Hath yet a purchased choice of choicest wines;
 The Claret light, and the Madeira strong.
 If Britain mourn her bleakness, we can tell her,
 The very best of vineyards is the cellar.

LXXVI.

O outono inglês, que não tinha vinha e o
 Cor(o)ar das grinaldas bacantes que junto com
 Longo festão se enlaçam por caminhos
 De uva vermelha em terras que há sol e canção,
 Tinha seleção dos mais seletos vinhos.
 O leve clarete¹²² e o madeira fortão.
 Se a Grã-Bretanha lamenta seu frio, diga-se a ela
 Que o melhor dos vinhedos é a adega.¹²³

¹²⁰ Alusão a *Ilíada*, II, 484-762, trecho no qual Homero descreve minuciosamente a frota grega ancorada às margens de Troia.

¹²¹ No original, *the pointer* é o cão de caça quando está em posição de que farejou algo, e espera o “caçador”, no original, *sportsman*, pois o “esporte” é a caça; logo, o esportista é o caçador (EP).

¹²² Os francês traduzem por “*bordeaux*”.

¹²³ Cochran nota reminiscências de *Beppo*, estrofe XLI, nos versos:
 And vines (not nailed to walls) from tree to tree

LXXVII.

Then, if she hath not that serene decline
 Which makes the southern Autumn's day appear
 As if 't would to a second Spring resign
 The season, rather than to Winter drear,—
 Of in-door comforts still she hath a mine,—
 The sea-coal fires, the "earliest of the year;"
 Without doors, too, she may compete in mellow,
 As what is lost in green is gained in yellow.

LXXVII.

Daí, se ela nem tão serena declina
 Como o dia de outono do sul tem
 Sido, qual se segunda primavera resignas-
 -se a estação, em vez de inverno sombrio, além
 Disso seus confortos internos minam,
 Com fogo de carvão-marinho¹²⁴, inicial do ano¹²⁵, e em
 Seu exterior também compete madureza, pelo
 Que o que perde em verde obtém de amarelo¹²⁶.

LXXVIII.

And for the effeminate villegialura—
 Rife with more horns than hounds—she hath the chase, Cheia mais de cornos que cães de caça,
 So animated that it might allure a
 Saint from his beads to join the jocund race:
 Even Nimrod's self might leave the plains of Dura,
 And wear the Melton jacket for a space:
 If she hath no wild boars, she hath a tame
 Preserve of bores, who ought to be made game.

LXXVIII.

E quanto à afeminada *villeggiatura*¹²⁷,
 Há caçada animada que quicá seduza
 Santo a sair do terço e ao pega jucundo juntar-se.
 Até Nimrod deixaria as planícies de Dura¹²⁸
 E iria pôr o casaco de Melton¹²⁹ por lapso. E
 Se não tem porcos selvagens, nela vai-se achar
 Mansa reserva de porcos¹³⁰, pra se caçar.

Festooned, much like the back scene of a play,
 Que Paulo Henriques Britto traduziu por:
 Nas árvores enroscam-se as videiras,
 Qual nos cenários desses celebrados
 Dramas (...)
 (Byron, 2003, p. 88-89).

¹²⁴ Cochran explica *sea coal fires*, no original, como carvão retirado do mar em Northumberland, condado situado no norte da Inglaterra.

¹²⁵ Suspeita-se estar aqui outra citação de *Elegy*, de Gray, desta vez de versos rejeitados da mesma. "Here scatter'd oft, the earliest of year, / By hands unseen, are showers of violets found". Byron, em diário de 1821, relata achar esses versos os mais belos daquele poema, e se impressiona que Gray os tenha omitido.

¹²⁶ Pichot nota uma "allusion assez obscure" nos versos que encerram a oitava.

¹²⁷ Cochran nota tratar-se de "lugar de estada degenerado" (*degenerate country sojourn*).

¹²⁸ Alusão bíblica ao livro de *Daniel*, 3, 1. Cochran diz que B. blefa para rimar. A Bíblia cita Nimrod, o "poderoso caçador", primeiro grande poderoso da Terra, rei da Babilônia, e noutro ponto cita a província de Dura – ou Assíria, na mesma Babilônia.

¹²⁹ Em Melton Mowbray, Leicestershire, ficava o quartel-general dos caçadores ingleses.

¹³⁰ Paulin Paris, em nota, explica que *bores*, do original, que ele traduziu por *porcs*, são aquelas pessoas as quais se deve chamar de "asnos" (Le mot *bore*, porc, sert à désigner, en Angleterre, ceux qu'en France nous appelons plus volontiers ânes).

LXXIX.

The noble guests, assembled at the Abbey,
 Consisted of—we give the sex the pas—
 The Duchess of Fitz-Fulke; the Countess Crabby;
 The Ladies Scilly, Busey;—Miss Eclat,
 Miss Bombazeen, Miss Mackstay, Miss O'Tabby,
 And Mrs. Rabbi, the rich banker's squaw;
 Also the honourable Mrs. Sleep,
 Who looked a white lamb, yet was a black sheep:

LXXIX.

Os nobres convidados à Abadia
 Eram – vamos às damas primeiro¹³¹ – a
 Duquesa de Fitz-Fulke¹³², a Condessa Phera¹³³, as
 Ladies Tolina¹³⁴, Rollê¹³⁵, Srta. Ulalá¹³⁶,
 Bombazina¹³⁷, Srta. Mackorpete¹³⁸, Srta. O'Tobbim¹³⁹ e a
 Srta. Rabbim¹⁴⁰, mulher do rico banqueiro, e há
 Também a Honorável Mrs. Soneca, a quem se enxerga
 Alvo cordeiro, mas era ovelha negra,

LXXX.

With other Countesses of Blank—but rank;
 At once the "lie" and the élite of crowds;
 Who pass like water filtered in a tank,
 All purged and pious from their native clouds;
 Or paper turned to money by the Bank:
 No matter how or why, the passport shrouds
 The *passée* and the past; for good society
 Is no less famed for tolerance than piety,—

LXXX.

Com outras Condessas de Tal¹⁴¹ – e alto *ranking*¹⁴²,
 Ao mesmo tempo detrito¹⁴³ e elite das massas,
 Que passa como água filtrada num tanque,
 Purgada e pia da nuvem nativa; ou passasse
 De papel a dinheiro através de um banco. E
 Não importa como ou o porquê, o passaporte disfarça
 O passado e o *passé*¹⁴⁴, pois boa sociedade
 Não é menos tolerante que com piedade;

¹³¹ A lista que segue é inescrupulosa mistura de nomes identificáveis, outros nem tanto, e outros que apenas dão ensejo a trocadilhos satíricos (PC).

¹³² Especula-se que a Condessa de Fitz-Fulke (trocadilho com *fits fuck*, que seria, em livre tradução, “pronta pra transar”), poderia ser a linda segunda Condessa de Devonshire, de quem B. alugara o número 13, em Piccadilly Terrace, mas acabou não pagando o aluguel dessa residência.

¹³³ Condessa Crabbe, no original, poderia ser Mary Monckton, Condessa de Cork e Orrery (1746 – 1840), inveterada *bluestocking*.

¹³⁴ No original, *Scilly*, que soa como *Silly*.

¹³⁵ No original, *Busey*, quiçá “ocupada”.

¹³⁶ No original, *Eclat*, quiçá “radiante”.

¹³⁷ Nome proveniente de *bombazine*, “tecido de algodão que imita o veludo e a seda”.

¹³⁸ Nome formado por “mack”, raiz escocesa, e “stay”, “espartilho”, “corpete”.

¹³⁹ Nome de raiz irlandesa; vem da palavra polissêmica *tabby*, “tafetá”, “gatinha”, entre outros (EP).

¹⁴⁰ Em 1815, Harriet Mellon (1777 – 1837), atriz, casou-se com o homem mais rico de Londres, o banqueiro Thomas Coutts, de oitenta anos. Quando ele morreu, em 1822, sua vasta fortuna passou para sua esposa (EP). O nome da personagem remete a um vocábulo de origem judaica.

¹⁴¹ No original, *blank*. Significa aqui o “não dito”, o “em branco”, e faz rima interna com a própria rima do verso, *rank*, fator que se tentou dar ideia na tradução pela assonância em “a”.

¹⁴² No original, *rank*. A tradução por “alto ranking” denota serem pessoas bem cotadas no jogo dos degraus sociais.

¹⁴³ No original, algumas edições trazem *lie* e outras *lee*. Cochran faz nota dizendo que o *lie* deve ser lido como *lee*, significando os restos de qualquer coisa, como “borras” ou “detritos”.

¹⁴⁴ Coloquialmente, o *passé* do original, de origem francesa, significa “démodé”, “ultrapassado”.

LXXXI.

That is, up to a certain point; which point
 Forms the most difficult in punctuation.
 Appearances appear to form the joint
 On which it hinges in a higher station;
 And so that no explosion cry "Aroint
 Thee, witch!" or each Medea has her Jason;
 Or (to the point with Horace and with Pulci)
 "Omne tulit punctum, quæ miscuit utile dulci."

LXXXII.

I can't exactly trace their rule of right,
 Which hath a little leaning to a lottery.
 I've seen a virtuous woman put down quite
 By the mere combination of a coterie;
 Also a so-so matron boldly fight
 Her way back to the world by dint of plottery,
 And shine the very Siria, of the spheres,
 Escaping with a few slight, scarless sneers.

LXXXI.

Isto é, até certo ponto, ponto que é
 O mais difícil na pontuação¹⁴⁵.
 Aparências parecem a junta em que
 Se dobra pra mais alta posição¹⁴⁶.
 E assim nem explosão berra "afasta-te,
 Bruxa"¹⁴⁷, ou a cada Medeia seu Jasão,
 Ou (pontuando com Horácio e com Pulci)
*Omne tulit punctum, quæ miscuit utile dulci*¹⁴⁸.

LXXXII.

Não delinear bem seu código de direito,
 Com alguma inclinação à loteria.
 Vi mulher virtuosa cair por completo
 Do círculo social por boataria;
 E matrona assim, assim¹⁴⁹, lutar de jeito
 Audaz pra voltar ao mundo por via
 De trama e luzir a Síría¹⁵⁰ das esferas,
 E sair zombando sem cicatrizes meras.

¹⁴⁵ Cochran explica ser difícil traçar a linha que separa a "piedade" da "tolerância" na dita alta sociedade.

¹⁴⁶ Paulin Paris traduziu para "apparences forment le gond sur lequel roule la haute société." (Byron, 1830, s.p.).

¹⁴⁷ Mistura de Shakespeare e Eurípides, alusão tanto a *Macbeth*, I, iii, VI, quanto a *King Lear*, III, iv, 122. Alusão ao já citado mito de Medea, que matou os filhos que tivera com Jasão, para se vingar do mesmo, porque a deixou (PC). Byron diz que respeito às aparências é critério de aceitação social, e que casos como o de Medea levam ao escândalo público (EP).

¹⁴⁸ Alusão à *Arte Poética* de Horácio, verso 343 que, em livre tradução, "É bem-sucedido em todo ponto aquele que misturou o útil ao deleitoso". Byron muda o gênero do relativo, entretanto, de *qui* para *quæ*, para corroborar o que estava dizendo sobre mulheres. Cochran nota que ninguém delimitou a referência a Pulci.

¹⁴⁹ No original, *so-so*, (EP) nota "alguém de caráter duvidoso".

¹⁵⁰ Sírío é a constelação do Cão-Maior, Byron denominou o feminino da constelação, Síría, como sendo a "Grande-Cadela", *Bitch-Star*, na nota de Cochran. (EP) diz que B. adaptou Sírío para o contexto de "traições".

LXXXIII.

I have seen more than I'll say:—but we will see
 How our "villeggiatura" will get on.
 The party might consist of thirty-three
 Of highest caste—the Brahmins of the ton.
 I have named a few, not foremost in degree,
 But ta'en at hazard as the rhyme may run.
 By way of sprinkling, scattered amongst these,
 There also were some Irish absentees.

LXXXIII.

Vi mais do que direi; e a gente verá
 Nossa *villeggiatura* aí em ação.
 A turma somava trinta e três da
 Mais alta casta; brâmanes do bom-tom¹⁵¹.
 Nomeei uns, não segundo o *status*, mas já
 Conforme o capricho da rima estão.
 E salpicados, esparsos entre esses,
 Havia alguns ausentes¹⁵² irlandeses.

LXXXIV.

There was Parolles, too, the legal bully,
 Who limits all his battles to the Bar
 And Senate: when invited elsewhere, truly,
 He shows more appetite for words than war.
 There was the young bard Rackrhyme, who had newly
 Come out and glimmered as a six weeks' star.
 There was Lord Pyrrho, too, the great freethinker;
 And Sir John Pottledeep, the mighty drinker.

LXXXIV.

Estava o Parolles¹⁵³ também, mand(ri)ão legal¹⁵⁴,
 Que limita suas rixas ao senado e
 À tribuna. Se provocado, afinal,
 Mostra mais apetite ao debate que ao combate.
 Estava o jovem bardo Rodarima¹⁵⁵, que mal
 Foi publicado e brilhou como estrela de
 Seis semanas. Lord Pyrrho¹⁵⁶, livre-pensador,
 E Sir John Pipafunda¹⁵⁷, potente bebedor.

¹⁵¹ Os convidados dos Amundeville eram a elite inglesa.

¹⁵² Alusão aos aristocratas que tinham terras na Irlanda, mas não as frequentavam.

¹⁵³ Nova menção a Henry Brougham. Ver Canto I, após estrofe CLXXXIX. Também assim se chama o personagem de Shakespeare em *All's Well That Ends Well*.

¹⁵⁴ No original, *legal*, referente “à lei”, “jurídico”.

¹⁵⁵ Alusão a *rack*, a “roda”, um dos instrumentos de suplício mais temidos utilizados na Inquisição.

¹⁵⁶ Alusão a Pirro, líder da doutrina filosófica da Grécia antiga conhecida como “pirronismo”, ou “ceticismo”. Ver nota à estrofe XVIII, Canto IX.

¹⁵⁷ No original, *Pottledeep*, junção de “pottle”, antiga medida equivalente a meio galão, e “deep”, “fundo”.

LXXXV.

There was the Duke of Dash, who was a—duke,
 "Aye, every inch a" duke; there were twelve peers
 Like Charlemagne's—and all such peers in look
 And intellect, that neither eyes nor ears
 For commoners had ever them mistook.
 There were the six Miss Rawbolds—pretty dears!
 All song and sentiment; whose hearts were set
 Less on a convent than a coronet.

LXXXV.

Estava o Duque Ligeiro¹⁵⁸, que era um – duque¹⁵⁹,
 “Cada polegada”¹⁶⁰. Dozes pares assemelham-
 -se aos de Carlo Magno¹⁶¹, e tão pares no *look*
 E intelecto que nem de olho ou orelha
 De plebeus¹⁶² haveria quem os apouque.
 E mais seis Srtas. Nudantas¹⁶³ – bem belas,
 Só canto e sentimento – cujos corações assentam
 Menos em convento que em coroneta¹⁶⁴.

LXXXVI.

There were four Honourable Misters, whose
 Honour was more before their names than after;
 There was the preux Chevalier de la Ruse,
 Whom France and Fortune lately deigned to waft here,
 Whose chiefly harmless talent was to amuse;
 But the clubs found it rather serious laughter,
 Because—such was his magic power to please—
 The dice seemed charmed, too, with his repartees.

LXXXVI.

Estavam quatro Honoráveis Misters¹⁶⁵, cuja
 Honra vem mais antes do nome que após.
 Estava o *preux*¹⁶⁶ Chevalier de la Ruse¹⁶⁷, a
 Quem França e Fortuna boiando aqui pôs,
 Curtir é o primeiro talento inocente que usa;
 Mas os clubes acharam seu riso sério, pois –
 Tal seu mágico poder de agradar – que os dados,
 Com suas réplicas, pareciam enfeitados.

¹⁵⁸ No original, *of Dash*.

¹⁵⁹ Os tradutores franceses notam jogo de palavras entre *duke*, no original, e *duck*, que possui a acepção de “pato”.

¹⁶⁰ Alusão a *Rei Lear*, de Shakespeare, IV, vi, 107.

¹⁶¹ Menção há um ciclo de novelas de cavalaria, com seus paladinos servindo a corte de Carlo Magno, dentre os quais o mais famoso fora Orlando.

¹⁶² No original, *commoners*, além de significar um “homem do povo”, também denomina aqueles membros da Câmara dos Comuns.

¹⁶³ No original, *Rawbolds*.

¹⁶⁴ Coroas menores que as de rei, para duques, barões etc.

¹⁶⁵ Pichot nota que os filhos dos lordes recebiam o título de “honorável” antes dos seus nomes.

¹⁶⁶ Em francês, no original, “valente”, “bravo”.

¹⁶⁷ Por “consenso”, nota Cochran, esse caractere foi inspirado em Casimir, Comte de Montrond, amigo de Talleyrand, que ficou exilado em Londres de 1812 a 1814, entre os nobres, e fez proezas nas mesas de jogatina.

LXXXVII.

There was Dick Dubious, the metaphysician,
 Who loved philosophy and a good dinner;
 Angle, the soi-disant mathematician;
 Sir Henry Silvercup, the great race-winner.
 There was the Reverend Rodomont Precisian,
 Who did not hate so much the sin as sinner:
 And Lord Augustus Fitz-Plantagenet,
 Good at all things, but better at a bet.

LXXXVII.

Estava o Dick Vigarista¹⁶⁸, metafísico,
 Que tem à filosofia e à boa janta amor;
 Sr. Ângulo, matemático, assim dito¹⁶⁹;
 Sir Henry Taçargenta¹⁷⁰, de corridas vencedor.
 E o Reverendo Rodomonte¹⁷¹ Precisian indico,
 Que não odeia mais pecado que pecador;
 E Lord Augustus Fitz-Plantageneta, que era
 Bom em tudo, mas em apostas se supera.

LXXXVIII.

There was Jack Jargon, the gigantic guardsman;
 And General Fireface, famous in the field,
 A great tactician, and no less a swordsman,
 Who ate, last war, more Yankees than he killed.
 There was the waggish Welsh Judge, Jefferies Hardsman,
 In his grave office so completely skilled,
 That when a culprit came for condemnation,
 He had his Judge's joke for consolation.

LXXXVIII.

Estava Jack Jargon¹⁷², da guarda real, gigante,
 O General Fireface¹⁷³, na batalha famoso,
 Mui tático, e esgrimista não obstante,
 Que papou, nessa guerra, mais Yankees¹⁷⁴ que matou.
 E o juiz galês fanfarrão, Jefferies Hardsman¹⁷⁵, ante
 Seu ofício sério tão espirituoso
 Que quando um culpado vem pra condenação
 Tem piada de juiz por consolação.

¹⁶⁸ As edições originais trazem nota relacionando esse personagem com o filósofo e político Whig Sir James Mackintosh. “Dubious”, sobrenome do filósofo, foi traduzido aqui por “Vigarista”.

¹⁶⁹ No original, *soi-disant*, termo de origem francesa, totalmente assimilado à língua inglesa. No português, deixando como no original, nem produziria o mesmo efeito, e ainda assim requereria uma nota explicativa.

¹⁷⁰ No original, *Silvercup*.

¹⁷¹ (EP) nota que Rodomonte era o arrogante líder sarraceno em *Orlando Furioso*, de Ariosto. E que *precisian*, no séc. XVI, era sinônimo de “puritano”.

¹⁷² Sir James Macdonell (1857), de “colossal estatura” (EP), esteve na Batalha de Waterloo.

¹⁷³ Sir George Prevost (1767 – 1816) foi governador-geral da América do Norte Britânica.

¹⁷⁴ Pichot nota que a origem do termo *Yankee*, com que os ingleses apelidavam os norte-americanos, era a própria pronúncia indígena de *English*, isto é, o “inglês”.

¹⁷⁵ George Hardinge (1744 – 1816) foi um juiz notável pela sua sagacidade.

LXXXIX.

Good company's a chess-board—there are kings,
 Queens, bishops, knights, rooks, pawns; the World's
 a game;
 Save that the puppets pull at their own strings,
 Methinks gay Punch hath something of the same.
 My Muse, the butterfly hath but her wings,
 Not stings, and flits through ether without aim,
 Alighting rarely:—were she but a hornet,
 Perhaps there might be vices which would mourn it.

LXXXIX.

Boa companhia é um xadrez: tem reis, rainhas,
 Bispos, cavalos, torres, peões. O mundo é um
 jogo, salvo
 A marionetes presas nas próprias cordinhas.
 Acho que do alegre Polichinelo aí há algo.
 Minha Musa, borboleta, só com suas asinhas,
 Sem ferrão, borboleteia pelo éter sem alvo,
 E raramente pousa. Fosse um marimbondo,
 Talvez uns vícios lhe dessem incômodo.

XC.

I had forgotten—but must not forget—
 An orator, the latest of the session,
 Who had delivered well a very set
 Smooth speech, his first and maidenly transgression
 Upon debate: the papers echoed yet
 With his début, which made a strong impression,
 And ranked with what is every day displayed—
 "The best first speech that ever yet was made."

XC.

Tinha esquecido, não devo porém
 Esquecer esse orador, último da sessão¹⁷⁶,
 Que pronunciou um discurso tão bem
 Polido, sua primeira e virginal transgressão
 Em debate. Os jornais ainda têm
 Ecoado com sua estreia, que fez forte impressão
 E cotado com o que todo dia é ostentado,
 "O primeiro melhor discurso já apresentado".

XCI.

Proud of his "Hear him!" proud, too, of his vote,
 And lost virginity of oratory,
 Proud of his learning (just enough to quote),
 He revelled in his Ciceronian glory:
 With memory excellent to get by rote,
 With wit to hatch a pun or tell a story,
 Graced with some merit, and with more effrontery,
 "His country's pride," he came down to the country.

XCI.

Com orgulho do seu "ouçam-no" e de votar,
 E a virgindade perdida na oratória,
 Com orgulho da sua erudição (só pra citar),
 Festejava sua ciceroniana glória.
 Memória excelente de cor a usar,
 Bom de trocadilho e de contar história,
 Ornado com algum mérito e petulância, e o
 "Orgulho do chão natal" que à nação¹⁷⁷ veio.

¹⁷⁶ (PC) nota que Byron está falando de seu próprio discurso feito em 27 de fevereiro de 1812.

¹⁷⁷ Trocadilho já usado na obra, em que B. joga com os dois sentidos de *country*, tanto "campo", "interior", quanto "país".

XCII.

There also were two wits by acclamation,
 Longbow from Ireland, Strongbow from the Tweed—
 Both lawyers and both men of education—
 But Strongbow's wit was of more polished breed;
 Longbow was rich in an imagination
 As beautiful and bounding as a steed,
 But sometimes stumbling over a potato,—
 While Strongbow's best things might have come from Cato.

XCII.

Estavam dois hilários por aclamação,
 Longbow da Irlanda, Strongbow¹⁷⁸ do Tweed, os
 Dois advogados e homens de educação.
 Mas o espírito de Strongbow é mais polido.
 Longbow era rico de imaginação,
 E como um alazão faceiro e lindo,
 Mas às vezes sobre batata tropeça,
 Mas o melhor de Strongbow vir de Catão¹⁷⁹ pareça.

XCIII.

Strongbow was like a new-tuned harpsichord;
 But Longbow wild as an Æolian harp,
 With which the Winds of heaven can claim accord,
 And make a music, whether flat or sharp.
 Of Strongbow's talk you would not change a word:
 At Longbow's phrases you might sometimes carp:
 Both wits—one born so, and the other bred—
 This by his heart—his rival by his head.

XCIII.

Strongbow era cravo recém-afinado,
 Mas Longbow é como harpa eólica¹⁸⁰ algo bruta,
 Pelos ventos do céu harmonizada, o
 Que faz música, quer monótona ou aguda. À
 Fala de Strongbow não se muda nada; o
 Longbow tem frases que às vezes se cutuca:
 Ambos agudos, um nascido, o outro criado tal,
 Um por coração, pela mente o rival.

¹⁷⁸ Todas as edições trazem extensas notas a este respeito. Paulin Paris nota tratarem-se de Thomas Moore e Walter Scott. Mas a opinião mais aceita é outra, que relaciona o personagem Longbow com o orador irlandês John Philpott Curran e Strongbow ao advogado escocês Lord Erskine, ambos oradores brilhantes. Curran (1750 – 1817) defendeu os insurgentes irlandeses, (EP) nota que era mais errático e lutou cinco duelos. Erskine (1750 – 1823) advogou em muitos casos políticos da virada do século XVIII para o XIX, e favoreceu a Independência Grega; seus epigramas fizeram fama à época. Byron admirava a ambos, Curran mais que Erskine. (PC) aponta variantes para esses caracteres, e Longbow seria o segundo duque de Moira (1754 – 1826) e Strongbow, Sir James Mackintosh. (EP) ainda acrescenta que há interpretações desses versos como uma comparação entre a poesia neoclássica, mais racional, e a poesia romântica, mais imaginativa.

¹⁷⁹ (EP) especula que a alusão serve tanto para o intelectual e aristocrata estoico Catão, o moço, quanto para a peça neoclássica homônima de Addison.

¹⁸⁰ A “harpa eólica” apetece os poetas do Romantismo, sendo citada em poemas de Shelley e Coleridge. Evidencia-se novamente o impasse entre a estética Romântica e a Neoclássica, esta aqui representada pelo cravo.

XCIV.

If all these seem an heterogeneous mass
 To be assembled at a country seat,
 Yet think, a specimen of every class
 Is better than a humdrum tête-à-tête.
 The days of Comedy are gone, alas!
 When Congreve's fool could vie with Molière's bête:
 Society is smoothed to that excess,
 That manners hardly differ more than dress.

XCIV.

Se isso parecer massa heterogênea
 Que em região do interior se reunia,
 Só pense, uma espécie de cada gênero é
 Melhor que tête-à-tête que entedia.
 Ai, os dias de comédia já eram, e o
 Bobo de Congreve a besta de Molière¹⁸¹ desafia.
 Sociedade a tal excesso se aperfeiçoou pra
 Diferir mais costumes que roupas.

XCV.

Our ridicules are kept in the back-ground—
 Ridiculous enough, but also dull;
 Professions, too, are no more to be found
 Professional; and there is nought to cull
 Of Folly's fruit; for though your fools abound,
 They're barren, and not worth the pains to pull.
 Society is now one polished horde,
 Formed of two mighty tribes, the Bores and Bored.

XCV.

Nossos ridículos ficam abafados,
 São bem ridículos, mas também nada a ver.
 Ofícios mesmo não são mais achados
 Profissionais; e nada há a (es)colher
 Do fruto da tolice, pois ainda que abundados
 Seus bobos, são chatos, nem vale a pena rever.
 Sociedade agora é bando polido, formada por
 Duas potentes tribos, Chateado e Chateador.

XCVI.

But from being farmers, we turn gleaners, gleanings
 The scanty but right-well threshed ears of Truth;
 And, gentle reader! when you gather meaning,
 You may be Boaz, and I—modest Ruth.
 Further I'd quote, but Scripture intervening
 Forbids. A great impression in my youth
 Was made by Mrs. Adams, where she cries,
 "That Scriptures out of church are blasphemies."

XCVI.

Mas de agricultor foi-se a respigador, que respiga a
 Pouca mas mui debulhada espiga da verdade.
 E leitor gentil, se do sentido se se liga,
 Você será Boaz, e eu modesta Ruth¹⁸². Há-de
 Se citar, mas Escrituras obrigam
 Proibir. Grande impressão em minha mocidade
 Fez a senhora Adams, quando geme “as
 Escrituras fora da igreja são blasfêmia”¹⁸³.

¹⁸¹ Os personagens a quem Byron alude são Sir Joseph Wittol em *The Old Bachelor*, de Congreve, e Monsieur Jourdain em *Le Bourgeois Gentilhomme*, de Molière.

¹⁸² Cochran especula sobre o sentido dessa alusão ao livro bíblico de Ruth, levanta várias possibilidades, mas a conclusão que chega é que não faz sentido.

¹⁸³ Citação da obra de Henry Fielding intitulada *Joseph Andrews* (1742), definida pelo autor como um poema épico cômico em prosa. Nessa obra, Adams tenta convencer sua esposa a fazer o jantar usando argumentos bíblicos, e daí obtém a resposta que B. citou no último verso dessa estrofe.

XCVII.

But what we can we glean in this vile age
 Of chaff, although our gleanings be not grist.
 I must not quite omit the talking sage,
 Kit-Cat, the famous Conversationist,
 Who, in his common-place book, had a page
 Prepared each morn for evenings. "List, oh list!"
 "Alas, poor ghost!"—What unexpected woes
 Await those who have studied their *bons-mots*!

XCVII.

Mas é o que respigamos nessa época aviltante
 De joio, pra safra não ser parca cousa.
 Não devo omitir o sábio falante,
 Kit Cat¹⁸⁴, conversador famoso,
 Que em seu livro de lugar-comum apronte
 Toda manhã uma página pra noite. "Ouça, ouça!"
 Ai, pobre sombra!"¹⁸⁵ Que inesperados males
 Aguarda o que seus *bons mots* estuda-lhes!

XCVIII.

Firstly, they must allure the conversation,
 By many windings to their clever clinch;
 And secondly, must let slip no occasion,
 Nor bate (abate) their hearers of an inch,
 But take an ell—and make a great sensation,
 If possible; and thirdly, never flinch
 When some smart talker puts them to the test,
 But seize the last word, which no doubt's the best.

XCVIII.

Primeiro, deve atrair a conversação
 Por muitos torneios a seu sagaz chiste;
 E segundo, não deixar passar ocasião,
 Nem polegada minorar (minar) seu ouvinte,
 Mas tomar vara¹⁸⁶ e fazer grande sensação
 Se possível; e terceiro, nunca hesite
 Quando algum astuto falador prove-o,
 Mas tome o último termo, o melhor, óbvio¹⁸⁷.

¹⁸⁴ B. se refere a Richard "Conversation" Sharp, bastante conhecido na sociedade londrina. Encontrou B. e Hobhouse em Genova, em 1816. "Kit Cat" era o nome do clube Whig de Londres, do começo do século XVIII.

¹⁸⁵ Citação do diálogo de Hamlet com a sombra de seu pai, em I, v, 22. As primeiras palavras são a fala da sombra, e as outras são a resposta de Hamlet a ela. A ironia se dá com referência à conversa de Kit Cat, que fará sofrer quem a ouvir. As traduções francesas trazem em nota a citação na íntegra, e se desculpam da longa nota pela beleza deste trecho de Shakespeare.

¹⁸⁶ No original, *ell*, medida equivalente a 45 polegadas na cultura inglesa, enquanto a "vara" mede 1,10 m.

¹⁸⁷ Cochran aponta alusão a uma cena de *Anastasis*, III, 376, de Hope.

XCIX.

Lord Henry and his lady were the hosts;
 The party we have touched on were the guests.
 Their table was a board to tempt even ghosts
 To pass the Styx for more substantial feasts.
 I will not dwell upon ragoûts or roasts,
 Albeit all human history attests
 That happiness for Man—the hungry sinner!—
 Since Eve ate apples, much depends on dinner.

XCIX.

Anfitriões, Lord Henry e sua dama;
 Hóspedes, os que apresentamos. Esta
 Mesa era tábola pra tentar até fantasmas
 A passar o Estige a mais substanciais festas.
 Não me aterei a ragus¹⁸⁸ e carne assada,
 Embora toda a história humana atesta
 Que a felicidade do homem, pecador com fome, desde
 Que Eva comeu maçãs, do jantar depende.

C.

Witness the lands which "flowed with milk and honey,"
 Held out unto the hungry Israelites:
 To this we have added since, the love of money,
 The only sort of pleasure which requites.
 Youth fades, and leaves our days no longer sunny;
 We tire of mistresses and parasites;
 But oh, ambrosial cash! Ah! who would lose thee?
 When we no more can use, or even abuse thee!

C.

Retida aos famintos israelitas.
 A isso só o amor ao dinheiro se acresceu,
 O único prazer que recompensa¹⁹⁰. É ida a
 Juventude e os dias sem mais tanto sol; e o
 Cansaço de amantes e parasitas;
 Mas oh grana ambrosíaca! Ah, quem iria dar-te,
 Quando não mais puder usar ou abusar-te?¹⁹¹

¹⁸⁸ Cochran nota que B. parece ter associado “ragus” com “transgressão”, e aponta exemplos também em *Beppo*, em *The Libertine*, de Shadwell, em *The Devil's Drive*, e ainda em poema de Burns, *To a Haggis*, 1.25. No Brasil, “lagosta e caviar” parecem ter se tornado o que fora o “ragu” outrora.

¹⁸⁹ Citação de *Êxodo*, 3,8; e *Levítico*, 20, 24.

¹⁹⁰ Cochran lembra *Timóteo*, 6, 10: “Porque o amor do dinheiro é a raiz de toda espécie de males;”.

¹⁹¹ João Vieira, que havia parado de traduzir na estrofe LXV, voltou a traduzir essa, como segue:

Não se trocava este lugar da assembléia (sic) campestre de lord Henry e lady Adeline por aquela famosa terra, em que para os israelitas corria o leite e o mel em profusão.
 Ali havia o juntar o amor, o dinheiro e alguma coisa mais assim de real. (Byron, 1942, p. 388).

CI.

The gentlemen got up betimes to shoot,
 Or hunt: the young, because they liked the sport—
 The first thing boys like after play and fruit;
 The middle-aged, to make the day more short;
 For ennui is a growth of English root,
 Though nameless in our language:—we retort
 The fact for words, and let the French translate
 That awful yawn which sleep can not abate.

CI.

Cavalheiros acordam cedo pra atirar
 Ou caçar; esse esporte os jovens curtem
 (O que curtem primeiro, após fruta e brincar);
 E os de meia idade, pra tornar o dia curto,
 Pois tédio¹⁹² é raiz inglesa a vingar,
 Ainda que sem nome em nossa língua. Retruca-
 -se o fato por palavras, e deixo ao francês traduzir
 Esse bocejo terrível que não mitiga dormir¹⁹³.

CII.

The elderly walked through the library,
 And tumbled books, or criticised the pictures,
 Or sauntered through the gardens piteously,
 And made upon the hot-house several strictures,
 Or rode a nag which trotted not too high,
 Or on the morning papers read their lectures,
 Or on the watch their longing eyes would fix,
 Longing at sixty for the hour of six.

CII.

Os mais velhos pela biblioteca andavam
 E largavam livros ou criticavam pinturas,
 Ou penosamente por jardins passeavam
 E faziam às estufas várias censuras,
 Ou rocim que não trota tanto cavalgavam,
 Ou aos jornais matinais davam leituras,
 Ou pelo relógio o olho ansioso se fez,
 Ansiando aos sessenta a hora das seis.¹⁹⁴

¹⁹² No original, *ennui*, palavra de origem francesa, assimilada pela língua inglesa para significar o “tédio”. Enquanto B. compunha este Canto, estava em companhia de Lord e Lady Blessington, acompanhados do jovem Conde d’Orsay, de quem B. escreveu a Lady Blessington que parecia ter penetrado o mistério do “tédio inglês” (“English Ennui”) aos vinte e dois anos.

¹⁹³ Cochran nota ecos de *Paraíso Perdido*, Canto II e outros, de John Milton, na última parte desse Canto.

¹⁹⁴ João Vieira traduziu por:

(...) os velhos esses percorriam a biblioteca deitando por terra os livros das estantes, criticando os quadros, ou então passeavam pelo jardim, deixando nas estufas quentes vestígios de sua passagem. Outras vezes liam os jornais e, olhando o relógio, se já tinham os seus sessenta janeiros, esperavam impacientes pelas seis horas. (p. 388).

CIII.

But none were gêné: the great hour of union
 Was rung by dinner's knell; till then all were
 Masters of their own time—or in communion,
 Or solitary, as they chose to bear
 The hours, which how to pass is but to few known.
 Each rose up at his own, and had to spare
 What time he chose for dress, and broke his fast
 When, where, and how he chose for that repast.

CIII.

Mas ninguém era gêné¹⁹⁵. A grande hora da união
 Era ao dobre¹⁹⁶ do jantar; até aí todos eram
 Senhores do seu tempo ou em confraternização
 Ou solitários, como escolheram
 Passar as horas, que como passar se sabe não.
 Cada um se erguia quando queria e tivera
 O tempo que escolheu pra se vestir e café
 Tomar quando, onde e como bem quiser.

CIV.

The ladies—some rouged, some a little pale—
 Met the morn as they might. If fine, they rode,
 Or walked; if foul, they read, or told a tale,
 Sung, or rehearsed the last dance from abroad;
 Discussed the fashion which might next prevail,
 And settled bonnets by the newest code,
 Or crammed twelve sheets into one little letter,
 To make each correspondent a new debtor.

CIV.

As damas, maquiadas ou sem cor, a aurora
 Viam como podiam. Sem chuva, montavam ou
 Caminhavam; tempo feio, liam, contavam história,
 Cantavam, ensaiavam a última dança do exterior,
 Discutiam a moda que seria vindoura
 E ajustavam gorros do jeito mais novo, ou
 Em pequena carta amontoavam folhas à dúzia,
 Pra que o correspondente a novo devedor induzam^{197 198}.

¹⁹⁵ Em francês, no original, significa “constrangido a” (EP), o sentido do verso é que ninguém era “obrigado a nada” (PC). O uso assíduo de termos em francês, expressa a ironia de B. a respeito da assim dita “língua franca” à sua época. Atualmente, na cultura global, o inglês é o idioma que ocupa a função de “língua franca”.

¹⁹⁶ No original, *knell*, o “dobre aos finados”. Cochran aponta que poderia ser “bell”, “sino”, mas B. quer insinuar que o jantar seja o fim do dia.

¹⁹⁷ No original, “To make each correspondent a new debtor”, Pichot traduziu por “pour entretenir leur correspondance”.

¹⁹⁸ João Vieira traduziu esta estrofe como segue:

As damas, umas rosadas, outras pálidas afrontavam, como podiam, o correr do dia.

As formosas passeavam a pé, ou a cavalo; as feias contavam suas histórias, cantavam, repetiam a última contradança, vinda do estrangeiro, ou discutiam as modas, regulando a forma dos chapéus pelo código mais recente respectivo. (idem).

CV.

For some had absent lovers, all had friends;
 The earth has nothing like a she epistle,
 And hardly Heaven—because it never ends—
 I love the mystery of a female missal,
 Which, like a creed, ne'er says all it intends,
 But full of cunning as Ulysses' whistle,
 When he allured poor Dolon:—you had better
 Take care what you reply to such a letter.

CV.

Umas têm amores ausentes, todas, amigos. Na
 Terra nada há como epístolas delas¹⁹⁹, e mal
 Há no céu, porque não se encerram nunca.
 Amo o mistério do feminino missal,
 Que como um credo nunca diz tudo que espera,
 Mas é cheio de astúcia como o assovio de Ulisses ao
 Atrair o pobre Dolon²⁰⁰. É melhor você tomar
 Cuidado com a resposta que vai dar.

CVI.

Then there were billiards; cards, too, but no dice;—
 Save in the clubs no man of honour plays;—
 Boats when 't was water, skating when 't was ice,
 And the hard frost destroyed the scenting days:
 And angling, too, that solitary vice,
 Whatever Izaak Walton sings or says:
 The quaint, old, cruel coxcomb, in his gullet
 Should have a hook, and a small trout to pull it.

CVI.

Havia bilhar, baralho, mas não dados
 (Homem de honra os joga em clube somente),
 Barco se havia água, esqui se congelado
 E a geada severa a destruir dias rescendentes,
 E a pescaria também, esse vício solitário,
 O que Izaak Walton²⁰¹ cante ou diga independe.
 O peralta cruel, velho, bizarro, em sua goela usas-
 -se um anzol e uma trutinha que o puxa.

¹⁹⁹ Em 1939 foi publicada a obra *To Lord Byron: Feminine Profiles*, que evidencia a quantidade e a qualidade das cartas que B. recebera. Praticamente nenhuma dessas cartas foi traduzida para o português.

²⁰⁰ Dolon, voluntário troiano, foi persuadido por Ulisses e Diomedes a dizer quem eram os trácios recém-chegados que dormiam no acampamento troiano. Dolon e os trácios foram mortos na sequência pelos dois heróis gregos. Cochran lembra que nesse trecho não há sinal do “assovio” de Ulisses, como ocorre adiante nesse episódio do épico homérico, mas explica a imagem de Dolon como um “correspondente” respondendo obedientemente à carta de uma mulher, caindo direto na armadilha. Já (EP) afirma que Ulisses assoviou para impedir a fuga de Dolon, e, mais adiante, enquanto Diomedes matava Dolon, Ulisses assoviou de novo para avisar que os cavalos tomados dos inimigos estavam prontos. (EP) acrescenta que B., citando de memória, antecipou o assovio nesse episódio para outra situação.

²⁰¹ Todas as edições consultadas trazem uma longa nota feita por B., em 1823, na qual afirma que um amigo tentou mudar sua perspectiva acerca da pesca com linha e anzol que, ao contrário da pesca com rede, julga o mais cruel de todos os passatempos, além de achar que o “anzol” na garganta de Walton ao menos lhe teria ensinado humildade. Ainda argumenta que a pesca à baleia ou tubarão pode ter algo de perigoso e nobre, mas não é digno de um homem bom pescar com anzol. Izaak Walton (1593 – 1683) ficou mais conhecido por sua obra *The Compleat Angler, or The Contemplative Man's Recreation*, escrita tanto em prosa quanto em verso. Cochran acrescenta que em 1821, apenas dois anos antes de B. compor este Canto, a grande baleia branca do Pacífico Sul tinha demonstrado quão perigosa podia ser a pesca, caçando ela mesma um baleeiro e afundando-o. Embora não haja evidência que B. conhecesse tal história, Herman Melville baseou-se nela para escrever seu famoso *Moby Dick* (1851).

CVII.

With evening came the banquet and the wine;
 The conversazione—the duet
 Attuned by voices more or less divine
 (My heart or head aches with the memory yet).
 The four Miss Rawbolds in a glee would shine;
 But the two youngest loved more to be set
 Down to the harp—because to Music's charms
 They added graceful necks, white hands and arms.

CVII.

Com a noite chega o banquete e o vinho,
 A *conversazione*²⁰², o dueto,
 Afinado por voz mais ou menos divina (o
 Meu peito e a cabeça doem lembrando tal feito).
 As quatro Srtas. Nudantas no *allegro*²⁰³ luziam, aí, no
 Mais, as duas mais novas quiseram ir ao jeito
 Da harpa, pois uniam aos charmes da música
 Braços e mãos brancas, graciosas nucas.

CVIII.

Sometimes a dance (though rarely on field days,
 For then the gentlemen were rather tired)
 Displayed some sylph-like figures in its maze;
 Then there was small-talk ready when required;
 Flirtation—but decorous; the mere praise
 Of charms that should or should not be admired.
 The hunters fought their fox-hunt o'er again,
 And then retreated soberly—at ten.

CVIII.

Às vezes a dança (raro em dias de caça, que os
 Cavalheiros acabam mais cansados)
 Exibia perfil de sílfide em seu burburinho. Aí o
 Falar pouco pronto se requisitado,
 Flerte, mas com decoro, o mero elogio
 De charme que devia ou não ser admirado.
 Os caçadores davam caça à raposa outra vez
 E retiravam-se sobriamente às dez.

CIX.

The politicians, in a nook apart,
 Discussed the World, and settled all the spheres:
 The wits watched every loophole for their art,
 To introduce a bon-mot head and ears;
 Small is the rest of those who would be smart,
 A moment's good thing may have cost them years
 Before they find an hour to introduce it;
 And then, even then, some bore may make them lose it.

CIX.

Os políticos em um canto à parte
 Discutiam o mundo e ajustavam as esferas.
 Os sagazes viam cada brecha pra sua arte,
 Na qual uma frase de efeito²⁰⁴ todinha disseram.
 Curto é o sono do que vai ser astuto; destarte
 Momento certo pode custar anos deveras
 Até se achar uma hora para a dizer e
 Aí, ainda aí, um chato a pode pôr a perder.²⁰⁵

²⁰² Em italiano, no original.

²⁰³ No original, *in a glee*, seria uma espécie de canção para três ou mais vozes. Paulin Paris traduziu por *dans les allégros*.

²⁰⁴ A expressão *bon mot*, usada anteriormente, tem origem francesa, mas foi plenamente assimilada pela língua inglesa, e significa em ambas um “dito sagaz”, uma “frase de efeito”.

²⁰⁵ João Vieira traduziu esta estrofe do seguinte modo:

CX.

But all was gentle and aristocratic

In this our party; polished, smooth, and cold,
As Phidian forms cut out of marble Attic.

There now are no Squire Westerns, as of old;
And our Sophias are not so emphatic,

But fair as then, or fairer to behold:

We have no accomplished blackguards, like Tom Jones, Nem mais, como Tom Jones, bom safado medra,
But gentlemen in stays, as stiff as stones.

CX.

Mas era em tudo gentil e aristocrática,

Polida e tranquila, nossa gelada gente,
Formas de Fídias²⁰⁶ talhadas em mármore da Ática.

Sem mais Fazendeiro Western²⁰⁷ como antigamente,
E nossas Sofias nem são tão enfáticas,

Mas belas igual, ou mais belas se apresentem.

Nem mais, como Tom Jones, bom safado medra,
Só cavalheiros de espartilho²⁰⁸, duros feito pedra.

CXI.

They separated at an early hour;

That is, ere midnight—which is London's noon:

But in the country ladies seek their bower

A little earlier than the waning moon.

Peace to the slumbers of each folded flower—

May the rose call back its true colour soon!

Good hours of fair cheeks are the fairest tinters,

And lower the price of rouge—at least some winters. Baixando o valor do rouge – uns invernos ao menos.²⁰⁹

CXI.

Separam-se cedo, é de supor,

Antes da meia-noite, o meio-dia em Londres,

Mas no campo moças buscam seus aposentos pou-
co mais cedo que a lua minguante.

Paz às sonecas de cada fechada flor!

Que à rosa volte logo a cor que corresponde!

Bom sono dá a amenas faces tons amenos,

Baixando o valor do rouge – uns invernos ao menos.²⁰⁹

Os políticos desviados a um canto, discutiam o universo e regulavam todas as esferas, os bons dizedores aguçavam em trocadilhos e conceitos de bom conceito os seus espíritos, e não deixavam passar lanço sem colher fruto. (Byron, 1942, p. 389).

²⁰⁶ Célebre escultor da Grécia Antiga (c. 480 a.C. – c. 430 a.C.).

²⁰⁷ Alusão aos personagens de *Tom Jones* (1749), de Fielding. Sofia é a filha do fazendeiro Western, quem quer casá-la com Tom Jones, um malandro sedutor.

²⁰⁸ No original, *in stays*. No singular, *stay* seria “pousada”, no plural, geralmente se usa para “espartilho”. Outro trocadilho de B.

²⁰⁹ A tradução de João Vieira foi:

A reunião terminava cedo, quer dizer, à meia noite, que é o meio dia de Londres.

As damas, no campo, recolhem-se um pouco antes do por (sic) da lua.

Paz às flores que fecham seu cálice! Possa a rosa recuperar as cores naturais! O repouso é o melhor colorista duma face formosa, e além disso faz embaretecer o caio. (Byron, 1942, p. 389).

CANTO THE FOURTEENTH.

CANTO XIV¹

I.

If from great Nature's or our own abyss
 Of Thought we could but snatch a certainty,
 Perhaps Mankind might find the path they miss—
 But then 't would spoil much good philosophy.
 One system eats another up, and this
 Much as old Saturn ate his progeny;
 For when his pious consort gave him stones
 In lieu of sons, of these he made no bones.

I.

Se nosso abismo de reflexão ou a alta
 Natureza indicasse a exata via,
 Talvez o homem achasse o que lhe falta,
 Arruinando bem boas filosofias.
 É que um sistema engole o que o outro exalta,
 Como Saturno² engoliria a cria,
 Pois quando a consorte piedosa em vez
 De filho mandou pedra, em osso não fez^{3 4}.

II.

But System doth reverse the Titan's breakfast,
 And eats her parents, albeit the digestion
 Is difficult. Pray tell me, can you make fast,
 After due search, your faith to any question?
 Look back o'er ages, ere unto the stake fast
 You bind yourself, and call some mode the best one.
 Nothing more true than not to trust your senses;
 And yet what are your other evidences?

II.

Mas o sistema inverte o desjejum
 Do Titã e come os pais, difícil, embora,
 A digestão. Me diga, conhece um
 Que achou, após buscas, onde pôr fé? Olha
 Pra trás pelas eras antes que algum
 O engambele e chame um modo o melhor. Há
 Nada tão bom como em sentidos não ter crença,
 E então quais são suas outras evidências?⁵

¹ B. começou o Canto XIV em Gênova, em 23 de fevereiro de 1823, e concluiu-o em 4 de março. Foi publicado por John Hunt, em 17 de dezembro de 1823, com os Cantos XII e XIII. Cochran aponta que, no manuscrito, B. escreveu “F. 23, 1814”. O manuscrito passado a limpo por Mary Shelley acha-se desaparecido ou perdido.

² Saturno (Cronus), temeroso de um conflito de gerações, engoliu todos seus filhos, exceto Júpiter, Netuno e Plutão. Quando esses filhos nasceram, a esposa de Saturno, Reia, deu a ele pedras para comer, e ele não notou.

³ No original, a expressão *of these he made no bones*, pode significar apenas “não teve dúvidas”. Campos traduziu por “ele não comeu”.

⁴ Augusto de Campos traduziu uma sequência de oitavas do início desse Canto. Nossa tradução, ao menos a partir deste ponto, foi feita tendo a dele sempre em vista. Para esta estrofe, ele fez:

Se a Natureza e a reflexão mais alta
 Nos indicassem a única via,
 O homem acharia o que lhe falta –
 A frustração da vã filosofia.
 É que um sistema engole o que o outro exalta,
 Como Saturno engoliria a cria.
 Pois quando a esposa só pedras lhe deu,
 Em vez de filhos, ele não comeu. (Campos, 2009, p. 79).

⁵ A tradução de Augusto de Campos para esta oitava foi:

Mas o Sistema inverte o desjejum
 Dos Titãs. Come, embora a digestão
 Seja difícil. Digam, sabem de um
 Só que nos dê total satisfação?

III.

For me, I know nought; nothing I deny,
 Admit—reject—contemn: and what know you,
 Except perhaps that you were born to die?
 And both may after all turn out untrue.
 An age may come, Font of Eternity,
 When nothing shall be either old or new.
 Death, so called, is a thing which makes men weep,
 And yet a third of Life is passed in sleep.

III.

Já eu, nada sei. Nem há o que eu negasse,
 Admitisse, rejeitasse, condenasse; e você, enfim,
 Que sabe, mais que só pra morrer se nasce?
 E ambos podem ser falsos no fim.
 Uma era, fonte de eternidade, chegasse,
 Não mais teria novo ou velho. Morte, assim
 Dita, é coisa que faz chorar o homem,
 Mesmo assim um terço da vida dorme.

IV.

A sleep without dreams, after a rough day
 Of toil, is what we covet most; and yet
 How clay shrinks back from more quiescent clay!
 The very Suicide that pays his debt
 At once without instalments (an old way
 Of paying debts, which creditors regret),
 Lets out impatiently his rushing breath,
 Less from disgust of Life than dread of Death.

IV.

Sono sem sonhos, após tenso dia
 De labuta, é a cobiça⁶ maior; e ainda esta
 Argila que recua da inerte argila!
 O próprio suicida que a dívida acerta
 No ato sem dividi-la (forma antiga
 De acertar dívida, que credor lamenta)
 Solta impaciente seu alento forte,
 Menos por ódio à vida que temor da morte.

V.

'T is round him—near him—here—there—everywhere—
 And there's a courage which grows out of fear,
 Perhaps of all most desperate, which will dare
 The worst to know it:—when the mountains rear
 Their peaks beneath your human foot, and there
 You look down o'er the precipice, and drear
 The gulf of rock yawns,—you can't gaze a minute,
 Without an awful wish to plunge within it.

V.

É ela em volta, perto, aqui, ali, em todo lugar;
 E há uma coragem que provém do medo,
 Quiçá a mais desesperada, que irá ousar
 O pior pra conhecê-la. Quando o rochedo
 Põe seu pico sob o pé humano, e de lá
 Vê-se o precipício, e medonho o penedo
 Abissal boceja, não se olha um segundo
 Sem o horrendo anseio de fundir-se ao fundo.⁷

Revejam com cuidado, antes que algum

Os enleie com precipitação.

Nada melhor que a própria consciência;

Que provas há de sua consistência? (Campos, 2009, p. 81).

⁶ Algumas edições originais notam ecos da *Apologia de Sócrates*, de Platão, onde se encontra a noção de que se a morte é um sono não perturbado por sonhos, então ela é bem-vinda.

⁷ A tradução de Campos foi:

VI.

'T is true, you don't—but, pale and struck with terror,
 Retire: but look into your past impression!
 And you will find, though shuddering at the mirror
 Of your own thoughts, in all their self-confession,
 The lurking bias, be it truth or error,
 To the unknown; a secret prepossession,
 To plunge with all your fears—but where? You know not,
 And that's the reason why you do—or do not.

VI.

Você recua, é certo, cheio de terror,
 Pálido. Mas nota bem a impressão
 E achará, embora vendo com temor
 O espelho das suas ideias, a confissão,
 E à espreita, certa ou errada, a atração por
 O ignoto, secreta predisposição
 A saltar com todo medo – onde? não se sabe,
 E é a razão pra que sim ou não se acabe.

VII.

But what's this to the purpose? you will say.
 Gent. reader, nothing; a mere speculation,
 For which my sole excuse is—'t is my way;
 Sometimes with and sometimes without occasion,
 I write what's uppermost, without delay;
 This narrative is not meant for narration,
 But a mere airy and fantastic basis,
 To build up common things with common places.

VII.

Mas você se indagará se vem ao caso,
 Leitor gentil. Nada, é especulação,
 Minha única desculpa é, é como faço.
 Vezes sim, vezes não muito à ocasião
 Escrevo o que importa sem atraso.
 É narrativa, não é narração,
 Base fantástica e vaga para uns
 Fatos comuns com lugares-comuns^{8.9}

A morte ronda por todos os lados;
 E há uma coragem que provém do medo,
 Que ousa o pior, os mais desesperados
 Meios para saber, quando o rochedo
 Se põe diante dos pés despreparados.
 Olha-se o precipício, do penedo,
 O abismo se abre e não se olha um segundo
 Sem o desejo de fundir-se ao fundo. (2009, p. 83).

⁸ Cochran nota uma lembrança da epígrafe horaciana de *Don Juan*. “Difficile est proprie communia dicere”, que na versão de B. “’Tis hard to venture where our betters fail, / Or lend fresh interest to a twice-told tale”. Um estudo detalhado a respeito da epígrafe pode ser encontrado no capítulo 3 da presente tese.

⁹ Augusto de Campos, que vem traduzindo todas as estrofes desse início de Canto, traduziu essa do seguinte modo:

Mas, que tem isso a ver? dirão vocês,
 Leitores. Nada; é só especulação.
 Minha única escusa – é byronês;
 Às vezes com, às vezes sem razão,
 Escrevo o que o mais devo, de uma vez;
 É narrativa, não é narração,
 Figurações fantásticas de alguns
 Fatos comuns com lugares-comuns. (2009, p. 85).

VIII.

You know, or don't know, that great Bacon saith,
 "Fling up a straw, 't will show the way the wind blows;"
 And such a straw, borne on by human breath,
 Is Poesy, according as the Mind glows;
 A paper kite which flies 'twixt Life and Death,
 A shadow which the onward Soul behind throws:
 And mine's a bubble, not blown up for praise,
 But just to play with, as an infant plays.

IX.

The World is all before me—or behind;
 For I have seen a portion of that same,
 And quite enough for me to keep in mind;—
 Of passions, too, I have proved enough to blame,
 To the great pleasure of our friends, Mankind,
 Who like to mix some slight alloy with fame;
 For I was rather famous in my time,
 Until I fairly knocked it up with rhyme.

VIII.

Saiba-se ou não, o grande Bacon¹⁰ diz, “solte
 Uma palha, e verá pra onde sopra o vento”.
 Esta palha, que o sopro humano suporta, é
 A poesia, a mente é como alento –
 Uma pipa a voar entre vida e morte,
 Sombra que a alma que vai deixa atrás¹¹. Feito
 Bolha é a minha, nem sopro pra me gabar,
 Mas igual uma criança, pra brincar.

IX.

O mundo inteiro está ante mim¹², ou atrás,
 Pois dele eu já vi uma boa gama,
 E pra lembrar-lhe já basta, ademais.
 Das paixões, também, provei do drama,
 Pra grande prazer dos amigos, os mortais,
 Que adoram mesclar liga leve à fama,
 Pois fui bastante famoso em minha época,
 Até que a bati com rima que não é pouca.¹³

¹⁰ De Bacon, *Sylva Sylvarum; or, a Natural History*, 820.

¹¹ Cochran esclarece essa ideia, notando que B. tanto quis dizer que a poesia é algo imaterial, quanto que a sombra da alma que segue adiante é repleta de poder e significado.

¹² Nova alusão a *Paraíso Perdido*, XII, 646, de John Milton, ao trecho em que Adão e Eva foram expulsos do paraíso.

¹³ A tradução de Augusto de Campos foi:

Eu vejo o mundo à frente – ou atrás;
 Pois já conheço uma boa gama
 Dele, o bastante e até demais; –
 Já conheci também paixão e fama,
 Para gáudio dos ávidos mortais
 Que gostam de mesclar a fama e a lama;
 Pois eu fui bem famoso em minha era
 E com meus versos despertei a fera. (p. 87).

X.

I have brought this world about my ears, and eke
 The other; that's to say, the Clergy—who
 Upon my head have bid their thunders break
 In pious libels by no means a few.
 And yet I can't help scribbling once a week,
 Tiring old readers, nor discovering new.
 In Youth I wrote because my mind was full,
 And now because I feel it growing dull.

X.

Esse mundo pegou-me a orelha, bem
 Como este outro; isto é, o do clero, e
 Sobre minha ideia trovejam em
 Não escassos e piedosos libelos. E
 Rabiscasse vez por semana, nem
 Faria novos leitores¹⁴, cansando os velhos.
 Jovem, cheio de ideias, escrevia,
 E agora com as ideias mais vazias.¹⁵

XI.

But "why then publish?"—There are no rewards
 Of fame or profit when the World grows weary.
 I ask in turn,—Why do you play at cards?
 Why drink? Why read?—To make some hour less dreary.
 It occupies me to turn back regards
 On what I've seen or pondered, sad or cheery;
 And what I write I cast upon the stream,
 To swim or sink—I have had at least my dream.

XI.

Mas “por que publicar?”¹⁶, se são baldados
 Louros, lucros, quando tudo a cansar chegue.
 E indago, por que ler, beber, jogar os dados?
 Pra ver se hora menos chata se consegue.
 A mim me faz lembrar dias passados,
 O que vi e o que pensei, triste ou alegre,
 E o que escrevo na correnteza¹⁷ ponho,
 Flutue ou afunde, ao menos tive um sonho.

¹⁴ Cochran nota que B. se subestima, uma vez que seu trabalho alcançou enorme extensão de leitores ao mudar para a casa editorial de John Hunt, com edições a preços populares.

¹⁵ Para esta estrofe, Campos fez:

O mundo inteiro cai nos meus ouvidos
 E o outro, também, isto é, o dos santarrões
 Que com os seus libelos desabridos
 Lançaram sobre mim os seus sermões.
 Mas eu sigo, cansando os mais renhidos
 Leitores e sem novas adesões.
 Jovem, de cuca cheia, escrevia,
 Hoje escrevo com mente mais vazia. (p. 89).

¹⁶ Citação de Pope, *Epistle to Dr. Arbuthnot*, 135-6. Pope se refere ao seu primeiro trabalho, B., à sua obra mais recente (PC).

¹⁷ Cochran nota que esse verso lembra (talvez “infelizmente”) aquele satirizado verso de Southey, de *Lay of the Laureate*. “Go, little book, from this my Solitude” (...).

XII.

I think that were I certain of success,
I hardly could compose another line:
So long I've battled either more or less,
That no defeat can drive me from the Nine.
This feeling 't is not easy to express,
And yet 't is not affected, I opine.
In play, there are two pleasures for your choosing—
The one is winning, and the other losing.

XIII.

Besides, my Muse by no means deals in fiction:
She gathers a repertory of facts,
Of course with some reserve and slight restriction,
But mostly sings of human things and acts—
And that's one cause she meets with contradiction;
For too much truth, at first sight, ne'er attracts;
And were her object only what's called Glory,
With more ease too she'd tell a different story.

XII.

Se eu tivesse certeza do sucesso,
Nenhuma linha mais escreveria.
Batalho há tanto com ou sem excesso
Que nada das Nove¹⁸ me apartaria.
Não sei se isso que sinto bem o expresso,
Nem de modo afetado opinaria.
No jogo tem duas formas de prazer:
Uma é ganhar, a outra é perder.

XIII.

Minha Musa não lida com ficção.
Ela reúne um repertório de fatos,
Com limite, óbvio, e alguma discrição,
Mas canta mais coisas humanas e atos,
E é aí que ela encontra contradição,
Verdade nua não atrai em primeiro contato,
Fosse sua meta só o que é dito glória,
Mais tranquila contaria outra história.¹⁹

¹⁸ As nove musas da antiguidade.

¹⁹ Augusto de Campos traduziu por:

Minha Musa não gosta de ficção:
Reúne unicamente um rol de fatos
Com alguma reserva ou restrição,
Mas fala de coisas humanas e atos —
E é onde encontra uma contradição:
Pois a verdade dói nos meus retratos,
E se eu corresse atrás da minha glória,
Teria que inventar uma outra história. (p. 91).

XIV.

Love—War—a tempest—surely there's variety;
 Also a seasoning slight of lucubration;
 A bird's-eye view, too, of that wild, Society;
 A slight glance thrown on men of every station.
 If you have nought else, here's at least satiety,
 Both in performance and in preparation;
 And though these lines should only line portmanteaus,
 Trade will be all the better for these Cantos.

XV.

The portion of this World which I at present
 Have taken up to fill the following sermon,
 Is one of which there's no description recent:
 The reason why is easy to determine:
 Although it seems both prominent and pleasant,
 There is a sameness in its gems and ermine,
 A dull and family likeness through all ages,
 Of no great promise for poetic pages.

XVI.

With much to excite, there's little to exalt;
 Nothing that speaks to all men and all times;
 A sort of varnish over every fault;
 A kind of common-place, even in their crimes;
 Factitious passions—Wit without much salt—
 A want of that true nature which sublimates
 Whate'er it shows with Truth; a smooth monotony
 Of character, in those at least who have got any.

XIV.

Amor, guerra, trovões – há variedade,
 Também pitada de elucubração,
 E uma visão de ave da selva, a sociedade,
 E olhadela a ser de toda extração.
 Se nada mais, há ao menos saciedade
 Na performance e na preparação;
 Se só serve para embrulho²⁰, no entanto, os
 Negócios irão melhor nesses Cantos.

XV.

A porção de mundo que eu, no presente,
 Pra encher o seguinte sermão, avio,
 É uma que não tem descrição recente.
 O motivo é simples, determine-o:
 Embora pareça ameno e eminente,
 Há uma mesmice em gemas e arminho,
 Imagem frouxa e familiar desde eras priscas,
 Sem grande promessa a páginas poéticas.²¹

XVI.

Muito a excitar, pouco a exaltar, calha
 Que nem a todo tempo ou homem exprime,
 Um tipo de verniz em cada falha,
 Algum lugar-comum até em seus crimes,
 Paixões factícias, um humor sem sal, e a
 Falta de natureza que é sublime
 Com a verdade, e certa monotonia
 De caráter, ao menos em quem havia.

²⁰ No original, *portmanteaus*, “maletas de viagens” que eram forradas com papel de embrulho, os quais muitas vezes provinham de livros de poesia ruins (ver nota a Canto II, XVI).

²¹ Augusto de Campos traduziu esta estrofe na íntegra; seus últimos versos são como segue:

Visitada, e a razão eu adivinho:
 Embora nos pareça um monumento,
 Há semelhança entre as gemas e o arminho,
 Mesmice há muito tempo familiar
 E que à poesia pouco tem a dar. (p. 93).

XVII.

Sometimes, indeed, like soldiers off parade,
 They break their ranks and gladly leave the drill;
 But then the roll-call draws them back afraid,
 And they must be or seem what they were: still
 Doubtless it is a brilliant masquerade:
 But when of the first sight you have had your fill,
 It palls—at least it did so upon me,
 This paradise of Pleasure and Ennui.

XVII.

Às vezes igual soldados em parada,
 Saem das filas, deixam de bom grado o exercício,
 Mas se pra irem tambor receoso brada,
 Devem ser ou parecer o que eram. Isso
 Sem dúvida é brilhante mascarada,
 Mas se já encheu depois do início,
 Satura; ao menos foi o que senti
 Nesse paraíso de prazer e *ennui*^{22 23}.

XVIII.

When we have made our love, and gamed our gaming,
 Dressed, voted, shone, and, may be, something more—
 With dandies dined—heard senators declaiming—
 Seen beauties brought to market by the score,
 Sad rakes to sadder husbands chastely taming—
 There's little left but to be bored or bore.
 Witness those *ci-devant* jeunes hommes who stem
 The stream, nor leave the world which leaveth them.

XVIII.

Depois de flertar, de jogo jogar,
 Vestir-se, votar, brilhar e mais; ter jantado
 Com uns dândis, ouvir senador discursar,
 Ver belas levadas aos vinte ao mercado,
 Vil garanhão a casto esposo amansar,
 Só resta chatear ou ser chateado²⁴.
 Os *ci-devant* *jeunes hommes*²⁵ contra correnteza
 Que o digam, sem deixar o mundo que os deixa.

²² Termo francês incorporado à língua inglesa, que significa o “tédio”.

²³ Desse bloco, essa foi a última estrofe traduzida por Campos:

Às vezes me parece uma parada
 De soldados que impávidos reagem
 Ao dispersar; mas quando para a estrada
 Convocados, lamentam a viagem.
 Sem dúvida, uma bela mascarada.
 Mas logo, a boa vista da paisagem
 Empalidece – foi o que eu senti,
 Um paraíso de prazer e *ennui*. (p.95).

²⁴ Compare acima, Canto XIII, XCV.

²⁵ Em francês, no original. Significa “homens com comportamento de jovens, embora sua juventude tenha passado há tempos” (PC).

XIX.

'T is said—indeed a general complaint—
 That no one has succeeded in describing
 The monde, exactly as they ought to paint:
 Some say, that authors only snatch, by bribing
 The porter, some slight scandals strange and quaint,
 To furnish matter for their moral gibing;
 And that their books have but one style in common—
 My Lady's prattle, filtered through her woman.

XX.

But this can't well be true, just now; for writers
 Are grown of the beau monde a part potential:
 I've seen them balance even the scale with fighters,
 Especially when young, for that's essential.
 Why do their sketches fail them as inditers
 Of what they deem themselves most consequential,
 The real portrait of the highest tribe?
 'T is that—in fact—there's little to describe.

XIX.

Dizem (na real a queixa é geral)
 Que ainda ninguém conseguiu descrever
 O *monde*²⁶ que devia pintar tal e qual.
 Diz-se que autor só cata, ao corromper
 O porteiro, leve escândalo alheio e anormal,
 Pra sua zombaria moral material ter.
 E que em comum seus livros têm só uma coisa –
 Balbucio que a aia filtrou da minha esposa.

XX.

Mas não é bem isso, agora que escritor
 Ficou do *beau-monde*²⁷ parte potencial.
 Já os vi se comparar²⁸ a um lutador,
 Principalmente os jovens, e é essencial.
 Por que seus esboços falham expor
 O que eles consideram principal,
 O retrato real da tribo mais alta?
 É fato que o que descrever lá falta.

²⁶ Em francês, no original, o “mundo”.

²⁷ Decalque do francês na língua inglesa, diz respeito à “parte da sociedade que está na moda”.

²⁸ Na escala social, em amplo sentido.

XXI.

"Haud ignara loquor;" these are Nugae, "quarum
 Pars parva fui," but still art and part.
 Now I could much more easily sketch a harem,
 A battle, wreck, or history of the heart,
 Than these things; and besides, I wish to spare 'em,
 For reasons which I choose to keep apart.
 "Vetabo Cereris sacrum qui vulgarit"—
 Which means, that vulgar people must not share it.

XXI.

Haud ignara loquor; são só *nugae quarum*
*Pars parva fui*²⁹, e tomei parte e arte.
 Esboçaria mais fácil guerra, harém,
 Naufrágio ou conto de coração³⁰, destarte,
 Que isso aí, e espero poupar-lhes, porém,
 Por razões que escolhi manter à parte.
*Vetabo sacrum qui vulgarit Cereris*³¹, o
 Vulgo não deve saber seus mistérios.

XXII.

And therefore what I throw off is ideal—
 Lowered, leavened, like a history of Freemasons,
 Which bears the same relation to the real,
 As Captain Parry's Voyage may do to Jason's.
 The grand Arcanum's not for men to see all;
 My music has some mystic diapasons;
 And there is much which could not be appreciated
 In any manner by the uninitiated.

XXII.

Além disso, o que eu moldo é o ideal,
 Extraio, expurgo, como conto dos maçons, e
 Tem a mesma relação com o real
 Que a viagem de Parry com a de Jasão³². E
 O grande arcano³³ não se vê no total.
 Minha música tem místicos diapasons,
 E traz muito a não ser apreciado
 De modo algum por um não iniciado³⁴.

²⁹ Em latim, no original, citação modificada da *Eneida*, II, 91 e II, 6, de Virgílio. B. troca ironicamente *ignota* e *magna*, do original, por *ignara* e *parva*, e assim inverte o sentido das palavras de Eneias a Dido. No verso de B., o latim significa "Eu não falo sem conhecimento... essas são coisas irrisórias das quais eu mesmo tomei parte".

³⁰ Como B. fez, respectivamente, nos Cantos VII-VIII, V-VI, II e I-IV.

³¹ Citação de Horácio, *Odes*, III, ii, 2, "vetarei aquele que divulgar os mistérios de Ceres". Em outras palavras, explica Cochran, B. não tenciona divulgar o substrato biográfico que serviu de fonte para seu *Don Juan*.

³² Sir William Edward Parry (1790 – 1855) fez cinco viagens para explorar o ártico. Jasão, personagem mitológico, foi um dos Argonautas, que fizeram uma única viagem até a extremidade do Mar Negro.

³³ "Arcano" seria um "segredo profundo" (PC).

³⁴ Há aqui a possível interpretação de que só entenderá *Don Juan* aquele que for íntimo da história de vida de Byron, como se ela fosse a "chave" para o "segredo" (Cochran traz, em nota, indicação bibliográfica a este respeito). Definitivamente, fica demonstrado, portanto, como vida e obra para B. era intrínsecos, inextricáveis.

XXIII.

Alas! worlds fall—and Woman, since she felled
 The World (as, since that history, less polite
 Than true, hath been a creed so strictly held),
 Has not yet given up the practice quite.
 Poor Thing of Usages! coerced, compelled,
 Victim when wrong, and martyr oft when right,
 Condemned to child-bed, as men for their sins
 Have shaving too entailed upon their chins,—

XXIV.

A daily plague, which in the aggregate
 May average on the whole with parturition.—
 But as to women—who can penetrate
 The real sufferings of their she condition?
 Man's very sympathy with their estate
 Has much of selfishness, and more suspicion.
 Their love, their virtue, beauty, education,
 But form good housekeepers—to breed a nation.

XXV.

All this were very well, and can't be better;
 But even this is difficult, Heaven knows,
 So many troubles from her birth beset her,
 Such small distinction between friends and foes;
 The gilding wears so soon from off her fetter,
 That—but ask any woman if she'd choose
 (Take her at thirty, that is) to have been
 Female or male? a schoolboy or a Queen?

XXIII.

Ai, mundos caem, e a mulher, desde a caída
 Do mundo (tal história, menos simpática
 Que verdadeira, é crença com rigor mantida)
 Ainda não deixou de todo essa prática.
 Coisinha de hábitos! Coagida, compelida,
 Vítima se errada, se certa, mártir, e cá
 Condenada ao parto, como os homens pelos
 Seus pecados têm que barbear pelos,

XXIV.

Tormento cotidiano que, somado,
 Faz média em geral com parturição³⁵.
 Mas quanto à mulher, quem tem penetrado o
 Sofrimento real de sua condição?
 A própria simpatia do homem com o estado
 Dela é egoísta e ainda mais a suspeição.
 Seu amor, virtude, beleza, educação
 Formam boas “do lar” pra criar a nação.

XXV.

Tudo isso iria bem, melhor não vai, se
 Mesmo isso não fosse árduo, o céu que o diga.
 Tanto problema a assedia assim que nasce, e
 Pouca distinção entre amigo e inimigo, a
 Douradura da algema logo esvai-se
 Aí – mas pergunte a qualquer (consiga
 Uma de trinta, enfim) o que escolheria ser,
 Aluno ou rainha, homem ou mulher?

³⁵ Cochran explica a imagem, notando que os homens se barbeiam muito mais frequentemente, em média, do que as mulheres geram crianças.

XXVI.

"Petticoat Influence" is a great reproach,
 Which even those who obey would fain be thought
 To fly from, as from hungry pikes a roach;
 But since beneath it upon earth we are brought,
 By various joltings of Life's hackney coach,
 I for one venerate a petticoat—
 A garment of a mystical sublimity,
 No matter whether russet, silk, or dimity.

XXVII.

Much I respect, and much I have adored,
 In my young days, that chaste and goodly veil,
 Which holds a treasure, like a miser's hoard,
 And more attracts by all it doth conceal—
 A golden scabbard on a Damasque sword,
 A loving letter with a mystic seal,
 A cure for grief—for what can ever rankle
 Before a petticoat and peeping ankle?

XXVI.

Seguir “rabo de saia” é grande crítica,
 Até o que vai atrás quer que disso se saia
 Igual carpa³⁶ de um lúcio³⁷ voraz fugida.
 Mas desde que dela nessa terra se caia
 Por vários chacoalhões do coche da vida,
 Eu pelo menos venero uma saia,
 É roupa de sublimidade mística,
 Tanto faz se de fustão³⁸, seda ou chita.³⁹

XXVII.

Muito respeito e muito ainda adoro,
 Mais quando moço, esse casto e bom véu,
 Que como um avaro oculta um tesouro
 E atrai mais por tudo o que escondeu,
 Espada de Damasco com bainha d’ouro,
 Místico selo em carta que o amor deu,
 Cura à dor – pois o que mais desgosta
 Ante uma saia e um tornozelo à mostra?⁴⁰

³⁶ No original, *roach*, peixe europeu de água doce, de até 40 cm, da família das carpas.

³⁷ No original, *pikes*, peixes do gênero *Esox*, conhecidos como “lúcio”; são agressivos, podendo medir até 1,80 m. Fielding usa o mesmo símile de “roach” e “pike” em *Joseph Andrews*, I, VI.

³⁸ O tecido preferido de Lady Byron (ver Canto I, XII).

³⁹ Décio Pignatari traduziu essa estrofe do seguinte modo:

Bem maldosa é a expressão “rabo-de-saia”.

Mesmo quem vai atrás nega o seu mando,

Embora de mau grado (não se traia!)

Como quem come sapo. Mas, lembrando

Que sob a saia, aos trancos, nesta raia

Vital nascemos, eu pertencço ao Bando

Da Saia Mística – em mulher bonita

Ou não, ou pobre ou rica, em seda ou chita. (Pignatari, 2007, p. 208).

⁴⁰ Repare-se no esforço constante de se traduzir, inclusive, o vulto da estrofe contra o fundo branco.

XXVIII.

And when upon a silent, sullen day,
 With a Sirocco, for example, blowing,
 When even the sea looks dim with all its spray,
 And sulkily the river's ripple's flowing,
 And the sky shows that very ancient gray,
 The sober, sad antithesis to glowing,—
 'T is pleasant, if then anything is pleasant,
 To catch a glimpse even of a pretty peasant.

XXVIII.

E quando em dia soturno e sinistro
 Com um siroco⁴¹, por exemplo, que sopra e
 Quando o mar parece turvo em seu esguicho
 E o murmúrio do rio que amuado dropa e
 O céu que mostra um cinza muito antigo,
 Que é do brilho a antítese triste e sóbria,
 É agradável, se algo agradável houver nessa,
 Vislumbrar mesmo linda camponesa.

XXIX.

We left our heroes and our heroines
 In that fair clime which don't depend on climate,
 Quite independent of the Zodiac's signs,
 Though certainly more difficult to rhyme at,
 Because the Sun, and stars, and aught that shines,
 Mountains, and all we can be most sublime at,
 Are there oft dull and dreary as a dun—
 Whether a sky's or tradesman's is all one.

XXIX.

Estão nossos heróis e heroínas entre
 Bom clima que não depende do clima,
 Dos signos do zodíaco independente,
 Mas decerto mais difícil à rima,
 Pois sol e estrelas e o que é reluzente,
 Montanhas e tudo que é mais sublime, há-
 -de ser chato e triste como o gris⁴²; vai-lhe o
 Tom igual no céu ou em agiota grisalho.

XXX.

An in-door life is less poetical;
 And out-of-door hath showers, and mists, and sleet
 With which I could not brew a pastoral:
 But be it as it may, a bard must meet
 All difficulties, whether great or small,
 To spoil his undertaking, or complete—
 And work away—like Spirit upon Matter—
 Embarrassed somewhat both with fire and water.

XXX.

De poesia a vida entre paredes tem menos,
 E temporais, nevasca e névoa há ao ar livre,
 Com os quais pastoral não obteremos,
 Seja como for, o poeta que se livre
 Dos problemas, quer grandes, quer pequenos,
 Não se esquive do alvo, ou o inative,
 E funda igual espírito faz com matéria, algo a-
 trapalhado com o fogo e com a água.

⁴¹ Vento seco e quente que sopra do Saara, prenúncio de tempestades.

⁴² No original, *dun*, trocadilho que significa tanto a cor “cinza” quanto um “cobrador importuno”.

XXXI.

Juan—in this respect, at least, like saints—
 Was all things unto people of all sorts,
 And lived contentedly, without complaints,
 In camps, in ships, in cottages, or courts—
 Born with that happy soul which seldom faints,
 And mingling modestly in toils or sports.
 He likewise could be most things to all women,
 Without the coxcomby of certain she men.

XXXI.

Juan – nesse aspecto ao menos como os santos –
 Foi tudo entre gente de toda sorte e
 Viveu bem sem descontentamentos tantos
 Em barracas, navios, cabanas, cortes,
 Pleno de alma quase sem solavancos,
 Se unindo simplesmente à lida ou esportes.
 Também podia ser muito a toda mulher sem
 A afetação que uns afeminados têm.⁴³

XXXII.

A fox-hunt to a foreigner is strange;
 'T is also subject to the double danger
 Of tumbling first, and having in exchange
 Some pleasant jesting at the awkward stranger:
 But Juan had been early taught to range
 The wilds, as doth an Arab turned avenger,
 So that his horse, or charger, hunter, hack,
 Knew that he had a rider on his back.

XXXII.

A caça à raposa o estrangeiro estranha;
 Junta o perigo duplo de primeiro
 Levar um tombo e ainda em troca ganha
 Piada alegre sobre o esdrúxulo estrangeiro.
 Mas a Juan se ensinou cedo a manha
 Das selvas, como o árabe que a vingar veio⁴⁴;
 Daí, de carga, caça, ou pangaré⁴⁵, seu cavalo
 Sabia que um cavaleiro iria montá-lo.⁴⁶

⁴³ João Vieira traduziu apenas esta estrofe, da seguinte forma:

Juan, esse era para tudo. Dava-se bem com todos, e tanto vivia na aldeia como a bordo de um navio, no albergue, ou na corte.

Dotado duma destas naturezas felizes, que raramente aparecem, tomava do mesmo modo parte nas fadigas ou nos prazeres, e sabia agradar a todas as mulheres sem esta fatuidade pária de alguns homens-mulheres. (Byron, 1942, p. 389).

⁴⁴ Alusão ao épico de 1801 de Southey, *Thalaba the Destroyer*.

⁴⁵ No original, *hack*, significa um “cavalo velho de aluguel para uso geral”, ao contrário do cavalo treinado para fins específicos, como militar etc.

⁴⁶ Costuma-se crer que a caça não se tornou um esporte no Brasil do mesmo modo que na Inglaterra, porém a necessidade no país formava também praticamente um passatempo – e de igual modo perigoso, basta lembrar de Castro Alves que deu um tiro no próprio pé, em São Paulo, durante uma caçada.

XXXIII.

And now in this new field, with some applause,
 He cleared hedge, ditch, and double post, and rail,
 And never craned and made but few "faux pas,"
 And only fretted when the scent 'gan fail.
 He broke, 't is true, some statutes of the laws
 Of hunting—for the sagest youth is frail;
 Rode o'er the hounds, it may be, now and then,
 And once o'er several Country Gentlemen.

XXXIII.

Aí nessa nova área, e com aplauso, ele há-
 -de transpor barra e vala e trilha e duplo poste⁴⁷ e
 Nunca titubeou⁴⁸ e fez pouco *faux pas*⁴⁹,
 Só se irritou quando a pista lhe foge.
 Rompeu, sim, uns estatutos da lei da
 Caça, pois é frágil o mais sábio jovem,
 Vindo ao caso, passava os cães⁵⁰, se diz,
 E às vezes uns cavalheiros do país.

XXXIV.

But on the whole, to general admiration,
 He acquitted both himself and horse: the Squires
 marvelled at merit of another nation;
 The boors cried "Dang it! who'd have thought it?"—Sires, Camponês gritou "Vixi, quem diria?" Nestores⁵¹,
 The Nestors of the sporting generation,
 Swore praises, and recalled their former fires;
 The Huntsman's self relented to a grin,
 And rated him almost a whipper-in.

XXXIV.

Mas, no geral, pra total admiração,
 Honrou a si e ao cavalo. Estranham os senhores
 Rurais o mérito de outra nação.
 Patriarcas da esportista geração,
 Elogiam e lembram anteriores ardores.
 Cedeu um sorriso o próprio caçador
 E julgou-o quase um açoitador⁵².

⁴⁷ Na entrada de propriedades cercadas, por serem de menor custo, empregavam-se postes duplos na vertical, que sustentavam barras na horizontal, formando um portão rudimentar (PC, EP).

⁴⁸ B. faz longa nota afirmando que *crane*, no original, significa, basicamente, um "cavalheiro esticando seu pescoço sobre uma cerca, fazendo uma pausa para pensar bem antes de pular, prejudicando os caçadores que vêm imediatamente atrás, obstruindo o caminho, podendo gerar acidentes". Pichot traduziu por "il n'hésitait jamais".

⁴⁹ No original, em francês, pode ser traduzido por "passo em falso".

⁵⁰ No original, *rode o'er the hounds*, expressão que significa que o caçador se empolgou demais e ultrapassou até os cães de caça.

⁵¹ Nestor é o velho e sábio general grego na *Odisseia* e na *Ilíada*.

⁵² No original, *whipper-in*, um "assistente de caçador, que impede os cães de se distraírem, e fustiga-os, se necessário, para a caçada".

XXXV.

Such were his trophies—not of spear and shield,
 But leaps, and bursts, and sometimes foxes' brushes;
 Yet I must own,—although in this I yield
 To patriot sympathy a Briton's blushes,—
 He thought at heart like courtly Chesterfield,
 Who, after a long chase o'er hills, dales, bushes,
 And what not, though he rode beyond all price.
 Asked next day, "If men ever hunted twice?"

XXXV.

Tais eram seus troféus, não lança e escudo,
 Mas pulo e impulso e aí cauda de raposa⁵³.
 Mas admito – e nisso eu cedo, contudo,
 E o patriotismo britânico fica rosa –
 Ele achou como o cortês Chesterfield⁵⁴, após tudo,
 Longa caçada, montes, vales, moitas, que coisa
 Não, embora cavalgar não tenha preço, ele se
 Perguntou noutro dia, “Caça-se duas vezes?”

XXXVI.

He also had a quality uncommon
 To early risers after a long chase,
 Who wake in winter ere the cock can summon
 December's drowsy day to his dull race,—
 A quality agreeable to Woman,
 When her soft, liquid words run on apace,
 Who likes a listener, whether Saint or Sinner,—
 He did not fall asleep just after dinner;

XXXVI.

Também tinha qualidade invulgar
 Pra um madrugador após longa caça –
 Que acorda no inverno antes de o galo chamar
 O dia lento em dezembro à sua rota baça –
 Qualidade que mulher vai adorar,
 Enquanto sua doce fala veloz passa,
 Santo ou pecador, um ouvinte a encanta –
 E ele não dormia logo após a janta⁵⁵.

XXXVII.

But, light and airy, stood on the alert,
 And shone in the best part of dialogue,
 By humouring always what they might assert,
 And listening to the topics most in vogue,
 Now grave, now gay, but never dull or pert;
 And smiling but in secret—cunning rogue!
 He ne'er presumed to make an error clearer;—
 In short, there never was a better hearer.

XXXVII.

Mas leve e solto em alerta ficava
 E no melhor do diálogo fulgia
 Por ceder sempre ao que ela afirmava
 E até os tópicos mais em voga ouvia;
 Ora grave, ora alegre⁵⁶, nem entedia ou ousava,
 E – maroto astuto – só em segredo ria.
 Nunca entregou um erro; por conseguinte,
 Nunca houve quem fosse melhor ouvinte.

⁵³ Cochran nota, nessas estrofes, diversas passagens com conotações sexuais. Sobre esse verso afirma, “innuendo”.

⁵⁴ Cochran afirma que ninguém conseguiu encontrar essa citação em qualquer trabalho ou discurso feito por Lord Chesterfield (1694 – 1773). Pichot nota que esse Lord tinha preferência pela elegância francesa, em detrimento da rusticidade britânica.

⁵⁵ Na carta de B. ao Duque de Blessington, de 5 de abril de 1823, o poeta explica como, em dias de caçada, após o jantar, os homens, exaustos, aparentavam como se tivessem sido eles mesmos a caça (PC). Cochran ainda nota diversas conotações sexuais nesta estrofe, como o “galo”, *the cock*, no original.

⁵⁶ Alusão a *Essay on Man*, IV, 379-380, de Pope.

XXXVIII.

And then he danced;—all foreigners excel
 The serious Angles in the eloquence
 Of pantomime!—he danced, I say, right well,
 With emphasis, and also with good sense—
 A thing in footing indispensable;
 He danced without theatrical pretence,
 Not like a ballet-master in the van
 Of his drilled nymphs, but like a gentleman.

XXXVIII.

Aí ele dançou – todo estrangeiro destaca-
 -se do sério anglo na eloquência
 Da pantomima – ele dançou, disse, bem pacas,
 Com relevo e também com bom senso, e é a
 Coisa indispensável se disso se trata.
 Dançou sem teatralidade pretensa, e
 Não como mestre de balé à frente das
 Suas ninfas treinadas, mas como cavalheiro faz.

XXXIX.

Chaste were his steps, each kept within due bound,
 And Elegance was sprinkled o'er his figure;
 Like swift Camilla, he scarce skimmed the ground,
 And rather held in than put forth his vigour;
 And then he had an ear for Music's sound,
 Which might defy a crotchet critic's rigour.
 Such classic pas—sans flaws—set off our hero,
 He glanced like a personified Bolero;

XXXIX.

Castos, seus passos, no limite devido, com
 Elegância em sua figura a depor.
 Qual lépida Camila⁵⁷, mal roça o chão
 E antes mantém que expõe seu vigor;
 Tinha ao som de música ouvido bom,
 Que desafiaria um crítico com rigor.
 Tal passo clássico, sem erro, deu esmero
 Ao nosso herói, um personificado bolero⁵⁸;

XL.

Or like a flying Hour before Aurora,
 In Guido's famous fresco (which alone
 Is worth a tour to Rome, although no more a
 Remnant were there of the old World's sole throne):
 The "tout ensemble" of his movements wore a
 Grace of the soft Ideal, seldom shown,
 And ne'er to be described; for to the dolour
 Of bards and prozers, words are void of colour.

XL.

Ou como uma hora voando ante a aurora
 No famoso afresco de Guido⁵⁹, que merece
 Sozinho um passeio a Roma⁶⁰, um resto, embora,
 Do único trono de um mundo velho. Esse
*Tout ensemble*⁶¹ dos seus movimentos fora
 A graça do ameno ideal, que raramente vê-se
 E jamais se descreve, pois pra dor
 De poeta e prosador palavras não têm cor.

⁵⁷ Na mitologia romana, Camila, conhecida pelos seus pés ágeis, era serva de Diana, e fazia parte de seu séquito.

⁵⁸ Dança espanhola bastante animada por vezes acompanhada de violões e castanholas.

⁵⁹ A *Aurora* de Guido Reni (1575 – 1642), concluída em 1614, está no Palazzo Rospigliosi, em Roma, e é considerada sua obra-prima.

⁶⁰ B. viajou para Roma em 1817, com Hobhouse.

⁶¹ Em francês, no original, “o conjunto”.

XLI.

No marvel then he was a favourite;
 A full-grown Cupid, very much admired;
 A little spoilt, but by no means so quite;
 At least he kept his vanity retired.
 Such was his tact, he could alike delight
 The chaste, and those who are not so much inspired.
 The Duchess of Fitz-Fulke, who loved tracasserie,
 Began to treat him with some small agacerie.

XLI.

Não espanta que ele fosse favorito,
 Cupido crescido, muito admirado,
 Já algo gasto, mas não menos bonito;
 Ao menos deixou seu orgulho afastado.
 E podia deleitar um casto e, visto
 Seu tato, até um ser pouco inspirado.
 A duquesa de Fitz-Fulke, que amava *tracasserie*⁶²,
 Começou a tratá-lo com alguma *agacerie*⁶³ ⁶⁴.

XLII.

She was a fine and somewhat full-blown blonde,
 Desirable, distinguished, celebrated
 For several winters in the grand, grand Monde:
 I'd rather not say what might be related
 Of her exploits, for this were ticklish ground;
 Besides there might be falsehood in what's stated:
 Her late performance had been a dead set
 At Lord Augustus Fitz-Plantagenet.

XLII.

Era loira madura e bela, e ponde
 Desejável, afamada, distinta
 Por vários invernos no grande *grand monde*⁶⁵.
 Prefiro não dizer o que se pinta
 Das suas façanhas, que é chão instável, onde
 Pode haver mentira no que se dita.
 Sua performance mais recente foi um flerte a⁶⁶
 Lord Augustus Fitz-Plantageneta⁶⁷ ⁶⁸.

⁶² O nome da duquesa é obsceno, algo como “pronta pra transar” (fits fuck) dito com termos chulos. Em francês, no original, *tracasserie* significa “arrumar problema”.

⁶³ O uso frequente de vocábulos franceses nesse trecho de *Don Juan* é irônico. O termo *agacerie* significa, para Cochran, “começar a oferecer propostas sedutoras a ele”.

⁶⁴ João Vieira traduziu alguns trechos desta estrofe, como seguem:

(...) Sabia do mesmo modo encantar as beldades castas, e as que eram inspiradas.

A duquesa de Fitz, que amava os gracejos, começou a dirigir-lhe algumas galanterias. (1942, p. 389).

⁶⁵ Em francês, no original; uma expressão equivalente em português, embora menos elegante, seria “no mundão”.

⁶⁶ No original, *dead set*. Pichot traduziu por “sentiment” e Paulin Paris por “le coup mortel”. Cochran nota que a expressão – gíria à época – significa “demonstrar a alguém a determinação de desfrutar de sua afeição”.

⁶⁷ Cochran nota que esse nome poderia indicar uma antiga linhagem, até mesmo “sangue real” (“royal blood”).

⁶⁸ João Vieira, que se atem nas estrofes narrativas, por isso raramente traduz o que Augusto de Campos ou Décio Pignatari traduzem, isto é, as estrofes mais digressivas, traduziu esta estrofe da seguinte forma:

Era esta uma bela senhora em sua maturidade, sedutora, distinta e que, havia muitos invernos, brilhava na alta sociedade. (idem).

XLIII.

This noble personage began to look
 A little black upon this new flirtation;
 But such small licences must lovers brook,
 Mere freedoms of the female corporation.
 Woe to the man who ventures a rebuke!
 'Twill but precipitate a situation
 Extremely disagreeable, but common
 To calculators when they count on Woman.

XLIV.

The circle smiled, then whispered, and then sneered;
 The misses bridled, and the matrons frowned;
 Some hoped things might not turn out as they feared;
 Some would not deem such women could be found;
 Some ne'er believed one half of what they heard;
 Some looked perplexed, and others looked profound:
 And several pitied with sincere regret
 Poor Lord Augustus Fitz-Plantagenet.

XLV.

But what is odd, none ever named the Duke,
 Who, one might think, was something in the affair:
 True, he was absent, and, 'twas rumoured, took
 But small concern about the when, or where,
 Or what his consort did: if he could brook
 Her gaities, none had a right to stare:
 Theirs was that best of unions, past all doubt,
 Which never meets, and therefore can't fall out.

XLIII.

Este nobre personagem já apura
 Com amargura essa nova azaração,
 Mas tal curta licença amante atura,
 Liberdades da feminina condição.
 Ai do homem que aventura-se a censura!
 Só precipitará uma situação
 Das mais desagradáveis, e é comum vê-la
 Nos calculadores que contam com ela.⁶⁹

XLIV.

O círculo sorri, sussurra, há zombaria;
 Senhoritas param, a cara das senhoras fecha;
 Uns creram que não era o que se temia;
 Uns, que mulher assim não houvesse; há
 Quem não cria em metade do que ouvia;
 Há alguma abismada e outra perplexa;
 E um monte com franco pesar lamenta
 O pobre Lord Augustus Fitz-Plantageneta.

XLV.

E, estranho, o duque ninguém citou,
 Mas que tinha algo no caso ia-se achando.
 Fato, estava ausente, e é rumor que doou
 Pouco interesse sobre onde ou quando
 Ou o que a consorte fez. Se tolerou
 As farras dela, ninguém tinha direito a espanto.
 Essa união era a melhor que se diga,
 Nunca se viam, daí nenhuma briga.

⁶⁹ João Vieira traduziu, de certo modo, pensando que a duquesa fosse mulher do lorde: Lord Augusto Fitz, mais disposto do que ninguém (sic) a tolerar estas pequenas licenças da mulher, e que passava por se inquietar pouco com o que ela fazia, assombrou-se não obstante com estes atos de novo peralvilhismo. Mas ai do que aventar qualquer repreensão à sua esposa! (idem).

XLVI.

But, oh! that I should ever pen so sad a line!
 Fired with an abstract love of Virtue, she,
 My Dian of the Ephesians, Lady Adeline,
 Began to think the Duchess' conduct free;
 Regretting much that she had chosen so bad a line,
 And waxing chiller in her courtesy,
 Looked grave and pale to see her friend's fragility,
 For which most friends reserve their sensibility.

XLVI.

Mas oh nunca houvesse esse triste verso!
 Ardendo de abstrato amor à virtude, ela,
 Lady Adelina, minha Diana dos Efésios⁷⁰,
 Via tal conduta livre com cautela,
 Lamentou-a optar pelo caminho perverso
 E fica fria na cortesia e grave ao vê-la
 Sem cor, ante a amiga em tal fragilidade,
 À qual amigas têm sensibilidade.

XLVII.

There's nought in this bad world like sympathy:
 'Tis so becoming to the soul and face,
 Sets to soft music the harmonious sigh,
 And robes sweet Friendship in a Brussels lace.
 Without a friend, what were Humanity,
 To hunt our errors up with a good grace?
 Consoling us with—"Would you had thought twice!
 Ah! if you had but followed my advice!"

XLVII.

Nada como a simpatia no mundão cruel;
 Vai na cara e alma com espontaneidade,
 Música suave que a harmonioso suspiro se deu e
 Põe laço de Bruxelas⁷¹ na doce amizade.
 Seria humanidade, sem um amigo seu
 Caçando⁷² seus erros com boa vontade?
 Consolando-nos com "Pensasse duas vezes! Eh,
 Porque aquele que avisa amigo é!"

⁷⁰ Diana, a deusa da virgindade e da fertilidade para os romanos, Ártemis para os gregos, deusa triforme, também conhecida como Hécate no Hades, e Lua no céu, foi cultuada também em Éfeso, na Ásia Menor. Porém possui algumas características distintas entre as regiões, das quais B. podia não estar a par, embora tenha visitado as ruínas de Éfeso entre 13 e 15 de março de 1810. Também há alusão ao livro de *Atos*, 33-34. Discussão mais acurada se encontra em nota nas edições originais.

⁷¹ Cochran nota que esse era o laço mais glamouroso e caro à época.

⁷² Há uma variação entre as edições originais. Algumas trazem *hunt*, "caçar", e outras *hint*, "apontar".

XLVIII.

O Job! you had two friends: one's quite enough,
 Especially when we are ill at ease;
 They're but bad pilots when the weather's rough,
 Doctors less famous for their cures than fees.
 Let no man grumble when his friends fall off,
 As they will do like leaves at the first breeze:
 When your affairs come round, one way or t' other,
 Go to the coffee-house, and take another.

XLVIII.

Oh Jó! com dois amigos⁷³, um já dá,
 Mais quando não estamos a contento.
 São pilotos ruins quando o tempo armar,
 Doutores menos pra cura que pagamento.
 Não resmungue quando o amigo o deixar,
 São como folha ante o primeiro vento.
 Quando o contato muda, de um ou doutro
 Modo, vá até o café e tome outro⁷⁴.

XLIX.

But this is not my maxim: had it been,
 Some heart-aches had been spared me: yet I care not—
 I would not be a tortoise in his screen
 Of stubborn shell, which waves and weather wear not:
 'Tis better on the whole to have felt and seen
 That which Humanity may bear, or bear not:
 'Twill teach discernment to the sensitive,
 And not to pour their Ocean in a sieve.

XLIX.

Mas não é minha máxima; se fosse, isto
 Me pouparia umas mágoas. Mas não importa;
 Não me guardo igual tartaruga ou visto
 Casco duro que nem onda ou clima entorta.
 Melhor no geral ter sentido e visto
 O que a humanidade porta ou suporta⁷⁵.
 Discernimento ao sensível ensinará,
 E o seu oceano em peneira não porá.

⁷³ No livro de *Jó*, 2, 11, ele possui, na verdade, três amigos que vieram do oriente para vê-lo: Elifaz, o temanita, Bildade, o suíta e a estes, juntamente, Zofar, o naamatita.

⁷⁴ As edições trazem uma longa nota feita por B. explicando as fontes dessa troça (que se remete diretamente a Hobhouse, grande amigo de B.). O autor suspeita que tenha ouvido esse caso em cartas de Swift ou Walpole (Cochran nota que ninguém nunca encontrou a referência exata), quando alguém disse que havia perdido um amigo e o outro, um “Píades universal” respondeu, “quando perco um, vou ao café Saint James e arrumo outro”. Píades fez a proverbial amizade com Orestes, e vingaram a morte de Agamênon, Orestes matando Clitemnestra e Píades, Egisto. Caso semelhante também compartilhado por B. é do viciado em jogo que chega ao clube bastante melancólico e lhe perguntam “o que foi?”, no que ele responde “ah, acabei de perder minha senhora” e o consolador brincalhão replica “nas cartas ou nos dados?”.

⁷⁵ Cochran nota que essa máxima é antiestoica.

L.

Of all the horrid, hideous notes of woe,
 Sadder than owl-songs or the midnight blast,
 Is that portentous phrase, "I told you so,"
 Uttered by friends, those prophets of the past,
 Who, 'stead of saying what you now should do,
 Own they foresaw that you would fall at last,
 And solace your slight lapse 'gainst bonos mores,
 With a long memorandum of old stories.

L.

De todo hediondo e horrível tipo de dor,
 Pior que pio de coruja à meia-noite, é
 Essa frase agourenta, "eu avisei", dita por
 Amigos, profetas do passado, que,
 Ao invés de dizer como agir melhor,
 Lembram que previram nossa queda e
 Consolam o leve lapso contra os *bonos mores*⁷⁶ a
 Dar longo memorial de velha história.

LI.

The Lady Adeline's serene severity
 Was not confined to feeling for her friend,
 Whose fame she rather doubted with posterity,
 Unless her habits should begin to mend:
 But Juan also shared in her austerity,
 But mixed with pity, pure as e'er was penned
 His Inexperience moved her gentle ruth,
 And (as her junior by six weeks) his Youth.

LI.

Adelina em serena severidade
 Ao dó da amiga não se limitou,
 Cujá fama ia incerta à posteridade,
 Se a emendar seu hábito ainda não iniciou;
 Mas Juan partilhava sua austeridade,
 Mais a pena, pura igual jamais se anotou.
 A doce piedade dela a moveu a inexperiência
 Dele e (seis semanas mais novo) a adolescência.⁷⁷

LII.

These forty days' advantage of her years—
 And hers were those which can face calculation,
 Boldly referring to the list of Peers
 And noble births, nor dread the enumeration—
 Gave her a right to have maternal fears
 For a young gentleman's fit education,
 Though she was far from that leap year, whose leap,
 In female dates, strikes Time all of a heap.

LII.

Esses quarenta dias dela a mais –
 E os dela o cálculo desafiarão,
 Tome, o audaz, a lista de pares e natais
 Dos nobres, ela nem teme essa enumeração –
 Deu-lhe direito a temores maternais
 Pra ajeitar do jovem *gentleman* a educação,
 Embora não fosse de ano bissexto⁷⁸, o
 Que em datas femininas destroça o tempo^{79 80}.

⁷⁶ Em latim, no original; significa os "bons costumes".

⁷⁷ João Vieira traduziu essa estrofe da seguinte forma:

A severa tranquilidade de Adelina não se limitou a se interessar pela amiga, cuja reputação para o futuro lhe parecia mais duvidosa, a menos que não reformasse sua conduta.

Até sobre Juan estendia sua austeridade, ainda que misturada da mais pura complacência. Sentia-se comovida de piedade por sua inexperiência e pela sua juventude, visto ele ser seis semanas mais novo. (1942, p. 390).

⁷⁸ No original, *leap year*, B. faz um trocadilho com o significado de "ano bissexto" e de *leap*, "pular". Não foi possível transmitir suficientemente esse trocadilho na tradução.

LIII.

This may be fixed at somewhere before thirty—
 Say seven-and-twenty; for I never knew
 The strictest in chronology and virtue
 Advance beyond, while they could pass for new.
 O Time! why dost not pause? Thy scythe, so dirty
 With rust, should surely cease to hack and hew:
 Reset it—shave more smoothly, also slower,
 If but to keep thy credit as a mower.

LIII.

Isso talvez se arrume antes dos trinta –
 Ou vinte e sete, pois até onde eu saiba em
 Cronologia a virtude mais estrita⁸¹
 Não vai além, enquanto ser novinha cabe.
 Oh Tempo, por que não para? Tua foice, que oxida
 À ferrugem, de golpear e talhar acabe.
 Vai de novo, corta mais suave, menos lépido,
 Só pra de ceifador manter o crédito.

LIV.

But Adeline was far from that ripe age,
 Whose ripeness is but bitter at the best:
 'Twas rather her Experience made her sage,
 For she had seen the World and stood its test,
 As I have said in—I forget what page;
 My Muse despises reference, as you have guessed
 By this time;—but strike six from seven-and-twenty,
 And you will find her sum of years in plenty.

LIV.

Mas longe de madura está Adelina,
 Da madureza que só amargo ateste.
 Sua experiência sabedoria ensina,
 Pois viu o mundo e resistiu ao seu teste,
 Como eu disse em – esqueci a página
 (Minha Musa despreza referência, como por este
 Tempo você nota), tira seis de vinte e sete,
 E a soma de anos dela em cheio interprete.

⁷⁹ Cochran nota que essa típica ironia byroniana, sobre a idade verdadeira das mulheres, é usada aqui com uma divertida questão matemática: quem nasce no dia 29 de fevereiro (Cochran diz 28), como só comemora aniversário de quatro em quatro anos, pode dizer ter um quarto da sua idade atual (para a ironia a respeito da expressão “certa idade”, ver *Beppo*, XXII, e, acima, o Canto VI, estrofe LXIX).

⁸⁰ João Vieira traduziu como:

Esta vantagem de quarenta dias que tinha sobre ele dava-lhe o direito de tomar uma maternal solicitude por um jovem gentleman, não obstante ela ainda estar longe daquele ano bissexto, que na idade das mulheres resume muitos em um só. (idem).

⁸¹ Cochran nota a problemática rima de B., entre *thirty* e *virtue*.

LV.

At sixteen she came out; presented, vaunted,
 She put all coronets into commotion:
 At seventeen, too, the World was still enchanted
 With the new Venus of their brilliant Ocean:
 At eighteen, though below her feet still panted
 A Hecatomb of suitors with devotion,
 She had consented to create again
 That Adam, called "The happiest of Men."

LVI.

Since then she had sparkled through three glowing winters,
 Admired, adored; but also so correct,
 That she had puzzled all the acutest hinters,
 Without the apparel of being circumspect:
 They could not even glean the slightest splinters
 From off the marble, which had no defect.
 She had also snatched a moment since her marriage
 To bear a son and heir—and one miscarriage.

LVII.

Fondly the wheeling fire-flies flew around her,
 Those little glitterers of the London night;
 But none of these possessed a sting to wound her—
 She was a pitch beyond a coxcomb's flight.
 Perhaps she wished an aspirant profounder;
 But whatsoe'er she wished, she acted right;
 And whether Coldness, Pride, or Virtue dignify
 A Woman—so she's good—what does it signify?

LV.

Aos dezesseis debuta; a apresentam, elogiam,
 Põe toda coroneta⁸² em comoção.
 Aos dezessete o mundo pasmo ainda ia
 Com a Vênus do mar brilhante de então.
 Aos dezoito, que aos seus pés ainda via
 Hecatombe de pretendentes com devoção,
 Ela consente pra que de novo forme-se
 Esse Adão, dito “o mais feliz dos homens”.

LVI.

Daí em três belos invernos se destaca,
 Admirada, adorada, e tão correta
 Que todo agudo intriguista embasbaca
 E ainda em nada afeta ser circunspecta.
 Nem conseguiam catar a menor lasca
 Desse mármore, no qual nem defeito há.
 Também deu um tempo desde que casou
 Pra ter um filho e herdeiro, e abortou.

LVII.

Vaga-lumes voando em volta tivera, e
 Dos luzidios que a noite em Londres tem,
 Mas nenhum ferrão pra feri-la houvera, e
 De voo de dândi estava um passo além.
 Talvez aspirante profundo⁸³ espere,
 Mas o que for que aspirasse, agiu bem;
 Se indiferença, orgulho ou virtude dignifica
 Uma mulher, ela é boa, que significa?⁸⁴

⁸² Como já afirmado, em nota, “coronetas” são coroas menores que a de rei, coroas para duques, condes, barões etc.

⁸³ No original, *aspirant profounder*, Cochran nota “a more sincere and passionate lover”.

⁸⁴ João Vieira, mesclando a estrofe LV com essa, traduziu por:

Desde os dezesseis anos figurava ela nas cenas do mundo e tinha posto em comoção todas as coroas de conde. Aos dezessete continuava a encantar o mundo, e uma hecatombe de corações suspirava de amor a seus pés. Em torno dela voltaram moscas luzentes, estes insetos brilhantes das noites de Londres; mas nenhum deles tivera

LVIII.

I hate a motive, like a lingering bottle
Which with the landlord makes too long a stand,
Leaving all-claretless the unmoistened throttle,
Especially with politics on hand;
I hate it, as I hate a drove of cattle,
Who whirl the dust as Simooms whirl the sand;
I hate it as I hate an argument,
A Laureate's Ode, or servile Peer's "Content."

LVIII.

Odeio um tema igual garrafa tardada
Com que o dono faz longa pausa, toda
Garganta já sem clarete e ressecada,
Especialmente com política em roda.
Odeio como um rebanho de gado, a
Girar pó como o simum⁸⁵ areia roda.
Odeio, como eu odeio um argumento⁸⁶,
Ode a laureado⁸⁷, ou par servil no “a contento”⁸⁸.

LIX.

'T is sad to hack into the roots of things,
They are so much intertwined with the earth;
So that the branch a goodly verdure flings,
I reckon not if an acorn gave it birth.
To trace all actions to their secret springs
Would make indeed some melancholy mirth:
But this is not at present my concern,
And I refer you to wise Oxenstiern.

LIX.

É triste quem a raiz das coisas perscruta;
Pois tá muito entrelaçada com a terra.
Assim se o ramo em folhagem avulta,
Se uma bolota o criou não me aterra.
Rastrear cada ação à sua fonte oculta
Alegre melancolia em si encerra,
Porém isso agora não me concerne,
E indico você ao sábio Oxenstiern⁸⁹.

ferrão que lhe pudesse chegar. Chamava com seus votos mais enérgico aspirante, a quem devia tornar um outro Adão, o mais feliz dos homens. (1942, p. 390).

⁸⁵ Vento quente da África. Ver nota a Canto IV, estrofe LVII.

⁸⁶ Cochran nota que B., entretanto, gostava de um argumento. Ver carta a Scott, de 12 de janeiro de 1822.

⁸⁷ Observação irônica ao poema de Southey.

⁸⁸ No original, ‘*Content*’, é a expressão formal que indica assentimento na Câmara dos Lordes. Os pares vetaram as três moções sobre as quais B. discursou no Parlamento.

⁸⁹ Axel Oxenstierna (1583 – 1654) foi chanceler real da Suécia de 1612 até sua morte. Enviou seu filho como embaixador ao Congresso de Vestfália, no fim da Guerra dos Trinta Anos, em 1648, e sugeriu-lhe que notasse como, nos mistérios da política, grandes efeitos surgem de pequenas causas. Quando seu filho lhe contou sobre as dificuldades que encontrava, e que pensava em desistir, Axel lhe disse “olha, meu filho, como com tão pouca sabedoria os reinos são governados” (“Nescis, mi fili, quantilla prudentia homines regantur”). (EP) nota que a anedota pode ser fictícia.

LX.

With the kind view of saving an *éclat*,
 Both to the Duchess and Diplomatist,
 The Lady Adeline, as soon's she saw
 That Juan was unlikely to resist—
 (For foreigners don't know that a *faux pas*
 In England ranks quite on a different list
 From those of other lands unblest with juries,
 Whose verdict for such sin a certain cure is;—)

LX.

Com a ideia amável de poupar um *éclat*⁹⁰
 Tanto à duquesa quanto ao diplomata,
 Lady Adelina, vendo já que a
 Resistência de Juan não é muito apta
 (Estrangeiros não sabem que um *faux pas*⁹¹
 Na Inglaterra em rol distinto se trata,
 Não como em outras terras e cruéis júris,
 Que impõem duro dever a nossas huris^{92 93}) –

LXI.

The Lady Adeline resolved to take
 Such measures as she thought might best impede
 The farther progress of this sad mistake.
 She thought with some simplicity indeed;
 But Innocence is bold even at the stake,
 And simple in the World, and doth not need
 Nor use those palisades by dames erected,
 Whose virtue lies in never being detected.

LXI.

Lady Adelina tal medida insiste
 Em tomar, por crer melhor impedir
 O futuro avanço desse erro triste.
 Com simplicidade ei-la a refletir,
 Mesmo em risco, a inocência audaz persiste
 E é ingênua no mundo sem exigir
 Ou usar paliçadas por damas erguidas,
 Cujas virtudes é não serem percebidas.

⁹⁰ Em francês, no original, um “escândalo”.

⁹¹ Em francês, no original, usado novamente, um “passo em falso”.

⁹² Huris, termo já usado, são as mulheres lindas que servirão, segundo o Alcorão, os guerreiros islâmicos no paraíso.

⁹³ Há variações desse verso nas edições originais. Na edição de Cochran se encontra “*Who lay such heavy duties on our Houries*”, que foi o verso contemplado na nossa tradução. Outras edições apresentam “*Whose verdict for such sin a certain cure is*” (EP), que significa “Veredicto que, para tal pecado, é um remédio certo”.

LXII.

It was not that she feared the very worst:
 His Grace was an enduring, married man,
 And was not likely all at once to burst
 Into a scene, and swell the clients' clan
 Of Doctors' Commons; but she dreaded first
 The magic of her Grace's talisman,
 And next a quarrel (as he seemed to fret)
 With Lord Augustus Fitz-Plantagenet.

LXIII.

Her Grace, too, passed for being an intrigante,
 And somewhat *méchante* in her amorous sphere;
 One of those pretty, precious plagues, which haunt
 A lover with caprices soft and dear,
 That like to make a quarrel, when they can't
 Find one, each day of the delightful year:
 Bewitching, torturing, as they freeze or glow,
 And—what is worst of all—won't let you go:

LXIV.

The sort of thing to turn a young man's head,
 Or make a Werter of him in the end.
 No wonder then a purer soul should dread
 This sort of chaste *liaison* for a friend;
 It were much better to be wed or dead,
 Than wear a heart a Woman loves to rend.
 'T is best to pause, and think, ere you rush on,
 If that a *bonne fortune* be really *bonne*.

LXII.

Não que temesse exatamente o pior.
 Sua Graça é casado, estável, e é vã
 Suspeita que estourasse em cena por
 Isso, a encher do Foro Cível⁹⁴ o clã
 De clientes, mas primeiro havia o temor
 Da Sua Graça e a magia do talismã⁹⁵
 Dela e – esse parecia aflito – uma treta
 Com Lord Augustus Fitz-Plantageneta.

LXIII.

Sua Graça, a duquesa, era ser intrigante,
 E *méchante*⁹⁶ em seu âmbito amoroso,
 E linda praga preciosa, da que amante
 Assombra com capricho doce e afetuoso,
 Que gera discórdia quando não se acha ante
 Uma, cada dia do ano deleitoso –
 Enfeitiça, tortura, se esfrie ou arda
 E, o que é pior, não deixa que você parta,

LXIV.

É isso que a cabeça de um jovem vira,
 E um Werter⁹⁷ no final o vai tornar.
 Daí tal casta *liaison*⁹⁸, não se admira, a
 Amiga de alma mais pura fez recear.
 Estar casado ou morto há quem prefira
 Que usar coração que ela ama rasgar.
 Então pare e pense antes de ir pra cima
 Se em *bonne fortune*⁹⁹ o *bonne* se confirma.

⁹⁴ No original, *Doctors' Commons*, tribunal eclesiástico que julga em matéria de blasfêmia, apostasia, incesto, fornicção, adultério; e também as contestações por divórcio, separação etc.

⁹⁵ (EP) nota que o talismã mágico da duquesa era sua sensualidade. Cochran, entretanto, afirma que o talismã era a intuição que levaria Fitz-Fulke a suspeitar o motivo de Adeline; e acrescenta que talismã é um objeto místico que pode conferir o poder de ocultar-se ou ocultar algo, ou ainda outros poderes, para quem o possuir.

⁹⁶ Em francês, no original, “pecaminosa”, “nociva”.

⁹⁷ Alusão à obra de Goethe, *Os Sofrimentos do Jovem Werter*. B. quer dizer, explica Cochran, levá-lo ao suicídio.

⁹⁸ Em francês, no original, “contato” ou “concubinato”.

LXV.

And first, in the overflowing of her heart,
 Which really knew or thought it knew no guile,
 She called her husband now and then apart,
 And bade him counsel Juan. With a smile
 Lord Henry heard her plans of artless art
 To wean Don Juan from the Siren's wile;
 And answered, like a statesman or a prophet,
 In such guise that she could make nothing of it.

LXVI.

Firstly, he said, "he never interfered
 In anybody's business but the King's:"
 Next, that "he never judged from what appeared,
 Without strong reason, of those sort of things:"
 Thirdly, that "Juan had more brain than beard,
 And was not to be held in leading strings;"
 And fourthly, what need hardly be said twice,
 "That good but rarely came from good advice."

LXV.

Logo, à efusão do coração destarte,
 Que ardil não sabe, ou não sabê-lo creia,
 Ela chamou seu marido à parte e
 Pediu-lhe para aconselhar Juan. E a
 Ouviu a rir Lord Henry e aos planos sem arte
 Pra afastar Don Juan da astúcia da sereia,
 E respondeu, como profeta ou estadista, o
 Não poder, em tal caso, fazer isto.¹⁰⁰

LXVI.

Primeiro, ele diz, nunca interferiu em
 Assunto de ninguém senão de reis;
 Depois, que não julga a aparência, sem
 Forte motivo, em coisas assim. Três,
 Que Juan mais cérebro que barba tem
 E não precisa de rédea curta; e eis
 O quarto, que mal vale duas vezes dizê-lo,
 Que o bem bem pouco vem de bom conselho.

⁹⁹ Em francês, no original, "boa fortuna". Cochran faz a nota explicando que é melhor tentar prever se a conquista valerá os atritos que trará.

¹⁰⁰ João Vieira, que traduz fragmentariamente apenas algumas estrofes, traduziu esta da seguinte forma:

Todo o seu empenho era atalhar aos progressos ulteriores. Numa efusão de seu coração, que se cria estranho a todo o artifício, propôs-se dar conselhos a Juan a tal respeito.

Lord Henry pôs-se a sorrir da simplicidade dos planos para arrancar Juan aos encantamentos da sereia; e fez-lhe considerações dignas de um homem de estado, ou de um profeta, visto ela não compreender coisa alguma. (Byron, 1942, p. 391).

LXVII.

And, therefore, doubtless to approve the truth
 Of the last axiom, he advised his spouse
 To leave the parties to themselves, forsooth—
 At least as far as *bienséance* allows:
 That time would temper Juan's faults of youth;
 That young men rarely made monastic vows;
 That Opposition only more attaches—
 But here a messenger brought in despatches:

LXVIII.

And being of the council called "the Privy,"
 Lord Henry walked into his cabinet,
 To furnish matter for some future Livy
 To tell how he reduced the Nation's debt;
 And if their full contents I do not give ye,
 It is because I do not know them yet;
 But I shall add them in a brief appendix,
 To come between mine Epic and its index.

LXIX.

But ere he went, he added a slight hint,
 Another gentle common-place or two,
 Such as are coined in Conversation's mint,
 And pass, for want of better, though not new:
 Then broke his packet, to see what was in 't,
 And having casually glanced it through,
 Retired: and, as he went out, calmly kissed her,
 Less like a young wife than an agéd sister.

LXVII.

E assim pra provar, claro, a validade
 Do último axioma, à sua esposa ele avisa
 Deixá-los a si mesmos, na verdade,
 Só o quanto a *bienséance*¹⁰¹ autoriza,
 Que o tempo ia temperar a mocidade,
 Que jovem a voto monástico não visa,
 E que a oposição ainda mais tenta;
 Aí um mensageiro com despachos entra.

LXVIII.

Já que é da assembleia dita "privada"¹⁰², ao
 Gabinete lorde Henry vai, e dali dá
 A um futuro Lívio¹⁰³ algum material,
 Pra contar que da nação reduz a dívida;
 E se não digo o conteúdo integral
 É porque eu não sei dele ainda,
 Mas o adicionarei em breve apêndice,
 E virá entre meu épico e seu índice.

LXIX.

Mas antes de sair, dica leve doou,
 Mais um lugar-comum suave ou dois,
 Moeda que na conversa se cunhou
 E passa, sem uma melhor, e nada nova; depois
 Rompeu o embrulho e dentro dele olhou
 Casualmente de relance e, daí, foi-se,
 E antes de ir, com calma, deu um beijo nela,
 Menos como esposa moça que irmã velha.

¹⁰¹ Em francês, no original, "decoro", "polidez".

¹⁰² Cochran aponta para o humor escatológico de B. no trocadilho de "privy council", que significa um "conselho privado".

¹⁰³ Tito Lívio (59 a.C. – 17 d.C.), historiador romano, escreveu *Ab urbe condita*.

LXX.

He was a cold, good, honourable man,
 Proud of his birth, and proud of everything;
 A goodly spirit for a state Divan,
 A figure fit to walk before a King;
 Tall, stately, formed to lead the courtly van
 On birthdays, glorious with a star and string;
 The very model of a chamberlain—
 And such I mean to make him when I reign.

LXX.

Ele era um homem honrado, frio, bom;
 De seu nascimento e o mais, orgulhoso;
 Boa mente pra um divã¹⁰⁴ de estado, com
 Porte para andar ante um rei, pomposo,
 Alto, feito pra encabeçar, com bom tom,
 Aniversários¹⁰⁵, de estrela e fios¹⁰⁶ glorioso,
 E de camareiro¹⁰⁷ o exato modelo,
 Que é o que quando eu reinar irei fazê-lo.

LXXI.

But there was something wanting on the whole—
 I don't know what, and therefore cannot tell—
 Which pretty women—the sweet souls!—call soul.
 Certes it was not body; he was well
 Proportioned, as a poplar or a pole,
 A handsome man, that human miracle;
 And in each circumstance of Love or War
 Had still preserved his perpendicular.

LXXI.

Mas, como um todo, faltava algo, não o
 Sei dizer, e além do mais não sei que isto
 Que as lindas – suaves almas! almas chamam.
 Decerto não é o corpo; ele era visto-
 so no porte, como um poste ou álamo,
 Porque é um milagre humano homem bonito,
 E em cada circunstância de guerra ou
 Amor a perpendicular¹⁰⁸ guardou.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Divã era um conselho de estado presidido pelo sultão no Império Otomano.

¹⁰⁵ Lord Henry lembra William Lamb (1779 – 1848), marido de Caroline Lamb, depois Lord Melbourne, Primeiro Ministro durante os anos iniciais de reinado da Rainha Vitória (EP).

¹⁰⁶ Condecoração como a antiga Ordem da Jarreteira.

¹⁰⁷ No original, *chamberlain*, possui a acepção de “camareiro” e de “tesoureiro”.

¹⁰⁸ Cochran nota que, no contexto da “circunstância do amor”, “perpendicular” é “indecent”.

¹⁰⁹ João Vieira traduziu essa estrofe como segue:

Mas faltava-lhe não sei que: isto que as mulheres, doces almas, chamam alma. Não era certamente corpo; isso não, que ele era bem proporcionado, direito como um choupo, e que tanto em negócios de amor como de guerra tinha conservado a sua perpendicular. (1942, p. 391).

LXXII.

Still there was something wanting, as I've said—
 That undefinable "Je ne sçais quoi"
 Which, for what I know, may of yore have led
 To Homer's Iliad, since it drew to Troy
 The Greek Eve, Helen, from the Spartan's bed;
 Though on the whole, no doubt, the Dardan boy
 Was much inferior to King Menelaüs:—
 But thus it is some women will betray us.

LXXIII.

There is an awkward thing which much perplexes,
 Unless like wise Tiresias we had proved
 By turns the difference of the several sexes;
 Neither can show quite how they would be loved.
 The Sensual for a short time but connects us—
 The Sentimental boasts to be unmoved;
 But both together form a kind of Centaur,
 Upon whose back 't is better not to venture.

LXXII.

Daí, como eu disse, havia algo faltando,
 Esse indefinível *je ne sais quoi*¹¹⁰, a
 Que, pelo que eu sei, gerou antanho
 A *Iliada* a Homero, desde que saiu de Troia
 Helena, a Eva grega, da cama do espartano,
 Mesmo assim, o rapaz dárdano¹¹¹ foi, há
 Muito, inferior ao Rei Menelau,
 Mas algumas vão nos trair igual.

LXXIII.

Há algo estranho que nos faz perplexos,
 Se não se for Tirésias¹¹² e se prove
 Como em rodízio os mais diversos sexos:
 E é como amar melhor ninguém comprove.
 O sensual só curto tempo se conecta a nós,
 O sentimental gaba que não se move,
 Mas juntos formam um centauro arisco
 Que não se pode cavalgar sem risco.¹¹³

¹¹⁰ Em francês, no original, um “não sei quê”.

¹¹¹ Páris, um dos mais novos filhos do rei troiano Príamo com a rainha Hécuba, seduziu Helena, casada com Menelau, rei de Esparta, dando início assim à Guerra de Troia.

¹¹² No Livro III das *Metamorfoses* de Ovídio se conta como Tirésias foi transformado em mulher, ficando assim por sete anos. E como Juno deixou-lhe cego após ter dito a Júpiter que as mulheres sentem mais prazer. Júpiter, em compensação, deu-lhe o dom da profecia.

¹¹³ Décio Pignatari traduziu esta estrofe do seguinte modo:

Há uma coisa que nos faz perplexos
 (Se Tirésias não formos, que provou,
 Como em rodízio, os mais diversos sexos):
 É não sabermos ser amados ou
 Amar: o sensual vive de “ex-os”,
 E o coração fiel diz: “Eu não vou”.
 Pois juntos formam um centauro arisco
 Que não se pode cavalgar sem risco. (Pignatari, 2007, p. 208).

João Vieira também traduziu esta estrofe:

(...) O fato é que lhe faltava alguma coisa; isto que o belo sexo não cessa de procurar e que é tudo num coração.
 O sensual só prende por laço fraco, o sentimental gloria-se (sic) de ser impassível (sic), porém (sic) ambos
 reunidos formam uma espécie de centauro em cujo dorso é perigoso assentar. (Byron, 1942, p. 391).

LXXIV.

A something all-sufficient for the heart
 Is that for which the sex are always seeking:
 But how to fill up that same vacant part?
 There lies the rub—and this they are but weak in.
 Frail mariners afloat without a chart,
 They run before the wind through high seas breaking;
 And when they have made the shore through every shock,
 'T is odd—or odds—it may turn out a rock.

LXXIV.

Satisfazer seu coração é algo a
 Que esse sexo sempre procura, e então
 Como encher essa mesma parte vaga?
 Esse é o problema, e nisso fracas são.
 Frágeis marujas que sem mapa vagam,
 Que ante o vento por altos mares vão,
 E ao ver praia após cada choque que se livre,
 É ímpar, ou páreo¹¹⁴, que vire recife.¹¹⁵

LXXV.

There is a flower called "Love in Idleness,"
 For which see Shakespeare's ever-blooming garden;—
 I will not make his great description less,
 And beg his British godship's humble pardon,
 If, in my extremity of rhyme's distress,
 I touch a single leaf where he is warden;—
 But, though the flower is different, with the French
 Or Swiss Rousseau—cry "Voilà la Pervenche."

LXXV.

Há uma flor que de “amor-perfeito”¹¹⁶ dão nome,
 E sempre brota no jardim de Shakespeare.
 Que sua grande descrição menor eu não forme e
 Perdão humilde ao deus do país¹¹⁷ vou pedir,
 Se a rima gera essa angústia enorme
 Só de uma folha onde ele é chefe vou me imbuir.
 Mas, embora seja outra flor, com franceses
 Ou o suíço Rousseau grito “*Voilà la pervenche!*”¹¹⁸

¹¹⁴ No original, *odd or odds*, o primeiro significa “estranho”, daí “ímpar”, e o segundo “probabilidade”, nas corridas de cavalo, diz-se quando o cavalo em que se aposta “dá páreo” contra os outros, portando assim o trocadilho com “par”.

¹¹⁵ João Vieira traduziu por:

Na combinação dos dois elementos é que reside a dificuldade e o perigo: é aí que se mostra a fraqueza das damas. Fracas navegadoras, à mercê das ondas, sem carta nem bússola (sic) correm sob o vento em mar calmo, e quando, depois de mil vicissitudes, tocam a praia, esta não é muitas vezes senão um rochedo. (Byron, 1942, p. 392).

¹¹⁶ Alusão à fala de Oberon a Puck em *Sonhos de uma Noite de Verão*, II, i, 168, de Shakespeare. Pichot nota que seja uma espécie de “violeta”, e Paulin Paris corrige-o, dizendo se tratar de uma espécie de “papoula” (“pavot”).

¹¹⁷ No original, *British godship*, a “deidade britânica”, isto é, o poeta Shakespeare.

¹¹⁸ No livro VI das *Confissões* de Rousseau, ele relata dois momentos em que se lembra de ter visto a “pervinca”, ou somente “vinca”. A primeira ocasião, em 1738, quando sua “Maman” (Madame de Warens) lhe mostrou, mas ele era muito míope para enxergá-la bem. Na segunda ocasião, em 1764, ele viu e exclamou: “*Voilà la pervenche*”, e essa ocasião remeteu-lhe à primeira, que se passou durante o período mais feliz de sua vida. Cochran nota que B. força a rima do dístico final.

LXXVI.

Eureka! I have found it! What I mean
 To say is, not that Love is Idleness,
 But that in Love such idleness has been
 An accessory, as I have cause to guess.
 Hard Labour's an indifferent go-between;
 Your men of business are not apt to express
 Much passion, since the merchant-ship, the Argo,
 Conveyed Medea as her supercargo.

LXXVI.

Eureka¹¹⁹! Eu a encontrei! Com isso disse o
 Que creio, não que amor perfeito¹²⁰ vai brotar,
 Mas que em amor tal perfeição é isso, um
 Acessório, como há razão pra pensar.
 Alcoviteiro neutro é algo difícil;
 Seus negociantes não são de expressar
 Paixão, desde que veio a nau mercante, *Argo*¹²¹, a
 Transferir a Medeia sua sobrecarga¹²².

LXXVII.

"Beatus ille procul!" from "negotiis,"
 Saith Horace; the great little poet's wrong;
 His other maxim, "Noscitur à sociis,"
 Is much more to the purpose of his song;
 Though even that were sometimes too ferocious,
 Unless good company be kept too long;
 But, in his teeth, whate'er their state or station,
 Thrice happy they who have an occupation!

LXXVII.

*Beatus ille procul dos negotiis*¹²³,
 Falara Horácio; e erra o grande poetinha.
 Sua outra máxima *Noscitur a sociis*¹²⁴
 Só serve à intenção da sua poesia,
 Embora fosse às vezes bem feroce
 Quando muito tempo em boa companhia;
 Mas, na real, tanto faz estado ou posição,
 Três vezes feliz o que tem uma ocupação!

¹¹⁹ Pretérito do verbo grego Εὑρίσκω, “descobrir”. Ou seja, “eu a encontrei”. Foi a exclamação de Arquimedes ao descobrir a “lei do empuxo”, quando entrou na banheira e notou que o volume de água que saía da banheira era o mesmo volume de seu próprio corpo.

¹²⁰ No original, *love in idleness*, que é a flor “amor-perfeito”, e ao pé da letra é “amor na tranquilidade”.

¹²¹ Rima usada no Canto II, estrofe LXVI. “Argo” era como se chamava a embarcação que levou os Argonautas, liderados por Jasão, contando, entre seus tripulantes, com Orfeu, Autólico, Laertes, Castor, Pólux, Hércules, Teseu, Heitor etc, em busca do Velocino de Ouro. Como Cochran nota, Argo não era um navio mercante. E Medeia, já citada anteriormente, era a esposa de Jasão, que se vingou dele, diz o mito apregoado por Eurípides, matando os filhos que tiveram.

¹²² No original, *supercargo*. Paulin Paris nota “jogo de palavras” (“Jeu de mots”), com o sentido polissêmico de “sobrecarga” e de “comissário de bordo”. A tradução apenas pôde dar conta de uma dessas acepções nesse caso.

¹²³ Citação alterada propositalmente de Horácio, *Epodos*, I, i. “Feliz o que deixa os negócios”, em que “negócio” é a “ausência de ócio”. Horácio era o poeta romano preferido de B.

¹²⁴ Essa máxima não é horaciana, sim um provérbio romano, o famoso “diga-me com quem andas e te direi quem és”.

LXXVIII.

Adam exchanged his Paradise for ploughing,
 Eve made up millinery with fig leaves—
 The earliest knowledge from the Tree so knowing,
 As far as I know, that the Church receives:
 And since that time it need not cost much showing,
 That many of the ills o'er which Man grieves,
 And still more Women, spring from not employing
 Some hours to make the remnant worth enjoying.

LXXIX.

And hence high life is oft a dreary void,
 A rack of pleasures, where we must invent
 A something wherewithal to be annoyed.
 Bards may sing what they please about Content;
 Contented, when translated, means but cloyed;
 And hence arise the woes of Sentiment,
 Blue-devils—and Blue-stockings—and Romances
 Reduced to practice, and performed like dances.

LXXX.

I do declare, upon an affidavit,
 Romances I ne'er read like those I have seen;
 Nor, if unto the World I ever gave it,
 Would some believe that such a tale had been:
 But such intent I never had, nor have it;
 Some truths are better kept behind a screen,
 Especially when they would look like lies;
 I therefore deal in generalities.

LXXVIII.

Adão pelo arado trocou um Paraíso,
 Eva com folhas de figo criou a moda¹²⁵,
 Primeira sabedoria da árvore do juízo,
 Que até onde eu sei a Igreja concorda;
 Pra prová-lo, muito não é preciso,
 Que os males mil que o homem incomodam,
 Mais as mulheres, vêm de não se usar apenas
 Umas horas pra fazer o resto valer a pena.

LXXIX.

Daí a alta vida é às vezes sombrio nada, o
 Suplício¹²⁶ dos prazeres, onde se inventa o
 Meio que for para ser molestado.
 Bardos cantem sobre contentamento;
 Contente, traduzido, é empanturrado.
 Daí vêm as aflições do sentimento;
 Diabos e meias azuis, spleen¹²⁷, romances
 Na prática e iguais danças suas performances.

LXXX.

Portanto, eu declaro e juramento,
 Romances nunca li como os que vi;
 Se de repente ao mundo os apresento,
 Que é só história alguns dirão a si.
 Mas nunca tive nem tenho esse intento;
 Umas verdades estão melhor ocultas, e aí,
 Especialmente, se parecem inverdades.
 Assim, só lido com generalidades.

¹²⁵ No original, *millinery*, à época, espécie de confecção e venda de chapéus. Paulin Paris traduziu por “inventa la science de la toilette”. Também envolve “moda” e “costura”.

¹²⁶ Novamente, o termo no original é *rack*, aqui possuindo a acepção de “cavalete” ou “cabide” e também de “roda”, o antigo instrumento de suplício.

¹²⁷ No original, *blue devils and bluestockings*, termos já anotados anteriormente. O primeiro refere-se à “melancolia”, daí “spleen”, e o segundo ao grupo de mulheres intelectuais na Inglaterra, no qual supostamente algumas usavam “meias azuis”. Cochran nota que a associação entre as ideias parece persistir ao menos desde X, XXXVIII.

LXXXI.

"An oyster may be crossed in love"—and why?

Because he mopeth idly in his shell,
And heaves a lonely subterraqueous sigh,
Much as a monk may do within his cell:
And à-propos of monks, their Piety
With Sloth hath found it difficult to dwell:
Those vegetables of the Catholic creed
Are apt exceedingly to run to seed.

LXXXII.

O Wilberforce! thou man of black renown,
Whose merit none enough can sing or say,
Thou hast struck one immense Colossus down,
Thou moral Washington of Africa!
But there's another little thing, I own,
Which you should perpetrate some summer's day,
And set the other half of Earth to rights;
You have freed the blacks—now pray shut up the whites.

LXXXI.

“Ostra pode sofrer de amor”¹²⁸, por quê?

Porque se lastima ociosa em sua concha e
Sozinha sob a água¹²⁹ suspira, que
É o que passa em seu claustro com um monge.
No que tange a monge, sua piedade e
Preguiça vivendo assim não vai longe.
Esses legumes do credo cristão
Aptos demais pra dar semente estão.

LXXXII.

Oh Wilberforce¹³⁰! homem de negro renome,
Cujo mérito cantar ou dizer não se é bastante,
Tu derrubaste um colosso enorme,
Tu, Washington da África edificante!
Mas há outra coisinha, admito, conforme
For dia de verão e você operante
A pôr a outra parte da Terra às vias francas:
Você livrou os negros – agora os brancos tranca.

¹²⁸ Em *The Critic*, III, I, 297, de Sheridan, Tilburina faz essa afirmação ao ficar louca após perder Whiskerandos.

¹²⁹ No original, *subterraqueous*, “vivendo embaixo da água”.

¹³⁰ Ver nota à estrofe CXV, do Canto IV. Foi um parlamentar que liderou o movimento pelo abolicionismo do tráfico negreiro.

LXXXIII.

Shut up the bald-coot bully Alexander!
 Ship off the Holy Three to Senegal;
 Teach them that "sauce for goose is sauce for gander,"
 And ask them how they like to be in thrall?
 Shut up each high heroic Salamander,
 Who eats fire gratis (since the pay's but small);
 Shut up—no, not the King, but the Pavilion,
 Or else 't will cost us all another million.

LXXXIII.

Tranca o valentão, careca Alexandre¹³¹,
 Manda os Três Santíssimos¹³² a Senegal,
 Instrui “unha por unha, dente por dente”¹³³ e mande
 Saber como preferem servir e tal.
 Tranca cada altiva heroica salamandra¹³⁴ e
 Que coma fogo grátis (dá ganhar mal).
 Tranca – não, não o Rei, mas o Pavilhão¹³⁵,
 Ou ainda nos custará outro milhão.

LXXXIV.

Shut up the World at large, let Bedlam out;
 And you will be perhaps surprised to find
 All things pursue exactly the same route,
 As now with those of *soi-disant* sound mind.
 This I could prove beyond a single doubt,
 Were there a jot of sense among Mankind;
 But till that point d'appui is found, alas!
 Like Archimedes, I leave Earth as 't was.

LXXXIV.

A Terra inteira tranca, e Bedlam¹³⁶ solta,
 E aí descobrirá talvez surpreso
 Tudo seguir a mesma exata rota
 Como então com os mentes sãs *soi-disant*¹³⁷. E o
 Provaria sem restar dúvida em volta
 Que na humanidade há o mínimo senso,
 Mas até que *point d'appui*¹³⁸ se acha, ah, vá;
 Como Arquimedes¹³⁹, deixo o mundo como estava.

¹³¹ Czar Alexandre I (1777 – 1825) foi imperador da Rússia de 1801 até sua morte. Já havia sido satirizado na estrofe XCIII do Canto VI.

¹³² Nova alusão à Santa Aliança, formada por Alexandre I da Rússia, Francisco I da Áustria e Frederico Guilherme III da Prússia, em 1815, após a derrota de Napoleão. Senegal era colônia francesa, e Cochran sugere o paralelo com a Ilha de Santa Helena, colônia inglesa, na qual Napoleão ficou preso.

¹³³ No original, provérbio inglês *sauce for goose is sauce for gander*.

¹³⁴ Para “salamandra” como gíria para designar um “soldado que se expõe ao fogo inimigo”, ver nota à estrofe LII do Canto VII.

¹³⁵ Pavilhão de Brighton, que custou muito para ser construído com pouco gosto (EP), foi local de suntuosas festas dadas por Jorge IV.

¹³⁶ Já citado famoso hospital psiquiátrico de Londres.

¹³⁷ No original, em francês, “assim dito”, “supostamente”.

¹³⁸ Em francês, no original, “fulcro”, “ponto de apoio”.

¹³⁹ Alusão à famosa frase de Arquimedes: “dê-me uma alavanca e um ponto de apoio e levantarei o mundo”. Cochran nota que na frase original não está claro se havia o contexto político de que B. se usa. Schopenhauer atribui frase semelhante a Voltaire.

LXXXV.

Our gentle Adeline had one defect—

Her heart was vacant, though a splendid mansion;

Her conduct had been perfectly correct,

As she had seen nought claiming its expansion.

A wavering spirit may be easier wrecked,

Because 't is frailer, doubtless, than a staunch one;

But when the latter works its own undoing,

Its inner crash is like an Earthquake's ruin.

LXXXV.

Em nossa doce Adelina há um defeito; o

Coração vazio, e é esplêndida mansão.

Com comportamento demais correto,

Nada viu que pedisse sua expansão¹⁴⁰.

Espírito oscilante é fácil desfeito,

Porque é mais fraco, óbvio, que o firme, e então

Se esse arquiteta a própria ruína, sai roto

Por dentro igual destroço de terremoto.

LXXXVI.

She loved her Lord, or thought so; but that love

Cost her an effort, which is a sad toil,

The stone of Sisyphus, if once we move

Our feelings 'gainst the nature of the soil.

She had nothing to complain of, or reprove,

No bickerings, no connubial turmoil:

Their union was a model to behold,

Serene and noble,—conjugal, but cold.

LXXXVI.

Ela ama seu lorde, ou quer crer, mas move

Esse amor um triste labor, que é igual

A pedra de Sísifo¹⁴¹, se comove

O sentimento contra a tendência natural

Do solo. Ela nem reclama ou reprova e

Sem briguinha ou alvoroço conubial;

Sua união como modelo se via,

Serena e nobre, conjugal, mas fria^{142 143}.

¹⁴⁰ No original, Cochran nota que B. quis dizer “she had had nought...”.

¹⁴¹ Sísifo, Rei de Corinto, foi condenado pelos deuses a rolar eternamente uma pedra para cima de uma colina, e quando ele conseguia, a pedra rolava de novo para baixo.

¹⁴² Cochran nota que o dístico final lembra os versos que encerram o poema *Sol dos Insones*, de B., presente em *Hebrew Melodies*. Na obra de Onédia se encontram traduções desse poema.

¹⁴³ João Vieira traduziu por:

Amava seu esposo, ou pelo menos parecia-o, porem este amor custava-lhe um esforço; penível (sic) condição quando se quer dar ao amor um rumo contrário ao da natureza do solo.

Sua união conjugal era um verdadeiro modelo, tranquilo e nobre, mas frio. (Byron, 1942, p. 392).

LXXXVII.

There was no great disparity of years,
 Though much in temper; but they never clashed:
 They moved like stars united in their spheres,
 Or like the Rhone by Leman's waters washed,
 Where mingled and yet separate appears
 The River from the Lake, all bluely dashed
 Through the serene and placid glassy deep,
 Which fain would lull its river-child to sleep.

LXXXVII.

Grande a divergência da idade não era,
 É mais a índole, mas jamais se chocavam.
 Como estrelas unidas em suas esferas,
 Ou o Reno que as águas do Léman¹⁴⁴ lavavam,
 Mesmo juntos, separados pareceram
 Um do outro, rio que azul despejava-
 -se no lago sereno e cristalino,
 Que iria ninar feliz seu rio-menino.

LXXXVIII.

Now when she once had ta'en an interest
 In anything, however she might flatter
 Herself that her intentions were the best,
 Intense intentions are a dangerous matter:
 Impressions were much stronger than she guessed,
 And gathered as they run like growing water
 Upon her mind; the more so, as her breast
 Was not at first too readily impressed.

LXXXVIII.

Mas se ela tomasse interesse por
 Algo, podia gabar-se consigo
 De que sua intenção era a melhor –
 E intensas intenções são um perigo.
 Impressão é mais forte que se há-de supor
 E como água corrente¹⁴⁵ acha abrigo
 Em sua mente, e mais se o peito dela nisso
 Não se impressionou muito já no início.

LXXXIX.

But when it was, she had that lurking Demon
 Of double nature, and thus doubly named—
 Firmness yclept in Heroes, Kings, and seamen,
 That is, when they succeed; but greatly blamed
 As Obstinacy, both in Men and Women,
 Whene'er their triumph pales, or star is tamed:—
 And 't will perplex the casuist in morality
 To fix the due bounds of this dangerous quality.

LXXXIX.

Se sim, nela havia à espreita um demo
 De dupla essência, a dubiamente nomeada
 Firmeza, de heróis, reis, marinheiros,
 Se obtêm êxito, mas muito acusada
 De teimosia em homem ou mulher mesmo,
 Se o triunfo enlanguesce ou a estrela é domada;
 E intrigará o casuísta em moralidade
 Limitar tão perigosa qualidade.¹⁴⁶

¹⁴⁴ O rio Reno passa pelo lago Léman, que fica na França e Suíça. B. já usara essa imagem em seu *As Peregrinações de Childe Harold*, III, LXXI. Shelley também fez comentários sobre essa união das águas em suas cartas de quando conviveu com B. às margens do lago; foi nessa ocasião, inclusive, que Mary Shelley teve ideias para criar seu *Frankenstein*.

¹⁴⁵ Há variação nas edições, entre *growing*, “crescente” (EP) e *glowing*, “brilhante” (PC).

¹⁴⁶ Há uma estrofe cancelada que começa com “De Stäel disse que Napoleão “foi um sistema / não um homem”” (PC).

XC.

Had Buonaparte won at Waterloo,
 It had been firmness; now 't is pertinacity:
 Must the event decide between the two?
 I leave it to your people of sagacity
 To draw the line between the false and true,
 If such can e'er be drawn by Man's capacity:
 My business is with Lady Adeline,
 Who in her way too was a heroine.

XC.

Bonaparte vencesse em Waterloo
 Seria firmeza; ora é teimosia. Há-de
 O evento decidir entre esse duo?
 Deixo à sua gente de sagacidade
 Traçar a linha que o verdadeiro dividiu-o
 Do falso, se pode a humana capacidade.
 Meu negócio é com Lady Adelina,
 Que a seu modo também era heroína.

XCI.

She knew not her own heart; then how should I?
 I think not she was then in love with Juan:
 If so, she would have had the strength to fly
 The wild sensation, unto her a new one:
 She merely felt a common sympathy
 (I will not say it was a false or true one)
 In him, because she thought he was in danger,—
 Her husband's friend—her own—young—and a stranger.

XCI.

Se ela não conhecia o coração, eu poderia?
 Que ia apaixonada por Juan não se creia.
 Fosse isso, forças pra fugir teria
 Da sensação feroz, a ela a primeira.
 Ela só sentia simples simpatia
 (Não direi se falsa ou verdadeira)
 Por ele, pois ela o achava em perigo,
 Jovem, estrangeiro, do esposo, e seu, amigo.

XCII.

She was, or thought she was, his friend—and this
 Without the farce of Friendship, or romance
 Of Platonism, which leads so oft amiss
 Ladies who have studied Friendship but in France
 Or Germany, where people purely kiss.
 To thus much Adeline would not advance;
 But of such friendship as Man's may to Man be
 She was as capable as Woman can be.

XCII.

Ela era, ou se achava, sua amiga e o seja
 Sem a farsa de amizade ou romance a
 Platonismo¹⁴⁷, que tanto ao erro enviesa
 Moças que só estudaram amizade em França
 Ou Alemanha, onde puramente se beija¹⁴⁸.
 A isso Adelina quase não avança,
 Mas da amizade que homem pode ter,
 Ela é capaz como pode a mulher.¹⁴⁹

¹⁴⁷ V. Canto IX, estrofe LXXI a LXXIV.

¹⁴⁸ Cochran nota que B. nunca esteve na França, e na Alemanha ficou pouco tempo, e poderia estar pensando em obras como *Julie* de Rousseau ou *Werther* de Goethe.

¹⁴⁹ João Vieira traduziu por:

Era sua amiga, não com esta amizade ridícula, e romanesco platonismo, em que as damas se perdem, quando não têm estudado a ciência de dar beijos.
 Adeline não era capaz de chegar a tanto. (Byron, 1942, p. 392).

XCIII.

No doubt the secret influence of the Sex
 Will there, as also in the ties of blood,
 An innocent predominance annex,
 And tune the concord to a finer mood.
 If free from Passion, which all Friendship checks,
 And your true feelings fully understood,
 No friend like to a woman Earth discovers,
 So that you have not been nor will be lovers.

XCIV.

Love bears within its breast the very germ
 Of Change; and how should this be otherwise?
 That violent things more quickly find a term
 Is shown through Nature's whole analogies;
 And how should the most fierce of all be firm?
 Would you have endless lightning in the skies?
 Methinks Love's very title says enough:
 How should "the tender passion" e'er be tough?

XCV.

Alas! by all experience, seldom yet
 (I merely quote what I have heard from many)
 Had lovers not some reason to regret
 The passion which made Solomon a zany.
 I've also seen some wives (not to forget
 The marriage state, the best or worst of any)
 Who were the very paragons of wives,
 Yet made the misery of at least two lives.

XCIII.

Claro, a influência secreta do seu sexo
 Lá estava, como nos laços sanguíneos,
 Predominância inocente em anexo
 Que em modo mais fino compasso afine-o.
 Se livre de paixão, que amizade avexa, e os
 Seus sentimentos bem entendidos, enfim, o
 Globo algo tipo amiga mulher não sabe,
 Desde que amantes não fossem nem acabem.

XCIV.

Amor traz em seu âmago o próprio germe
 Da mudança; e isto podia ser distinto?
 Que algo violento encontra logo o termo¹⁵⁰ em
 Toda analogia da natureza é visto.
 Como o mais feroz vai ser fixo mesmo? e
 Haveria nos céus raios infinitos?
 Basta o que a definição de amor afirme;
 A paixão tênue poderia ser firme?

XCV.

Ai, por toda experiência, mal vai ter
 (Meramente cito o que ouvi de muitos)
 Amante sem razão de se arrepender
 Da paixão que fez Salomão¹⁵¹ estulto.
 Também vi esposas (não vou me esquecer
 Do melhor ou pior estado, o conúbio)
 Que o paradigma das esposas eram,
 E a miséria de duas vidas fizeram¹⁵².

¹⁵⁰ Alusão aos versos de *Romeu e Julieta*, II, vi, 9-11, de Shakespeare.

¹⁵¹ Alusão ao livro de *I Reis*, 11, em que o rei Salomão se apaixona pelas estrangeiras e começa a cultuar e erigir templos aos ídolos, despertando ato-contínuo a ira de Jeová.

¹⁵² Há variações no manuscrito dessa estrofe que deixam claro que B. estava falando da experiência de seu casamento. No último verso, por exemplo, a variação é "Yet made the misery of (both ours) lives".

XCVI.

I've also seen some female friends ('t is odd,
 But true—as, if expedient, I could prove)
 That faithful were through thick and thin, abroad,
 At home, far more than ever yet was Love—
 Who did not quit me when Oppression trod
 Upon me; whom no scandal could remove;
 Who fought, and fight, in absence, too, my battles,
 Despite the snake Society's loud rattles.

XCVII.

Whether Don Juan and chaste Adeline
 Grew friends in this or any other sense,
 Will be discussed hereafter, I opine:
 At present I am glad of a pretence
 To leave them hovering, as the effect is fine,
 And keeps the atrocious reader in suspense;
 The surest way—for ladies and for books—
 To bait their tender—or their tenter—hooks.

XCVIII.

Whether they rode, or walked, or studied Spanish,
 To read Don Quixote in the original,
 A pleasure before which all others vanish;
 Whether their talk was of the kind called "small,"
 Or serious, are the topics I must banish
 To the next Canto; where perhaps I shall
 Say something to the purpose, and display
 Considerable talent in my way.

XCVI.

Também vi umas amigas¹⁵³ (é curioso,
 Mas verdade e, se necessário, eu provaria)
 Fiéis por todo caminho pedregoso¹⁵⁴,
 Em casa, fora, além de onde o amor iria,
 Nem me deixaram quando a opressão pisou so-
 bre mim, nem escândalo as afastaria,
 E ainda ausentes luta(ra)m minha batalha
 Na sociedade-cobra que alto guizalha.

XCVII.

Se Don Juan e a casta Adeline
 Ficaram amigos assim ou como for,
 Se discutirá adiante, aqui se opina.
 No presente estou feliz de um pretexto por
 Deixar no ar, que o efeito é legal, enfim, a
 Manter em suspense o atroz¹⁵⁵ leitor,
 Melhor coisa pra moças e livros, pois,
 Usarem como ganchos e anzóis¹⁵⁶.

XCVIII.

Se andavam, montavam, ou em espanhol¹⁵⁷
 Tentavam ler *Don Quixote* no original,
 Prazer ante o qual os outros somem¹⁵⁸, ou
 Se a prosa deles era a dita "banal",
 Ou séria, são os tópicos que eu vou
 Banir ao próximo Canto, e quiçá al-
 go diga do objetivo e mostre tudo aquilo
 Com talento notável em meu estilo.¹⁵⁹

¹⁵³ As edições alegam que as amigas sejam Madame de Stäel, Lady Jersey, Lady Holland, Lady Melbourne, Augusta etc.

¹⁵⁴ No original, *through thick and thin*, isto é, "por qualquer dificuldade", ou, no caso, ironicamente, "na alegria e na tristeza, na fartura e na penúria".

¹⁵⁵ No original, *atrocious*, Cochran especula que seja a "ferocidade para criticar" do leitor.

¹⁵⁶ No original, *tenterhooks*, "escápulas", "estendedouros", isto é, armação com ganchos para estender o tecido que se vai trabalhar. Cochran nota que a expressão do século XVI "to be on tenter-hooks" significa "deixar alguém ansioso".

¹⁵⁷ Cochran lembra do caso do aprendizado de grego de Juan com Haidée.

¹⁵⁸ Cochran admite não saber se Byron era tão fluente em espanhol a ponto de ler Cervantes.

XCIX.

Above all, I beg all men to forbear
 Anticipating aught about the matter:
 They'll only make mistakes about the fair,
 And Juan, too, especially the latter.
 And I shall take a much more serious air
 Than I have yet done, in this Epic Satire.
 It is not clear that Adeline and Juan
 Will fall; but if they do, 't will be their ruin.

C.

But great things spring from little:—Would you think,
 That in our youth, as dangerous a passion
 As e'er brought Man and Woman to the brink
 Of ruin, rose from such a slight occasion,
 As few would ever dream could form the link
 Of such a sentimental situation?
 You'll never guess, I'll bet you millions, millions—
 It all sprung from a harmless game at billiards.

XCIX.

No mais, peço a qualquer um evitar
 Antecipar algo sobre o assunto.
 Pois sobre a bela apenas vão errar,
 E sobre Juan, especialmente esse último.
 E um ar muito mais sério vou tomar
 Nessa sátira épica. Contudo,
 Não sei se Adelina e Juan vão cair, na
 Condição que sim, será sua ruína.

C.

Mas o muito vem do pouco. Crê assim que
 Em nossa juventude tão perigosa paixão
 Entre homem e mulher da que implique
 A beira da ruína, surgiria por ocasião
 Simples que ninguém sonharia indique
 Algo sentimental? Não imaginarão,
 Aposto com você milhões, bilhares¹⁶⁰ –
 Deu-se num jogo inocente nos bilhares¹⁶¹.¹⁶²

¹⁵⁹ João Vieira traduziu esta estrofe como:

Passeava com Juan a pé ou a cavalo, estudava com ele o espanhol, para ler o D. Quixote em original, tinham conversas ligeiras ou sérias; contudo não faça o leitor juízos temerários sobre a casta Adelina e muito menos sobre Juan. (Byron, 1942, p. 392).

¹⁶⁰ No original, *milliards*, “mil milhões”, ou seja, “bilhões”. Cochran nota que o crédito da invenção da palavra é de Voltaire.

¹⁶¹ B. pode estar aludindo ao seu flerte não consumado com Lady Frances Webster (PC). (EP) traz trechos da carta de B. contando sobre o “clima no bilhar”.

¹⁶² Uma variação de tradução seria:

Aposto que não adivinharão nunca –
 Foi em inocente partida de sinuca.

CI.

'T is strange,—but true; for Truth is always strange—
 Stranger than fiction: if it could be told,
 How much would novels gain by the exchange!
 How differently the World would men behold!
 How oft would Vice and Virtue places change!
 The new world would be nothing to the old,
 If some Columbus of the moral seas
 Would show mankind their Souls' antipodes.

CI.

É estranho, mas vero; a verdade é estranha,
 Mais estranha que a ficção¹⁶³. Pudesse dizê-lo,
 Quanto os romances ganhariam na barganha!
 Quão outro mundo o homem iria vê-lo!
 Quanto o vício e a virtude se emaranham!
 O novo mundo seria nada ao velho,
 Se algum Colombo¹⁶⁴ dos mares morais
 Mostrasse os antípodas da alma aos mortais.¹⁶⁵

CII.

What "antres vast and deserts idle," then,
 Would be discovered in the human soul!
 What icebergs in the hearts of mighty men,
 With self-love in the centre as their Pole!
 What Anthropophagi are nine of ten
 Of those who hold the kingdoms in control!
 Were things but only called by their right name,
 Cæsar himself would be ashamed of Fame.

CII.

Que “antros vastos e ermos à toa”¹⁶⁶ de vez
 Se veria que a alma humana arrola. E
 Que icebergs nos seios dos poderosos eis
 Com egoísmo no centro como polo! e
 Que antropófagos¹⁶⁷ nove em cada dez
 Desses que mantêm reinos sob controle!
 Desse-se o nome certo ao que se chama,
 César teria vergonha de sua fama.¹⁶⁸

¹⁶³ Esta é a primeira cunhagem desse lugar-comum (PC).

¹⁶⁴ Mais sobre Colombo, ver Canto XV, estrofe XXVII.

¹⁶⁵ Augusto de Campos traduziu esta estrofe, da qual usamos o sétimo verso na íntegra:

É estranho, mas veraz; é sempre rara
 A verdade. Se dita, quem diria
 Quanto romance não teria outra cara.
 Quão falso o mundo nos pareceria
 Vendo virtude e vício permutar a
 Posição, como a noite faz ao dia,
 Se algum Colombo dos mares morais
 Mostrasse a contra-alma dos mortais (Campos, 2009, p. 97).

¹⁶⁶ Citação de *Otelo*, I, iii, 140, de Shakespeare.

¹⁶⁷ “Canibais”, alusão a *Otelo*, I, iii, 144.

¹⁶⁸ A tradução de Augusto de Campos para esta estrofe foi:

Que “vastos antros e desertos” des-
 Cobrir-se-iam, então, na alma humana!
 Que *icebergs* no coração soez
 Dos poderosos, que egos maus, que gana
 De antropófagos em nove em cada dez
 Dos que imperam com aura soberana.
 Dessem às coisas o seu nome justo,
 César desdenharia do seu busto. (Campos, 2009, p. 97).

CANTO THE FIFTEENTH.

CANTO XV¹

I.

Ah!—What should follow slips from my reflection;
 Whatever follows ne'ertheless may be
 As à-propos of Hope or Retrospection,
 As though the lurking thought had followed free.
 All present life is but an Interjection,
 An "Oh!" or "Ah!" of Joy or Misery,
 Or a "Ha! ha!" or "Bah!"—a yawn, or "Pooh!"
 Of which perhaps the latter is most true.

I.

Ah! E o que iria escapou à minha reflexão.
 Porém tanto faz o que fosse, será a
 Propósito de esperança ou retrospectção
 Qual se seguissem livre² as soltas ideias. E a
 Vida inteira presente é interjeição,
 Um “oh!” ou “ah!” de alegria ou miséria
 Ou um “ha, ha” ou “bah!” um “ufa!” ou “arrh!”³,
 A última sendo a melhor para a expressar.⁴

II.

But, more or less, the whole's a Syncopé
 Or a Singultus—emblems of Emotion,
 The grand Antithesis to great Ennui,
 Wherewith we break our bubbles on the Ocean—
 That Watery Outline of Eternity,
 Or miniature, at least, as is my notion—
 Which ministers unto the Soul's delight,
 In seeing matters which are out of sight.

II.

Mas, mais ou menos, é tudo uma sín-
 cope ou um singulto⁵, emblemas de emoção, no
 Mais, grã antítese ao tédio maior, onde enfim
 Nossas bolhas se quebram no oceano,
 Esse esboço úmido do sem fim,
 Ou miniatura ao menos, como explano,
 E que algum prazer à alma ministra
 Em ver coisas que estão fora da vista.⁶

¹ Byron começou o primeiro esboço do Canto XV em Gênova, em 8 de março de 1823, e concluiu-o em 25 de março de 1823. Foi publicado por John Hunt, em 26 de março de 1824, juntamente com o Canto XVI. O manuscrito passado a limpo por Mary Shelley encontra-se perdido.

² No original, *followed free*, é paródia da *Balada do Velho Marinheiro*, I, 104.

³ Cochran nota que tais interjeições são declaradamente consideradas expressões inferiores pelo desdém aristocrático.

⁴ Décio Pignatari traduziu parte desta estrofe do seguinte modo. Vale observar o último verso mais pessimista na tradução que no original, dando ênfase à interjeição de “chega!”, reforçado pelo hífen em “ex-clamação”.

A vida é interjeição, nega e não nega:

É um “oh” ou “ah!”, de júbilo ou miséria;

É um “ra-ra-rá”, um “pô”, um tédio, um “chega!”

— E esta talvez é a ex-clamação mais séria. (Pignatari, 2007, p. 209).

Enquanto Augusto de Campos traduziu como será apresentado. Observe-se, não obstante, a rima do sexto verso, que parece um pouco deslocada do contexto geral da estrofe.

Ah! o que se segue foge à reflexão.

Seja o que for, pode servir de ponte

Para a esperança ou retrospectção,

Embora a idéia, livre, seja a fonte.

A vida, hoje, é só uma interjeição,

Um “oh!”, um “ah!”, de dor ou alegria,

Ou um “ha, ha!” ou “bah!”, um “ufa!” ou “arrh!”

Que a última é melhor para expressar. (Campos, 2009, p. 99).

⁵ “Singulto” é um antigo termo para “solução”.

III.

But all are better than the sigh suppressed,
 Corroding in the cavern of the heart,
 Making the countenance a masque of rest
 And turning Human Nature to an art.
 Few men dare show their thoughts of worst or best;
 Dissimulation always sets apart
 A corner for herself; and, therefore, Fiction
 Is that which passes with least contradiction.

III.

Mas tudo é melhor que prender um suspiro, o
 Qual a gruta do coração desgasta, e
 Pôr máscara de semblante tranquilo
 Tornando a natureza humana uma arte.
 Poucos seu melhor ou pior vão exhibi-lo;
 Dissimulação sempre deixa à parte
 Um cantinho a si, e por isso é a ficção
 Que passa com menos contradição.

IV.

Ah! who can tell? Or rather, who can not
 Remember, without telling, Passion's errors?
 The drainer of Oblivion, even the sot,
 Hath got blue devils for his morning mirrors:
 What though on Lethe's stream he seem to float,
 He cannot sink his tremours or his terrors;
 The ruby glass that shakes within his hand
 Leaves a sad sediment of Time's worst sand.

IV.

Ah, quem pode dizer? Melhor, quem lembra-os,
 Sem dizê-los, sua paixão e seus erros?
 A bica do oblívio tem, até ao bêbado,
 Nas manhãs, diabos azuis de spleen no espelho.
 Que ainda boia no fluxo do Lete mesmo, e os
 Tremores não afundam, nem terrores. O
 Cálice rubro que treme em mãos, sedimento
 Triste deixa, e da pior areia do tempo.

⁶ Augusto de Campos fez sua tradução, da qual nos utilizamos da primeira rima da estrofe, como:

Mas o todo não passa de uma sín-
 Cope ou singulto – emblemas de emoção no
 Afã, antídoto do tédio, enfim,
 Com que soltamos bolhas no oceano, –
 Aquoso símile do nosso fim,
 Miniatura do eterno sobre-humano,
 Que engana o ser em busca do prazer
 De ver aquilo que não pode ver. (Campos, 2009, p. 99).

V.

And as for Love—O Love!—We will proceed:—

The Lady Adeline Amundeville,
A pretty name as one would wish to read,
Must perch harmonious on my tuneful quill.
There's Music in the sighing of a reed;
There's Music in the gushing of a rill;
There's Music in all things, if men had ears:
Their Earth is but an echo of the Spheres.

VI.

The Lady Adeline, Right Honourable,
And honoured, ran a risk of growing less so;
For few of the soft sex are very stable
In their resolves—alas! that I should say so;
They differ as wine differs from its label,
When once decanted;—I presume to guess so,
But will not swear: yet both upon occasion,
Till old, may undergo adulteration.

VII.

But Adeline was of the purest vintage,
The unmingled essence of the grape; and yet
Bright as a new napoleon from its mintage,
Or glorious as a diamond richly set;
A page where Time should hesitate to print age,
And for which Nature might forego her debt—
Sole creditor whose process doth involve in't
The luck of finding everybody solvent.

V.

Quanto ao amor – oh o amor! Mas pra avançar:

A lady Adelina Amundeville,
Nome lindo que se quer ler, vai empoleirar-
-se suave em minha pena aprazível.
Há música num junco a suspirar,
Há música no se arrojar do rio,
Há música em tudo, se ouvido houver, a
Terra é apenas um eco das esferas⁷.

VI.

A lady Adelina, muito honorável⁸
E honrada, arriscava-se a ser menos,
Porque rara do suave sexo é estável
Em suas resoluções. Ai, que diremos!
Vinho é do rótulo diferenciável
Quando decantado. Eu presumo, ao menos,
Mas não vou jurar; nas duas ocasiões,
Mesmo velhos, podem ter adulterações⁹.

VII.

Mas Adelina é do mais puro vintage¹⁰,
Não imiscuída essência de uva, e ainda
Brilha igual napoleão¹¹ saído da cunhagem,
Na glória de diamante que bem se lapida,
Página onde Tempo hesita imprimir voragem,
De quem Natureza renuncia a dívida¹²,
Credora una cujo processo decorrente
Tem sorte de achar a gente solvente¹³.

⁷ Ver nota à estrofe XXVIII, do Canto III.

⁸ No original, *right honourable*, prefixo que antecede os títulos de Lord e Lady, e outros títulos de nobreza em geral.

⁹ Compare com Canto XII, estrofe LXIII.

¹⁰ No sentido antigo da palavra, um “ano de boa colheita de vinho”.

¹¹ Moeda francesa de ouro equivalente a vinte francos.

¹² (EP) faz uma nota para explicar essa imagem e o que B. quis dizer.

VIII.

O Death! thou dunnest of all duns! thou daily
 Knockest at doors, at first with modest tap,
 Like a meek tradesman when approaching palely
 Some splendid debtor he would take by sap:
 But oft denied, as Patience 'gins to fail, he
 Advances with exasperated rap,
 And (if let in) insists, in terms unhandsome,
 On ready money, or "a draft on Ransom."

IX.

Whate'er thou takest, spare awhile poor Beauty!
 She is so rare, and thou hast so much prey.
 What though she now and then may slip from duty,
 The more's the reason why you ought to stay;
 Gaunt Gourmand! with whole nations for your booty,—
 You should be civil in a modest way:
 Suppress, then, some slight feminine diseases,
 And take as many heroes as Heaven pleases.

VIII.

Ó Morte, tu cobras quem cobra! diariamente
 Bates às portas, primeiro toque modesto,
 Qual comerciante manso palidamente
 Chega a viçoso devedor, discreto¹⁴;
 Mas recusado, não muito paciente,
 Avança com batida mais molesta e (o
 Deixando entrar) com termos nada bons
 Quer dinheiro vivo ou cheque do Ransom¹⁵.

IX.

Leva o que for, poupa a pobre beleza!¹⁶
 Ela é tão rara, e tens vítimas demais.
 Se embora às vezes do dever enviesse, há
 Aí pra que ela fique um motivo a mais.
 Caveira gulosa, tanta nação por presa,
 Sê civilizada e razoável, mas
 Suprima umas moléstias da mulher
 E leva quanto herói o céu quiser.¹⁷

¹³ Alguém “solvente” é “aquele que pode pagar o que deve”, isto é, explicando a imagem, a Natureza, que dá a vida, sempre a retira quando achar necessário, recebendo à vista o pagamento pelo empréstimo (EP).

¹⁴ No original, *take by sap*, neste caso, “se aproximar com polidez e discrição” (PC).

¹⁵ Ransom era o banqueiro de B. em Pall Mall, Londres.

¹⁶ Citação da Elegia II, xxvii, 49-50, de Propércio.

¹⁷ Décio Pignatari traduziu esta estrofe, que outra vez enumerou erroneamente (dessa vez por 8), como segue:

Enquanto isso, Morte, poupe a pobre
 Beleza, coisa rara e que falta
 Não lhe faz, mesmo quando um erro encobre:
 Farte-se embaixo, que a beleza é alta,
 Magra gulosa — e que nação não sobre:
 Seja civilizada em meio à malta,
 Suprima alguns achaques de mulher
 E leve os heróis todos que puder. (Pignatari, 2007, p. 209).

X.

Fair Adeline, the more ingenuous

Where she was interested (as was said),
Because she was not apt, like some of us,
To like too readily, or too high bred
To show it—(points we need not now discuss)—
Would give up artlessly both Heart and Head
Unto such feelings as seemed innocent,
For objects worthy of the sentiment.

X.

A linda Adelina, a mais ingênua

No que estava interessada (eu já disse),
Por não estar tão apta, como alguns, a
Gostar sem demora e nem a exhibir-se,
Pois de boa estirpe (isso ora não se pontua),
Franca de corpo e alma podia investir-se
À emoção que parecesse inocente e o
Objeto se digno de sentimento.

XI.

Some parts of Juan's history, which Rumour,
That live Gazette, had scattered to disfigure,
She had heard; but Women hear with more good humour
Such aberrations than we men of rigour:
Besides, his conduct, since in England, grew more
Strict, and his mind assumed a manlier vigour:
Because he had, like Alcibiades,
The art of living in all climes with ease.

XI.

Trechos da história de Juan, que o rumor,
Gazeta viva, espalha e desfigura,
Ouvira, mas elas ouvem com melhor humor
Aberrações que nós homens de postura.
E, ora em Inglaterra, sua conduta tá melhor,
Mais rigor e vigor na compostura,
Pois tinha, como Alcibíades¹⁸, a arte
De viver sossegado em qualquer parte.¹⁹

¹⁸ General e político ateniense (450 a.C. – 404 a.C.), e amante de Sócrates, exilado por alegado sacrilégio, perambulou por várias cortes estrangeiras, adaptando-se facilmente às maneiras e morais dos lugares. Plutarco usa a imagem do camaleão para representá-lo. (EP) traz longo trecho em que conta como em Esparta fazia exercícios e vivia com simplicidade, na Jônia com luxúria e prazer, na Trácia bebia muito, na Tessália cavalgava e poderia até mesmo se assemelhar à pompa persa se houvesse ocasião.

¹⁹ João Vieira voltou a traduzir; para esta estrofe fez:

A fama pública, esta gazeta viva, trouxera, mais ou menos desfigurados, alguns traços da vida de Juan até ao ouvido de Adelina; mas as mulheres tratam as aberrações dos homens com muito mais indulgência do que eles. Alem (sic) disso depois que estava na Inglaterra sua conduta era muito mais regular, e seu espírito tomara uma feição muito mais masculina visto que ele, como Alcibiades (sic), tinha a arte de se acomodar sem esforço ao modo de viver de todos os climas. (Byron, 1942, p. 393).

XII.

His manner was perhaps the more seductive,
 Because he ne'er seemed anxious to seduce;
 Nothing affected, studied, or constructive
 Of coxcombry or conquest: no abuse
 Of his attractions marred the fair perspective,
 To indicate a Cupidon broke loose,
 And seem to say, "Resist us if you can"—
 Which makes a Dandy while it spoils a Man.

XIII.

They are wrong—that's not the way to set about it;
 As, if they told the truth, could well be shown.
 But, right or wrong, Don Juan was without it;
 In fact, his manner was his own alone:
 Sincere he was—at least you could not doubt it,
 In listening merely to his voice's tone.
 The Devil hath not in all his quiver's choice
 An arrow for the Heart like a sweet voice.

XIV.

By nature soft, his whole address held off
 Suspicion: though not timid, his regard
 Was such as rather seemed to keep aloof,
 To shield himself than put you on your guard:
 Perhaps 't was hardly quite assured enough,
 But Modesty's at times its own reward,
 Like Virtue; and the absence of pretension
 Will go much farther than there's need to mention.

XII.

Sua maneira era a mais atrativa
 Pois não mostra ansiar pra que seduza,
 Nada afetada, estudada ou efetiva
 De presunção ou conquista. Não abusa
 Do seu charme além da boa perspectiva,
 Nem a crer-se um cupido²⁰ caído induza
 E quase diz “resista se for capaz”,
 Que ao estragar um homem um dândi²¹ faz.

XIII.

Estão errados; não é o melhor jeito, o
 Que, se elas²² falassem a verdade, veriam após.
 Mas certo ou errado, Don Juan era isento.
 Suas maneiras eram só suas, pois;
 E sincero, ao menos nada dúbio tendo
 Meramente ouvido o tom de sua voz.
 Flecha tão boa ao coração não vai ter na
 Aljava do diabo mais que uma voz terna.

XIV.

E sem suspeita em sua índole elegante e
 Em todo seu trato. Não é tímido, e tal o
 Seu tato que aparenta estar distante,
 Mais a guardar-se que a intimidá-lo.
 Talvez não fosse confiante o bastante, e
 Modéstia é às vezes seu próprio regalo,
 Como a virtude, e a ausência de pretensão
 Leva além de o que se faz menção.

²⁰ No original, *cupidon*, significa “um jovem da moda”, um “dândi”. B. chamou o Conde Alfred D’Orsay de “*Cupidon déchainé*”.

²¹ No original, *dandy*, “homem de estilo ostentador”, “janota” etc. B. pode ter em mente o Conde Alfred D’Orsay, de quem recebia visitas juntamente com os Blessingtons, enquanto escrevia este Canto.

²² No original, B. usa “*They ... they*”, “presumivelmente” se tratando primeiro dos “dândis”, e depois das “mulheres que não dizem a fórmula que torna um homem atraente na opinião delas” (PC).

XV.

Serene, accomplished, cheerful but not loud;
 Insinuating without insinuation;
 Observant of the foibles of the crowd,
 Yet ne'er betraying this in conversation;
 Proud with the proud, yet courteously proud,
 So as to make them feel he knew his station
 And theirs:—without a struggle for priority,
 He neither brooked nor claimed superiority—

XV.

Sereno, pleno, alegre sem barulho,
 Insinuante sem insinuação,
 Observador do povo com sua bulha, e o
 Nunca demonstrar em conversação,
 Orgulhoso com o orgulhoso, mas orgulho
 Cortês só pra mostrar que sabe sua posição
 E a deles; sem briga por prioridade,
 Nem curte ou clama superioridade,

XVI.

That is, with Men: with Women he was what
 They pleased to make or take him for; and their
 Imagination's quite enough for that:
 So that the outline's tolerably fair,
 They fill the canvas up—and "verbum sat."
 If once their phantasies be brought to bear
 Upon an object, whether sad or playful,
 They can transfigure brighter than a Raphael.

XVI.

Isso com homem. Com mulher ele era o que
 Elas tomassem por ou preferissem,
 E a imaginação delas basta. De
 Modo que aceitável o esboço saísse,
 Preenchem a tela; e *verbum sat*²³. Se
 Suas fantasias por ventura caíssem
 Sobre um objeto, triste ou alegre, seu
 Transfigurar brilha mais que o de Rafael²⁴.

XVII.

Adeline, no deep judge of character,
 Was apt to add a colouring from her own:
 'T is thus the Good will amiably err,
 And eke the Wise, as has been often shown.
 Experience is the chief philosopher,
 But saddest when his science is well known:
 And persecuted Sages teach the Schools
 Their folly in forgetting there are fools.

XVII.

Adelina juíza de índole não era,
 Mas apta a que coloração sua acresça.
 É assim que o bom amavelmente erra,
 Igual ao sábio, o que tanta vez vê-se. A
 Experiência é a filosofia primeira e a
 Mais triste ao ver-se a essência de sua ciência.
 E sábios perseguidos instruem em escola os
 Seus desvarios esquecendo que há tolos.

²³ Da expressão latina "*verbum sat sapienti*", "uma palavra basta ao sábio", ou, traduzindo por outra expressão, "pra bom entendedor meia palavra basta" (V. nota Canto I, estrofe LIII).

²⁴ Considerada a obra-prima de Rafael Sanzio (1483 – 1520), baseada na transfiguração de Jesus, *Transfiguração* (1517 – 1520), encontra-se no Museu do Vaticano. Cochran nota a respeito da rima do dístico final no original, que não está claro se ela soava correta ou cômica nos tempos de B; a rima é entre *playful* e *Raphael*.

XVIII.

Was it not so, great Locke? and greater Bacon?
 Great Socrates? And thou, Diviner still,
 Whose lot it is by Man to be mistaken,
 And thy pure creed made sanction of all ill?
 Redeeming Worlds to be by bigots shaken,
 How was thy toil rewarded? We might fill
 Volumes with similar sad illustrations,
 But leave them to the conscience of the nations.

XVIII.

Não é, grande Locke, e Bacon maior?
 Grande Sócrates? E Tu, ainda divino²⁵, do qual
 A sorte é ser incompreendido e por
 Teu puro credo se sanciona todo mal?
 Pra os fanáticos, do mundo é o redentor,
 E essa é a recompensa? Podia-se encher igual
 Volumes com tais tristes ilustrações,
 Mas deixo-as à consciência das nações.

XIX.

I perch upon an humbler promontory,
 Amidst Life's infinite variety:
 With no great care for what is nicknamed Glory,
 But speculating as I cast mine eye
 On what may suit or may not suit my story,
 And never straining hard to versify,
 I rattle on exactly as I'd talk
 With anybody in a ride or walk.

XIX.

Eu paro sobre um simples promontório
 Infinita variedade de vida
 Sem ligar ao que se apelida glória,
 E especulo onde lanço o olho, que lida
 Com o que serve ou não à minha história
 E versifico só sem dura lida,
 Proseio exatamente como falo
 Com qualquer um a pé ou a cavalo.

XX.

I don't know that there may be much ability
 Shown in this sort of desultory rhyme;
 But there's a conversational facility,
 Which may round off an hour upon a time.
 Of this I'm sure at least, there's no servility
 In mine irregularity of chime,
 Which rings what's uppermost of new or hoary,
 Just as I feel the *Improvvisatore*.

XX.

Não sei se existe muita habilidade
 Nessa coisa de bagunçar a rima,
 Mas pra conversa é uma facilidade,
 Uma hora às vezes que de boa termina.
 Já isso eu sei, não tem servilidade
 A irregularidade da harmonia minha,
 Que do novo ou velho entoa o melhor, e
 É como eu sinto o *improvvisatore*²⁶.

²⁵ As edições originais trazem uma nota feita por B. Nela, o autor afirma que por “*diviner still*” está se referindo a Cristo e que nunca censurou tal crença. Cochran nota que B. foi longe em sua digressão e citou filósofos que foram perseguidos por suas ideias ou por questões políticas. Também, ainda na nota, B. levanta uma discussão controversa à questão do Cristianismo apoiar ou não a escravidão, envolvendo novamente Canning e Wilberforce (PC).

²⁶ Em italiano, no original, um “improvisador” é aquele que faz versos em público, muitas vezes sobre um tema escolhido no momento, algo como um “repentista” brasileiro. B. admirava e ao mesmo tempo achava um pouco

XXI.

"*Omnia vult belle Matho dicere—dic aliquando*

Et bene, dic neutrum, dic aliquando male."

The first is rather more than mortal can do;

The second may be sadly done or gaily;

The third is still more difficult to stand to;

The fourth we hear, and see, and say too, daily:

The whole together is what I could wish

To serve in this conundrum of a dish.

XXI.

Omnia vult belle Matho dicere; dic aliquando

*Et bene; dic neutrum; dic aliquando male*²⁷.

O primeiro está além do alcance humano;

O segundo pode ser por bem ou mal; e

O terceiro é mais árduo de ir logrando²⁸; o

Quarto todo dia se ouve, vê e fala. E

Tudo junto é o que me agradaria

Servir num enigma por iguaria,

XXII.

A modest hope—but Modesty's my forte,

And Pride my feeble:—let us ramble on.

I meant to make this poem very short,

But now I can't tell where it may not run.

No doubt, if I had wished to pay my court

To critics, or to hail the *setting* sun

Of Tyranny of all kinds, my concision

Were more;—but I was born for opposition.

XXII.

Modesto afã, mas modéstia é meu forte

E orgulho um fraco. Deixa eu divagar.

Quis fazer um poema curto, de sorte

Que não sei dizer onde vai parar.

Óbvio, quisesses eu fazer a corte

A críticos ou o crepúsculo saudar²⁹

Da tirania de todo tipo, minha concisão

Seria maior, mas nasci pra oposição.

charlatanice esse tipo de poesia, que pôde observar, por exemplo, em apresentações de Tommaso Sgricci (1788 – 1836). Há notas de Hobhouse em *Childe Harold* compartilhando a opinião de B.

²⁷ B. cita na íntegra o epigrama X, 46, de Marcial. “Se, Matho, quer falar tudo de modo belo, fala às vezes bem, fala de modo neutro, fala às vezes mal”. Cochran diz que para “falar” leia-se “escrever”.

²⁸ Cochran aponta para a epígrafe horaciana de *Don Juan*, “*Difficile est proprie communia dicere*” e transcreve três traduções de B. para este verso. Aqui, as traduções das traduções seriam: “É difícil esboçar com habilidade a vida comum”, “É difícil escrever sobre as coisas comuns” e “É difícil se aventurar onde nossos melhores falharam/ Ou dar cara nova a uma piada contada duas vezes”. Outras possíveis traduções, bem como um estudo a respeito deste tema, pode ser encontrado no capítulo 3 da presente tese.

²⁹ Cochran ouve um eco de Shakespeare, *Timão de Atenas*, I, ii, 139.

XXIII.

But then 't is mostly on the weaker side;
 So that I verily believe if they
 Who now are basking in their full-blown pride
 Were shaken down, and "dogs had had their day,"
 Though at the first I might perchance deride
 Their tumble, I should turn the other way,
 And wax an ultra-royalist in Loyalty,
 Because I hate even democratic Royalty.

XXIII.

Mas aí o lado mais fraco é mais frequente,
 E creio muito que se os³⁰ que estão agora
 Ao sol do seu orgulho pleno, de repente
 Caíssem dos “quinze minutos de fama”³¹, embora
 O tombo deles zombasse inicialmente
 Talvez, eu iria para o outro lado outrora,
 Ser ultramonarquista em lealdade, prática-
 mente odeio até a realeza democrática.

XXIV.

I think I should have made a decent spouse,
 If I had never proved the soft condition;
 I think I should have made monastic vows
 But for my own peculiar superstition:
 'Gainst rhyme I never should have knocked my brows,
 Nor broken my own head, nor that of Priscian,
 Nor worn the motley mantle of a poet,
 If some one had not told me to forego it.

XXIV.

Creio que decente esposo podia ser
 Se não provasse a suave condição³².
 Votos monásticos podia fazer
 Por minha peculiar superstição.
 Contra a rima a testa nunca ia bater
 Nem quebrar minha cabeça ou de Prisciano³³, e não
 Manto de bufão de poeta ia vestir
 Se alguém não dissesse pra eu desistir³⁴.

³⁰ “*They: tyrants*” (PC).

³¹ Expressão já usada no Canto II, estrofe CLXVI; citação modificada de Shakespeare, *Hamlet*, V, i, 285-6, “*and dog will have his day*”.

³² Isto é, o “casamento” (EP).

³³ Um dos principais gramáticos latinos, floresceu no século V d.C. “Quebrar a cabeça de Prisciano” era uma expressão proverbial, equivale a dizer atualmente que “Prisciano se revirava no túmulo”, no caso de alguém pecar contra a ortografia. Algumas edições apontam para alusão a *Hudibras* II, 2, 223-4, de Samuel Butler.

³⁴ Vale lembrar a resenha que Brougham fez do primeiro livro de B., *Hours of Idleness*, em 1808, para a *Edinburgh Review*, que aconselhava o autor a “sem demora abandonar a poesia”. Cochran acrescenta que, como se pode ver em cartas para Augusta, Annabella também não incentivou a continuidade da escrita de *Don Juan*; nem Teresa.

XXV.

But *laissez aller*—Knights and Dames I sing,
 Such as the times may furnish. 'T is a flight
 Which seems at first to need no lofty wing,
 Plumed by Longinus or the Stagyrice:
 The difficulty lies in colouring
 (Keeping the due proportions still in sight)
 With Nature manners which are artificial,
 And rend'ring general that which is especial.

XXV.

Mas *laissez aller*³⁵; damas e varões canto³⁶,
 É o que o tempo dá. A tal voo não se avista
 De início exigência de uma asa e tanto,
 Com pena de Longino ou do Estagirita³⁷.
 O difícil é colorir, entretanto,
 (Tendo a devida proporção em vista)
 De maneira natural o artificial,
 E tornar geral o especial.

XXVI.

The difference is, that in the days of old
 Men made the Manners; Manners now make men—
 Pinned like a flock, and fleeced too in their fold,
 At least nine, and a ninth beside of ten.
 Now this at all events must render cold
 Your writers, who must either draw again
 Days better drawn before, or else assume
 The present, with their common-place costume.

XXVI.

Difere que antes o homem fazia
 As maneiras; maneira ora homens fez,
 Uniu em rebanho e no curral tosquia,
 Ao menos nove, e mais um nono, em dez.
 Agora tudo isso é o que a verve esfria
 Dos seus autores, que ou traçam outra vez
 Melhores dias idos ou que assumam um
 Presente com costume de lugar-comum.

XXVII.

We'll do our best to make the best on 't:—March!
 March, my Muse! If you cannot fly, yet flutter;
 And when you may not be sublime, be arch,
 Or starch, as are the edicts statesmen utter.
 We surely may find something worth research:
 Columbus found a new world in a cutter,
 Or brigantine, or pink, of no great tonnage,
 While yet America was in her non-age.

XXVII.

Fazemos o melhor com o que tem. Marcha,
 Minha Musa, marcha! Flutue, se não voa,
 E quando não altiva, ativa se faça
 Ou viva, igual édito que político entoa.
 Algo que valha a busca sempre se acha.
 Colombo num cúter nova terra achou-a,
 Ou num bergantim, ou pinque³⁸ sem tonelagem,
 Quando a América ia na menoridade.

³⁵ Em francês, no original, “deixa pra lá”.

³⁶ Conforme o primeiro verso da *Eneida*, Virgílio, “arma uirumque cano”; os primeiros versos de *Os Lusíadas*, Camões, “As armas e os varões assinalados (...) / Cantando espalharei por toda parte / Se a tanto me ajudar engenho e arte”.

³⁷ Longino e Aristóteles, críticos de literatura clássica, satirizados anteriormente (ver Canto I, estrofe XLII).

³⁸ Provavelmente, em nenhum desses três tipos de embarcações Colombo encontrou a América; pôde tê-la achado numa espécie antiga de caravela, como Cabral achou o Brasil. Não importa como fossem, eram pequenas. “Cúter”, uma das duas embarcações que sobraram no naufrágio de Juan, no Canto II, ou “chalupa”, é um pequeno navio de um só mastro e mastaréu, leve e rápido. “Bergantim” é um navio de dois mastros e “pinque”, embarcação pequena de três mastros.

XXVIII.

When Adeline, in all her growing sense
 Of Juan's merits and his situation,
 Felt on the whole an interest intense,—
 Partly perhaps because a fresh sensation,
 Or that he had an air of innocence,
 Which is for Innocence a sad temptation,—
 As Women hate half measures, on the whole,
 She 'gan to ponder how to save his soul.

XXIX.

She had a good opinion of Advice,
 Like all who give and eke receive it gratis,
 For which small thanks are still the market price,
 Even where the article at highest rate is:
 She thought upon the subject twice or thrice,
 And morally decided—the best state is
 For Morals—Marriage; and, this question carried,
 She seriously advised him to get married.

XXX.

Juan replied, with all becoming deference,
 He had a predilection for that tie;
 But that, at present, with immediate reference
 To his own circumstances, there might lie
 Some difficulties, as in his own preference,
 Or that of her to whom he might apply:
 That still he'd wed with such or such a lady,
 If that they were not married all already.

XXVIII.³⁹

Aí Adelina, em todo crescente senso
 Dos méritos de Juan e da situação,
 Sentia no todo um interesse intenso,
 Parte por essa fresca sensação
 Ou porque ele tinha um ar de inocência, o
 Que é à inocência uma triste tentação
 (Como elas no todo meias medidas repelem),
 Refletiu como salvar a alma dele.⁴⁰

XXIX.

Ela fazia boa opinião de conselho,
 Como quem grátis o recebe e dá,
 E obrigadinho é o preço por obtê-lo,
 Até ao que no valor mais alto está.
 Pensou no assunto duas, três vezes, e ei-lo
 Moralmente decidido, que o melhor à
 Moral é o casamento; plano de pé, a
 Casar-se ela seriamente o aconselha.

XXX.

Juan respondeu com toda a deferência
 Que tinha predileção por esse elo,
 Mas que hoje com direta referência
 Ao seu próprio caso, há empecilhos pelo
 Visto, como sua própria preferência
 Ou daquela que podia pretendê-lo,
 E que com tal fulana se casava,
 Não fossem casadas as que lá estavam⁴¹.

³⁹ A autoilusão de Adelina é semelhante a de Donna Júlia no Canto I (PC).

⁴⁰ João Vieira voltou a traduzir nesta estrofe:

Adelina que via crescer em si de dia para dia o sentimento dos méritos de Juan e da situação em que ele se achava, experimentava por ele o mais vivo interesse. Como as mulheres detestam definitivamente as meias medidas, ela pôs-se a refletir no meio mais eficaz de salvar a alma de Juan. (Byron, 1942, p. 393).

⁴¹ Compare a reação de Johnson à sugestão de que ele e Juan tornassem-se muçulmanos (V, LXXI).

XXXI.

Next to the making matches for herself,
 And daughters, brothers, sisters, kith or kin,
 Arranging them like books on the same shelf,
 There's nothing women love to dabble in
 More (like a stock-holder in growing pelf)
 Than match-making in general: 't is no sin
 Certes, but a preventative, and therefore
 That is, no doubt, the only reason wherefore.

XXXI.

Junto a arranjar pares a si e às filhas,
 A amigos, à família, irmãs, irmãos,
 Tal qual livro em prateleira se empilha,
 Nada elas amam mais meter as mãos
 (Feito acionista no ouro a crescer em pilha)
 Que casamentar geral. Pecado não
 É, pois, e entanto é até um preventivo,
 Além de ser, óbvio⁴², o único motivo.

XXXII.

But never yet (except of course a miss
 Unwed, or mistress never to be wed,
 Or wed already, who object to this)
 Was there chaste dame who had not in her head
 Some drama of the marriage Unities,
 Observed as strictly both at board and bed,
 As those of Aristotle, though sometimes
 They turn out Melodrames or Pantomimes.

XXXII.

Mas nunca (salvo claro moça a qual
 Não casa ou a que nunca casará ou dama
 Já casada que a isso se opõe e tal)
 Houve uma casta que não tenha um drama
 Em mente sobre unidade conjugal⁴³
 Notada estritamente em mesa e cama,
 Como o de Aristóteles, que termina
 Às vezes em melodrama ou pantomina.⁴⁴

XXXIII.

They generally have some only son,
 Some heir to a large property, some friend
 Of an old family, some gay Sir John,
 Or grave Lord George, with whom perhaps might end
 A line, and leave Posterity undone,
 Unless a marriage was applied to mend
 The prospect and their morals: and besides,
 They have at hand a blooming glut of brides.

XXXIII.

Elas têm filho único geralmente,
 Herdeiro à grande propriedade, amigo
 De antiga estirpe, algum Sir John contente
 Ou sério Lord George, que talvez leve consigo
 A linhagem sem deixar descendentes,
 A menos que um casório a emendar obrigue o
 Prospecto e suas morais; além de dispor
 À mão de fartura de noiva em flor.

⁴² As “hesitações” nesses versos parecem indicar falsa incerteza (PC).

⁴³ Sátira com “união conjugal” e a “teoria da unidade da tragédia como apresentada por Aristóteles”.

⁴⁴ João Vieira traduziu por:

Toda a mulher casta, exceto alguma miss não casada, ou alguma que o fora a seu pesar, tem na cabeça algum drama de unidade conjugais observados à mesa ou no leito, tão escrupulosamente como os de Aristóteles, ainda que às vezes resultem senão melodramas ou farças (sic) ridículas. (Byron, 1942, p. 393).

XXXIV.

From these they will be careful to select,
 For this an heiress, and for that a beauty;
 For one a songstress who hath no defect,
 For t' other one who promises much duty;
 For this a lady no one can reject,
 Whose sole accomplishments were quite a booty;
 A second for her excellent connections;
 A third, because there can be no objections.

XXXIV.

Deles fará cuidadosa seleta,
 Pra esse uma herdeira, e praquele uma bela,
 Pra um, uma cantora toda perfeita,
 Pra outro, uma que não muito se rebela,
 Para esse, dama que não se rejeita
 Cujos dotes são a recompensa dela,
 Ao segundo, por ótimas relações,
 Ao terceiro, por não ter objeções.

XXXV.

When Rapp the Harmonist embargoed Marriage
 In his harmonious settlement—(which flourishes
 Strangely enough as yet without miscarriage,
 Because it breeds no more mouths than it nourishes,
 Without those sad expenses which disparage
 What Nature naturally most encourages)—
 Why called he "Harmony" a state sans wedlock?
 Now here I've got the preacher at a dead lock.

XXXV.

Rapp o Harmonista⁴⁵ embargou casamento
 No harmonioso assentamento (a florir
 Até que bem e ainda de aborto isento,
 Por não criar mais do que pode nutrir,
 Isento dessas tristes despesas que desalenta o
 Que a Natureza tão natural vai insistir);
 Colônia sem casório "Harmonia" é dita?
 Pus o pregador num beco sem saída,

XXXVI.

Because he either meant to sneer at Harmony
 Or Marriage, by divorcing them thus oddly.
 But whether reverend Rapp learned this in Germany
 Or no, 't is said his sect is rich and godly,
 Pious and pure, beyond what I can term any
 Of ours, although they propagate more broadly.
 My objection's to his title, not his ritual.
 Although I wonder how it grew habitual.

XXXVI.

Pois zombar a harmonia ele pretendeu,
 Ou o casamento, ao os divorciar tão curiosamente.
 Mas se Rev. Rapp na Alemanha aprendeu
 Ou não, se diz que sua seita é rica e piedosa,
 Devota e pura, além das nossas que eu
 Vá nomear, e se propagam mais, pois; a
 Minha objeção é ao nome, não ao ritual,
 Só me espanta como ficou habitual.

⁴⁵ George Rapp (1770 – 1847) nasceu em Württemberg, emigrou para a Pensilvânia em 1803, e estabeleceu ali a colônia que chamou de "Harmonia" (*Harmonie*). Seus seguidores, preparando-se para a Segunda Vinda, eram estritamente celibatários, daí a proibição do casamento, porém cultuavam a música e a poesia. Aaron Williams, um harmonista, afirmou que nenhuma criança nasceu em Harmonia durante anos.

XXXVII.

But Rapp is the reverse of zealous matrons,
 Who favour, *malgré* Malthus, Generation—
 Professors of that genial art, and patrons
 Of all the modest part of Propagation;
 Which after all at such a desperate rate runs,
 That half its produce tends to Emigration,
 That sad result of passions and potatoes—
 Two weeds which pose our economic Catos.

XXXVII.

Mas Rapp é o oposto da zelosa dona, a
 Qual, *malgré*⁴⁶ Malthus⁴⁷, apoia a geração –
 Mestra dessa arte genial e patrona
 De modesta parte da propagação,
 Que em ritmo tão afoito se torna
 E aí um meio do produto vai à emigração,
 Da batata⁴⁸ e paixão a amarga fruta;
 Joios que nosso econômico Catão⁴⁹ assustam.

XXXVIII.

Had Adeline read Malthus? I can't tell;
 I wish she had: his book's the eleventh commandment,
 Which says, "Thou shall not marry," unless *well*:
 This he (as far as I can understand) meant.
 'T is not my purpose on his views to dwell,
 Nor canvass what "so eminent a hand" meant;
 But, certes, it conducts to lives ascetic,
 Or turning Marriage into Arithmetic.

XXXVIII.

Adelina lia Malthus? Não sei. Que sim;
 Seu livro é o undécimo mandamento e
 Diz, “não casarás”, só bom partido, enfim.
 Isso ele intenta (no meu entendimento).
 Pensar em sua opinião não é meu fim
 Nem pesar o que a “eminente mão”⁵⁰ pretende, o
 Certo é que isso conduz à vida ascética,
 Ou torna o casamento uma aritmética⁵¹.

⁴⁶ Em francês, no original, “apesar de”.

⁴⁷ Ver nota ao Canto XI, estrofe XXX.

⁴⁸ A massiva emigração da Irlanda, em 1819, foi ocasionada pela fome decorrente de problemas nas colheitas de batata, o principal alimento daquele país; diga-se de passagem, a *solanum tuberosum* é americana, e foi levada à Europa pelos espanhóis, daí sua aclimação àquele ambiente exógeno não ter sido isenta de transtornos, que culminaram inclusive em muitas mortes por inanição, destarte, a Irlanda passava periodicamente por surtos fome.

⁴⁹ Marco Pórcio Catão (234 – 149 a.C.) foi um político e escritor da República Romana; como censor destacou-se pelo conservadorismo e austeridade econômica, aumentando os impostos por itens de luxo e combatendo a corrupção fiscal, daí tornar-se símbolo da parcimônia e frugalidade. Cochran acrescenta que sobre seus pensamentos a respeito de “paixão” não restam registros, nem nunca viu sequer uma única batata em toda sua vida.

⁵⁰ Jacob Tonson (1656 – 1736), editor de Dryden, Pope, Addison, Steele e Otway, acostumou-se a chamar seus escritores de “pessoas de honra” e, especialmente, “mãos eminentes” (v. carta de Pope a Steele, de 29 de novembro de 1712).

⁵¹ Alusão ao casamento de B. com Annabella.

XXXIX.

But Adeline, who probably presumed
 That Juan had enough of maintenance,
 Or *separate* maintenance, in case 't was doomed—
 As on the whole it is an even chance
 That bridegrooms, after they are fairly *groomed*,
 May retrograde a little in the Dance
 Of Marriage—(which might form a painter's fame,
 Like Holbein's "Dance of Death"—but 't is the same)—

XL.

But Adeline determined Juan's wedding
 In her own mind, and that's enough for Woman:
 But then, with whom? There was the sage Miss Reading,
 Miss Raw, Miss Flaw, Miss Showman, and Miss Knowman,
 And the two fair co-heiresses Giltbedding.
 She deemed his merits something more than common:
 All these were unobjectionable matches,
 And might go on, if well wound up, like watches.

XXXIX.

Mas Adelina achou que Juan tivesse
 Talvez uma suficiente poupança,
 Caso a separação de bens viesse,
 Que em geral sempre tem-se alguma chance a
 Qual noivado, que acertado parece,
 Possa retroceder um pouco a dança
 Do casamento (que a um pintor daria fama; tal
 Holbein⁵² com sua *Dança da Morte*, que é igual) –

XL.

Mas Adelina pôs que Juan casasse
 Em sua cabeça, e isso basta à mulher.
 Mas com quem? Havia a Srta. Lida, sagaz, e
 Srtas. Crua e Tufão, Srtas. Exibida e Voyeur,
 E as Berçodouro⁵³, duas herdeiras loiras; e
 Ela viu seus méritos mais que de um qualquer.
 Pares nada objetáveis elas todas
 Que avançam igual relógio se der corda.

⁵² Hans Holbein, o jovem (c. 1498 – 1543) foi um pintor alemão; criou em 1538 sua série de gravuras intitulada *Dança da Morte*. “Dança da morte” ou “dança macabra” foi um tema recorrente em diversas artes sobre a universalidade da morte, que surgiu no final da Idade Média, e geralmente representa diversos caracteres da época, como o comerciante, o bispo, o soldado, todos de mãos dadas com esqueletos, que simbolizam, obviamente, a morte.

⁵³ No original, respectivamente, *Miss Reading*, *Miss Raw*, *Miss Flaw*, *Miss Showman*, *Miss Knowman* e *Giltbedding*, são nomes inventados por B., satíricos no próprio significante.

XLI.

There was Miss Millpond, smooth as summer's sea,
 That usual paragon, an only daughter,
 Who seemed the cream of Equanimity,
 Till skimmed—and then there was some milk and water,
 With a slight shade of blue too, it might be,
 Beneath the surface; but what did it matter?
 Love's riotous, but Marriage should have quiet,
 And being consumptive, live on a milk diet.

XLI.

E a Srta. Millpond⁵⁴, suave verão e mar,
 Paradigma usual, também filha única,
 O creme da tranquilidade a se mostrar,
 E leite desnatado, água com açúcar⁵⁵
 Com tênue tom de azul⁵⁶ a despontar
 Sob a superfície, mas daí quem nunca⁵⁷?
 O amor é libertino, o casar, calmo se ajeite e,
 Se consuntivo⁵⁸, faça dieta de leite.

XLII.

And then there was the Miss Audacia Shoestring,
 A dashing *demoiselle* of good estate,
 Whose heart was fixed upon a star or blue string;
 But whether English Dukes grew rare of late,
 Or that she had not harped upon the true string,
 By which such Sirens can attract our great,
 She took up with some foreign younger brother,
 A Russ or Turk—the one's as good as t' other.

XLII.

E a Srta. Audácia Pérrapado⁵⁹, lá está ela,
Demoiselle de bom estado, marcante, e
 Coração fixo em faixa azul ou estrela⁶⁰,
 Mas se é o ducado inglês que não se expande
 Ou ela que não harpeja a corda certa, pela
 Qual tal sereia atrai nosso peixe grande,
 Usou-se enfim de caçula estrangeiro, algum
 Russo ou turco – o outro vale pelo um.

⁵⁴ Referência a Lady Byron, Annabella Milbanke. Cochran explica que o nome *Millpond* significa “inexplorada ou perigosa profundidade sob uma superfície calma”.

⁵⁵ Como nos dois primeiros versos da estrofe LXXX de *Beppo*: “Oh, Mirth and Innocence! Oh, Milk and Water! / Ye happy mixtures of more happy days!”, que Paulo Henriques Britto traduziu como: “Ah, tempos idos de alegria pura, de leite e mel! (...)” (Byron, 2003, p. 126-7). A tradução literal seria “leite e água”.

⁵⁶ Isto é, uma “inclinação à intelectualidade”.

⁵⁷ No original, *what did it matter*, expressão traduzida por outra expressão.

⁵⁸ “Consuntivo”, aquilo que consome, possui também o sentido de “destrutivo” e ainda de “tísico”, “tuberculoso”.

⁵⁹ À parte a indicação de pobreza no seu sobrenome, essa personagem é uma versão de Mercer Elphinstone (1788 – 1867), herdeira conhecida como “Srta. Mercenária”. B. foi seu amigo e até mesmo chegou a flertar com ela. Mercer desposou um filho ilegítimo de Talleyrand, e foi deserdada por isso. Cochran especula que, se B. tivesse se casado com ela, com quem flertava pouco antes de casar, teria sido mais feliz que com Annabella.

⁶⁰ Faixas de condecorações de ordens cavaleirescas (V. nota Canto IV, CX).

XLIII.

And then there was—but why should I go on,
 Unless the ladies should go off?—there was
 Indeed a certain fair and fairy one,
 Of the best class, and better than her class,—
 Aurora Raby, a young star who shone
 O'er Life, too sweet an image for such glass,
 A lovely being, scarcely formed or moulded,
 A rose with all its sweetest leaves yet folded;

XLIII.

E lá estava – mas sigo nessa trilha
 A menos que as damas caiam fora⁶¹? Daí
 Lá estava certa bela e maravilha
 Da melhor classe e melhor que a classe em si,
 Aurora Raby⁶², jovem estrela que brilha
 Na vida, imagem muito doce pra ali
 Se refletir, amável, mal há assim moldada,
 Rosa das pétalas mais doces dobradas⁶³,⁶⁴

XLIV.

Rich, noble, but an orphan—left an only
 Child to the care of guardians good and kind—
 But still her aspect had an air so lonely;
 Blood is not water; and where shall we find
 Feelings of Youth like those which overthrown lie
 By Death, when we are left, alas! behind,
 To feel, in friendless palaces, a home
 Is wanting, and our best ties in the tomb?

XLIV.

Rica, nobre, e órfã, foi ainda criancinha à
 Guarda de tutores bons, dóceis, mas
 No seu aspecto havia um ar de sozinha!
 Sangue não é água; onde acharemos tais
 Sentimentos juvenis como os que a morte tinha
 Ceifado, quando somos deixados, ai, pra trás
 Sem um lar em palácio sem amigos
 Com os melhores laços num jazigo⁶⁵?

⁶¹ Paulin Paris fez longa nota para criticar a tradução de Pichot. Traduziu por “mais comment oser continuer si les dames prêtent l'oreille?” e disse que o outro tradutor “a traduit plus *littéralement*, mais peut-être moins complètement ce jeu de mots: *Pourquoi aller plus loin, à moins que les dames s'en aillent?*”.

⁶² As edições apontam paralelos entre Aurora e Haidée. Alguns dizem que, sendo pura e católica, ela está destinada à salvação de Juan; outros, pelo mesmo motivo, à perdição. “Como B. ampliaria seu poema para abarcá-la nós nunca saberemos” (PC).

⁶³ Paris faz outra nota criticando a tradução de Pichot. Abre essa nova crítica aludindo à pobreza da sua tradução, e afirmando que a do outro ainda está pior: “Je cite ces quatre vers pour mettre ceux qui savent l'anglais à même de sentir toute la faiblesse et la pauvreté de ma traduction. M.A.P. n'a guère songé à la difficulté de cette tâche. Il traduit hardiment: «Aurora Raby, jeune astre, image ravissante, être charmant, d'une rare délicatesse de formes, vrai bouton de rose avec toutes ses feuilles odorantes.»

⁶⁴ João Vieira traduziu por:

Havia uma magnífica beldade, de alta categoria, e superior ainda à sua categoria, Aurora Raby, jovem estrela que brilhava no mar da vida, imagem encantadora para tal espelho, criatura adorável, rosa sem ter perdido suas mais suaves folhas (...). (Byron, 1942, p. 394).

⁶⁵ B. se identifica com essa ideia, tendo sido deixado por sua mãe em Newstead, em 1811, e em Ravenna por sua filha Allegra, em 1822.

XLV.

Early in years, and yet more infantine
 In figure, she had something of Sublime
 In eyes which sadly shone, as Seraphs' shine.
 All Youth—but with an aspect beyond Time;
 Radiant and grave—as pitying Man's decline;
 Mournful—but mournful of another's crime,
 She looked as if she sat by Eden's door,
 And grieved for those who could return no more.

XLV.

Com pouca idade e ainda mais infantil
 Na figura, algo em seu olho era sublime,
 Luz triste, igual olho de serafim luziu.
 Tão jovem, parece que o tempo a exime,
 Radiante e grave, tal de dó do homem que caiu,
 Lutuosa, luto dos outros, dos crimes,
 Sentada à porta do Éden parecia
 Com dor pelos que não mais lá entrariam.

XLVI.

She was a Catholic, too, sincere, austere,
 As far as her own gentle heart allowed,
 And deemed that fallen worship far more dear
 Perhaps because 't was fallen: her Sires were proud
 Of deeds and days when they had filled the ear
 Of nations, and had never bent or bowed
 To novel power; and as she was the last,
 She held their old faith and old feelings fast.

XLVI.

Era católica, sincera, austera,
 Quanto o seu coração brando aceitava,
 E o caído⁶⁶ culto mais querido lhe era
 Por ser caído. Sua estirpe se orgulhava
 De ações e dias quando o ouvido encheram
 Das nações e ao poder novo⁶⁷ curvavam-
 -se jamais; como era a última da linha,
 O antigo sentimento e a fé mantinha.⁶⁸

XLVII.

She gazed upon a World she scarcely knew,
 As seeking not to know it; silent, lone,
 As grows a flower, thus quietly she grew,
 And kept her heart serene within its zone.
 There was awe in the homage which she drew;
 Her Spirit seemed as seated on a throne
 Apart from the surrounding world, and strong
 In its own strength—most strange in one so young!

XLVII.

Pasmava a um mundo que conhecia mal,
 Sem buscar conhecê-lo. Só e quieta,
 Crescia com calma, a uma flor igual
 E em si um coração sereno ajeita.
 O elogio que atrai é reverencial;
 Qual sobre um trono, seu espírito assenta à
 Parte do mundo, e a própria força renova a
 Sua força, algo estranho em pessoa tão nova.

⁶⁶ No original, *fallen*, Cochran explica que é “caído” nos dois sentidos, “político” e “teológico”.

⁶⁷ Os protestantes.

⁶⁸ A tradução de João Vieira foi:

De mais era católica austera, tanto como o permitia o benevolente coração.
 Seus avoengos, ciosos de seus pergaminhos dos tempos em que seu nome retumbava glorioso aos ouvidos das
 nações, recusaram sempre curvar o joelho diante do poder novo; e como ela era a última de sua raça,
 conservava cuidadosamente o depósito de sua antiga fé e de suas velhas afeições. (Byron, 1942, p. 394).

XLVIII.

Now it so happened, in the catalogue
Of Adeline, Aurora was omitted,
Although her birth and wealth had given her vogue,
Beyond the charmers we have already cited;
Her beauty also seemed to form no clog
Against her being mentioned as well fitted,
By many virtues, to be worth the trouble
Of single gentlemen who would be double.

XLVIII.

No entanto sucedeu que no catálogo
De Adelina se omitiu Aurora,
Embora estirpe e fortuna a botem em voga, e os
Charmes que nós já citamos outrora.
Sua beleza também não era obstáculo
Para ser mencionada apta, fora
Virtudes, que vale a pena a cavalheiro
Que vai ser dupla e não mais ser solteiro.

XLIX.

And this omission, like that of the bust
Of Brutus at the pageant of Tiberius,
Made Juan wonder, as no doubt he must.
This he expressed half smiling and half serious;
When Adeline replied with some disgust,
And with an air, to say the least, imperious,
She marvelled "what he saw in such a baby
As that prim, silent, cold Aurora Raby?"

XLIX.

E essa omissão, como aquela do busto
De Bruto no cortejo de Tibério⁶⁹,
Assustou Juan, e sem dúvida é justo.
Isso ele expressou meio rindo meio sério;
Quando Adelina respondeu a custo
E com um ar, no mínimo, de império,
A se admirar se ele viu seu baby
Na fria, afetada e quieta Aurora Raby.

L.

Juan rejoined—"She was a Catholic,
And therefore fittest, as of his persuasion;
Since he was sure his mother would fall sick,
And the Pope thunder excommunication,
If—" But here Adeline, who seemed to pique
Herself extremely on the inoculation
Of others with her own opinions, stated—
As usual—the same reason which she late did.

L.

Juan retrucou, "Que é católica e bem
Lhe cai por ser da mesma comunhão,
E sua mãe não passaria mal também,
Nem o Papa a ameaçar excomunhão
Se—" Mas aqui Adelina, que tem
Extrema aflição da inoculação
Da opinião própria alheia, como é usual dá a
Mesma razão que tinha dado já.

⁶⁹ Cochran nota que B. cita de memória, erroneamente, a natureza do cortejo. O funeral era de Júnia Tertullia, irmã de Bruto, e no cortejo, que contava com efígies das famílias mais importantes, não constavam os bustos de Bruto (Marco Júnio Bruto) nem de Cássio (marido de Júnia). Conforme os versos de *Childe Harold*, Canto IV, estrofe LIX: "(...) o cortejo, / Sem o busto de Bruto, mais fazia / Do melhor filho seu lembrar-se Roma" (trad. Pinheiro Guimarães).

LI.

And wherefore not? A reasonable reason,
 If good, is none the worse for repetition;
 If bad, the best way's certainly to tease on,
 And amplify: you lose much by concision,
 Whereas insisting in or out of season
 Convinces all men, even a politician;
 Or—what is just the same—it wearies out.
 So the end's gained, what signifies the route?

LI.

E por que não? Uma razão razoável
 Se boa nem é o pior à repetição;
 Se má, burlar é o meio mais confiável,
 E exagerar. Perde-se muito em concisão,
 No que insistindo a qualquer hora, fiável
 Fica todo homem, até político, e então –
 O que é a mesma coisa – logo cansa.
 Mas que importa os meios se o fim se alcança?

LII.

Why Adeline had this slight prejudice—
 For prejudice it was—against a creature
 As pure, as Sanctity itself, from Vice,—
 With all the added charm of form and feature,—
 For me appears a question far too nice,
 Since Adeline was liberal by nature;
 But Nature's Nature, and has more caprices
 Than I have time, or will, to take to pieces.

LII.

Por que Adelina de leve preveniu-
 -se, pois foi prevenção, contra criatura pura
 Tal a santidade, em quem nem vício viu-
 -se, mais os charmes de forma e figura,
 Para mim é uma questão bem sutil,
 Posto Adelina ser liberal de natura;
 Mas natureza é natural, com mais caprichos
 Do que tenho tempo ou quero me ater nisso.

LIII.

Perhaps she did not like the quiet way
 With which Aurora on those baubles looked,
 Which charm most people in their earlier day:
 For there are few things by Mankind less brooked,
 And Womankind too, if we so may say,
 Than finding thus their genius stand rebuked,
 Like "Antony's by Cæsar," by the few
 Who look upon them as they ought to do.

LIII.

Talvez não gostasse da quietude
 Com que Aurora essas ninharias fita,
 Que encanta a maioria na juventude
 Porque pouco há que o homem menos admita,
 E a mulher também, se isso dizer pude,
 Que achar que alguém a seu gênio limita,
 Tal “Antônio com César”⁷⁰, raro que vinha
 Olhar o outro do modo que convinha.

⁷⁰ Citação de Shakespeare, *Macbeth*, III, i, 53-6.

LIV.

It was not envy—Adeline had none;
 Her place was far beyond it, and her mind:
 It was not scorn—which could not light on one
 Whose greatest *fault* was leaving few to find:
 It was not jealousy, I think—but shun
 Following the *ignes fatui* of Mankind:
 It was not—but 't is easier far, alas!
 To say what it was *not* than what it was.

LV.

Little Aurora deemed she was the theme
 Of such discussion. She was there a guest;
 A beauteous ripple of the brilliant stream
 Of Rank and Youth, though purer than the rest,
 Which flowed on for a moment in the beam
 Time sheds a moment o'er each sparkling crest.
 Had she known this, she would have calmly smiled—
 She had so much, or little, of the child.

LVI.

The dashing and proud air of Adeline
 Imposed not upon her: she saw her blaze
 Much as she would have seen a glow-worm shine,
 Then turned unto the stars for loftier rays.
 Juan was something she could not divine,
 Being no Sibyl in the new world's ways;
 Yet she was nothing dazzled by the meteor,
 Because she did not pin her faith on feature.

LIV.

Não é inveja; em Adelina há nenhuma.
 Sua posição, e mente, iam além disso.
 Nem desdém, que não arderia sobre uma
 Cujo erro é deixar dele pouco indício.
 Nem ciúme, acho, fogo fátuo⁷¹ que, em suma,
 Evita-o, como se a humanidade seguisse-o.
 Nem – mas é de longe mais fácil, ah,
 Dizer o que não é do que o que há.⁷²

LV.

Pouco Aurora achou ser o tema dessa
 Discussão. Era hóspede e, não obstante,
 Bela ondulação na brilhante correnteza
 De classe e juventude, mais pura que o restante,
 Fluindo o instante no feixe que o Tempo arremessa
 À crista cintilante a cada instante.
 Se ela soubesse, calma sorriria,
 Muito, ou pouco, de infantil nela havia.

LVI.

O ar vistoso e orgulhoso de Adelina
 Não a impressionou. Seu esplendor vira
 Como um vaga-lume que se ilumina,
 Daí a estrelas e raios mais altos se vira.
 Juan era algo que ela não adivinha,
 Sem ser do novo mundo uma sibila,
 Mas não a deslumbrou o meteoro, por-
 que ela não o julgou pelo exterior^{73 74}.

⁷¹ Ver nota a Canto VIII, XXXII.

⁷² João Vieira traduziu esta estrofe como segue:

Não era a inveja; Adelina era incapaz dela e seu caráter (sic) e jerarquia punham-na ao abrigo de tal sentimento; não era o desprezo, que se não podia referir a uma pessoa que só tinha o defeito de nada ter que censurar e que fazia parte da sociedade reunida em casa de Lady Adelina; o ciúme (sic) isso é que de nenhum modo. (Byron, 1942, p. 395).

LVII.

His fame too,—for he had that kind of fame
 Which sometimes plays the deuce with Womankind,
 A heterogeneous mass of glorious blame,
 Half virtues and whole vices being combined;
 Faults which attract because they are not tame;
 Follies tricked out so brightly that they blind:—
 These seals upon her wax made no impression,
 Such was her coldness or her self-possession.

LVII.

Sua fama também, que é tipo de fama⁷⁵
 Que às vezes a mulher desassossega,
 Culpa gloriosa em massa se amalgama⁷⁶,
 Meia virtude a vício inteiro se agrega:
 Erro que não se doma e daí nos chama,
 Tolice ornada com brilho que cega.
 Mas sem impressão se em tal cera se sela;
 Tal é a frieza ou autocontrole dela⁷⁷.

LVIII.

Juan knew nought of such a character—
 High, yet resembling not his lost Haidée;
 Yet each was radiant in her proper sphere:
 The island girl, bred up by the lone sea,
 More warm, as lovely, and not less sincere,
 Was Nature's all: Aurora could not be,
 Nor would be thus:—the difference in them
 Was such as lies between a flower and gem.

LVIII.

Juan nada sabia desse caráter, era
 Nobre, e sem lembrar sua perda Haidée;
 Cada uma radiante em sua própria esfera.
 A moça da ilha, criada ao mar ermo, que é
 Morna, amável, não menos sincera,
 E toda Natural. Aurora nem é
 Nem poderia ser assim. Há entre elas
 A diferença entre a flor e a pérola.⁷⁸

⁷³ No original, a expressão *pin her faith on feature*, “contar com as aparências”, no caso, remete a *A Tempestade*, de Shakespeare, quando Miranda se diz deslumbrada pelo “Novo Mundo”, no que seu pai, Próspero, responde: “novo pra você” (“’Tis new to thee”).

⁷⁴ João Vieira traduziu esta estrofe por:

(...) O ar altivo e deliberado de Adelina não a assombrava nem lhe impediria de continuar a luzir como um vidro aos raios do sol.

Juan era para ela alguma coisa que ela não podia adivinhar, não tendo olhos de sibila para sondar este mundo novo todavia o brilho deste meteoro não o deslumbrava, visto que não se fiava exclusivamente nos traços da fisionomia. (Byron, 1942, p. 395).

⁷⁵ Alguns críticos creem que os rumores acerca de Juan lembram os do próprio B. nos seus dias de fama (PC).

⁷⁶ (EP) aponta que este verso precisa de elisão para poder ser um pentâmetro iâmbico.

⁷⁷ Cochran chama atenção a outro modelo para Aurora, a personagem Anne Elliott em *Persuasão* (1818), de Jane Austen. “Porém, enquanto Anne, por trás da fachada estoica, oculta amor e solidude, B. mantém os sentimentos de Aurora ocultos, como se não pudesse decifrá-los. Aurora é mais jovem, claro, que Anne.” (PC).

⁷⁸ João Vieira traduziu por:

Ele não compreendia nada deste caráter (sic): era uma alma altaneira, e todavia não se parecia nada com aquela Haida que o tinha perdido.

Cada uma delas brilhava na esfera que lhe era própria.

A jovem insular, criada nas ribas do mar solitário, mais calorosa, mais encantadora e não menos sincera, era a filha natureza; Aurora não podia e não queria ser tal.

Havia entre elas a diferença que há entre uma flor e uma pedra preciosa. (Byron, 1942, p. 396).

LIX.

Having wound up with this sublime comparison,
 Methinks we may proceed upon our narrative,
 And, as my friend Scott says, "I sound my warison;"
 Scott, the superlative of my comparative—
 Scott, who can paint your Christian knight or Saracen,
 Serf-Lord-Man, with such skill as none would share it, if
 There had not been one Shakespeare and Voltaire,
 Of one or both of whom he seems the heir.

LIX.

Na sublime comparação que aí encerra,
 Podemos seguir nossa narrativa, e o
 “Grito”, como diz o amigo Scott⁷⁹, “é de guerra”⁸⁰.
 Scott, superlativo em meu comparativo,
 Scott, que sarraceno ou cristão compusera,
 Servo, senhor, homem⁸¹, como nenhum, se havido
 Não houvesse Shakespeare ou Voltaire⁸²,
 De um ou de ambos dos quais parece herdar.

LX.

I say, in my slight way I may proceed
 To play upon the surface of Humanity.
 I write the World, nor care if the World read,
 At least for this I cannot spare its vanity.
 My Muse hath bred, and still perhaps may breed
 More foes by this same scroll: when I began it, I
 Thought that it might turn out so—*now I know it*,
 But still I am, or was, a pretty poet.

LX.

Digo, em um jeito ligeiro prossigo
 E roço a superfície da humanidade.
 Escrevo o mundo, se ele lê, não ligo;
 Ao menos daí não poupo sua vaidade.
 Minha Musa fez e faz inimigos
 Nesse esquema. Iniciei achando que havia de
 Ser deste modo; agora sei⁸³; no entanto
 Ainda sou, ou era, um poeta e tanto.

⁷⁹ Sir Walter Scott (1771 – 1832), escritor escocês citado anteriormente. B., que inicialmente criticou Scott em sua primeira obra satírica, *English Bards and Scotch Reviewers* e, após isso, renunciou à crítica ao mesmo, confessando-lhe sua admiração, alude aqui à sua famosa “Canção do último menestrel”.

⁸⁰ No original, *I sound my warison*, tirado do poema de Scott, e empregado mal por ambos. “Galardão” seria a melhor tradução para *warison*, porém Scott usou essa expressão no sentido de “grito de guerra”, e B. deu sequência à tradição.

⁸¹ B. parece estar pensando principalmente em *Ivanhoé*, de Scott (PC).

⁸² O Tory Scott talvez tenha gostado mais da comparação com Shakespeare que com Voltaire (PC).

⁸³ Comparem-se esses versos com os de *My Own Epitaph*, de John Gay. "Life's a jest, and all things show it; / I thought so once, and *now I know it*."

LXI.

The conference or congress (for it ended
 As Congresses of late do) of the Lady
 Adeline and Don Juan rather blended
 Some acids with the sweets—for she was heady;
 But, ere the matter could be marred or mended,
 The silvery bell rang, not for "dinner ready,"
 But for that hour, called half-hour, given to dress,
 Though ladies' robes seem scant enough for less.

LXI.

A conversa ou congresso (pois se concluiu
 Como os recentes congressos⁸⁴) de Lady
 Adelina e Don Juan mais imiscuiu
 Ácido a doce⁸⁵, e a cabeça dela quente;
 Mas o assunto nem se arranjou ou ruiu,
 Soou o sino argênteo, não “à janta” propriamente,
 Mas à hora, “meia-horinha”, a mudar de roupa,
 Que a pouca que usam tempo poupa.⁸⁶

LXII.

Great things were now to be achieved at table,
 With massy plate for armour, knives and forks
 For weapons; but what Muse since Homer's able
 (His feasts are not the worst part of his works)
 To draw up in array a single day-bill
 Of modern dinners? where more mystery lurks,
 In soups or sauces, or a sole *ragoût*,
 Than witches, b—ches, or physicians, brew.

LXII.⁸⁷

Já grãs coisas serão na mesa postas,
 Baixela rija por elmo, e garfo e faca por
 Arma; desde Homero qual Musa hábil mostra
 (Da obra dele os festins nem são o pior)
 O *menu* de um só dia dos jantares e postas
 Atuais, onde mais mistério ao redor
 De sopas, molhos ou de um só ragu⁸⁸ tem
 Que bruxas, megeras, médicos mancomunem?

⁸⁴ No original, *congress*, possui o sentido coloquial de “relação sexual”, que poderia ser traduzido com a ambiguidade da expressão “transações”. Entretanto, B. está pensando no Congresso de Verona, findo em outubro de 1822, que, por sua vez, determinou uma resolução significativa, a saber, a invasão da Espanha pela França, a favor da monarquia, contra os liberais.

⁸⁵ Vulgo, “agridoce”.

⁸⁶ João Vieira traduziu esta estrofe por:

A conferência de Juan e Adelina veio misturar a suas doçuras um pouco de ácido (sic).

Antes de chegar a acordo nenhum a campanha argentina tocou para a **meia-hora**, isto é, para as damas arranjarem suas toiletas e aparecerem na mesa do jantar, tão apetitosas como ele. (Byron, 1942, p. 396).

⁸⁷ E. H. Coleridge foi o primeiro a apontar que enquanto escrevia as estrofes LXII a LXXIV, B. usou o livro *The French Cook, a system of fashionable, practical and economical Cookery, adapted to the use of English families*, escrito por Louis Eustache Ude. Cochran, no entanto, alega que B. viu somente as gravuras do livro. Um festim anterior em *Don Juan* se encontra no Canto III, estrofes LXII – LXIII. No oriente, Haidée era anfitriã; no ocidente, Aurora é convidada (PC).

⁸⁸ Byron associa esse prato francês à transgressão (Ver também Canto V, estrofe XXXII; e Canto XIII, estrofe XCIX).

LXIII.

There was a goodly "soupe à la *bonne femme*"
 Though God knows whence it came from; there was, too,
 A turbot for relief of those who cram,
 Relieved with "dindon à la Périgieux;"
 There also was—the sinner that I am!
 How shall I get this gourmand stanza through?—
 "Soupe à la Beauveau," whose relief was dory,
 Relieved itself by pork, for greater glory.

LXIV.

But I must crowd all into one grand mess
 Or mass; for should I stretch into detail,
 My Muse would run much more into excess,
 Than when some squeamish people deem her frail;
 But though a *bonne vivante*, I must confess
 Her stomach's not her peccant part; this tale
 However doth require some slight refection,
 Just to relieve her spirits from dejection.

LXIII.

Havia um bom creme à *la bonne femme*⁸⁹,
 Sabe Deus de onde veio; havia também, é,
 Rodovalho a aliviar os que se enchem, e
 Ajudado⁹⁰ com *dindon à la Périgieux*⁹¹;
 Também lá estava (Que pecador eis-me!
 Concluo essa estrofe gulosa gourmet?)
*Soupe à la Beauveau*⁹², com auxílio de dourado,
 E a maior glória, carne de porco ao lado.

LXIV.

Mas pra amontoar tudo da mesa apresso
 Uma massa⁹³, pois se em detalhe entrasse,
 Minha Musa cairia em maior excesso
 Ainda se fraca um enjoado a achasse.
 Ela é *bonne-vivante*⁹⁴, seu estômago, confesso,
 Nem é sua parte que mais peca. Vai-se
 Bem pra esse conto leve refeição,
 Que alivia seu ânimo da depressão.

⁸⁹ Com carne picada e couve na manteiga refogados até virar um caldo, no qual vai açúcar, e depois gema de ovo e creme para engrossar (PC).

⁹⁰ No original, *relief*, B. traduz de modo ironicamente literal o francês *relevé*. Após tanto sofrimento com indigestão, B. sabia bem que um prato caprichado não era a melhor forma de “assistir” a outro. (PC).

⁹¹ Peru assado recheado com trufas e bacon, temperado, e servido com purê de castanha (PC).

⁹² Rodelas de nabo cozidas com caldo de carne e açúcar, até virar um caldo, que é servido com pão (PC).

⁹³ No original há um jogo de palavras com *mess* e *mass*, respectivamente “confusão”, “iguaria” e “massa”, “monte”.

⁹⁴ Em francês, no original, uma pessoa que faz uso imoderado da dita “boa vida” – comida, bebida e outros prazeres.

LXV.

Fowls "à la Condé," slices eke of salmon,
 With "sauces Gênevoises," and haunch of venison;
 Wines too, which might again have slain young Ammon—
 A man like whom I hope we sha'n't see many soon;
 They also set a glazed Westphalian ham on,
 Whereon Apicius would bestow his benison;
 And then there was champagne with foaming whirls,
 As white as Cleopatra's melted pearls.

LXV.

Frango *à la Condé*⁹⁵, e postas de *salmon*
 Com molhos *genevoises* e veados;
 Vinhos pra matar de novo o moço Ámon⁹⁶,
 Quem de ver tão cedo não teria gostado.
 Fiambre *glacé* westfaliano⁹⁷ tão bom
 Que até Apício⁹⁸ teria abençoado;
 Champagne em torvelinho a espuma alva eleva,
 Tal de Cleópatra a pérola em conserva^{99, 100}.

⁹⁵ Em resumo, galinhas recheadas com manteiga e suco de limão, cozidas com gordura de bacon, depois acrescidas de vitela e presunto frito na manteiga, temperado com pimenta, servido decorado (PC).

⁹⁶ Outro nome para Alexandre, o Grande, que foi considerado filho de Zeus-Ámon. (Ver nota Canto V, estrofe XXXI). Em Plutarco há duas versões para a morte de Alexandre: a primeira, que sucumbiu de uma febre fatal após duas bebedeiras consecutivas; a segunda, que após um delírio de febre pediu vinho, delirou mais, e veio a óbito (EP).

⁹⁷ O presunto da westfália fica dois dias na água e depois é fervido por quatro horas, após isso a pele é removida e é pincelado com glacê (PC).

⁹⁸ M. Gavius Apicius foi um excêntrico *gourmet* e glutão dos tempos do imperador Tibério (42 a.C. – 37 d.C.). Conta-se que era tão exímio e exigente em sua arte, que seu nome se tornou símbolo da culinária durante o medievo, tendo escrito um livro sobre o tema, e que também se enforcou após não mais poder arcar com suas dispendiosas excentricidades gastronômicas (EP) (Ver também Marcial, *Epigramas*, III, 22).

⁹⁹ Uma versão da anedota de Plínio, contada em sua *História Natural*, diz que Cleópatra teria feito uma aposta com Marco Antônio de quem poderia gastar maior fortuna em um banquete. Assim, tirou uma das maiores pérolas do mundo de sua orelha, dissolveu-a em *aceto* – vinagre forte, bebeu a joia líquida e venceu a aposta (EP). Há ainda hoje dúvidas a respeito da possibilidade de tal feito, embora se conheçam várias memórias de feitos similares. Alguns creem que nem o mais forte vinagre dissolveria a menor pérola, que *aceto* na verdade seria outra bebida, não tão desagradável como vinagre, e que Cleópatra sem dúvida engoliu a pérola porque sabia que a recuperaria em breve (EP). Robert Burton também menciona a lenda em sua *Anatomia da Melancolia*. Keats usa essa imagem em *Modern Love*.

¹⁰⁰ Augusto de Campos traduziu essa estrofe gastronômica. Para efeitos de rima, parece, não traduziu o ambíguo *venison*, “carne de caça, geralmente de veado”, ambiguidade reforçada anteriormente por “frangos *à la Condé*”.

Frangos *à la Condé*, idem *salmon*

Com molhos *genevoises* e carneiro:

Vinhos que matariam um Ámon

(Que eu não queria ter por companheiro),

Fiambre *glacé* westfaliano, dom

Que Apicius comeria por inteiro.

E champanhe, oferecendo a espuma a

Cleópatra e suas pérolas, em suma. (Campos, 2009, p. 101).

LXVI.

Then there was God knows what "à l'Allemande,"
 "A l'Espagnole," "timballe," and "salpicon"—
 With things I can't withstand or understand,
 Though swallowed with much zest upon the whole;
 And "*entremets*" to piddle with at hand,
 Gently to lull down the subsiding soul;
 While great Lucullus' *Robe triumphal* muffles—
 (*There's fame*)-young partridge fillets, decked with truffles.

LXVI.

Lá havia um Deus sabe o que à l'*allemande*¹⁰¹,
 Salpicão e timbale¹⁰² a l'*espagnole*¹⁰³,
 Com coisas que nem se aguenta ou se entende,
 Mas que no geral com gosto se engole,
 E *entremets*¹⁰⁴ para se entreter¹⁰⁵ se estendem,
 Que em doçura acalma a alma que se atole,
 Enquanto o manto de Lúculo¹⁰⁶ triunfa
 (Eis a fama) em filé de perdiz *sauté* à trufa.

LXVII.

What are the *fillets* on the Victor's brow
 To these? They are rags or dust. Where is the arch
 Which nodded to the nation's spoils below?
 Where the triumphal chariots' haughty march?
 Gone to where Victories must like dinners go.
 Farther I shall not follow the research:
 But oh! ye modern Heroes with your cartridges,
 When will your names lend lustre e'en to partridges?

LXVII.

Que é o filete¹⁰⁷ à frente do que vence a par
 Daquele? Trapo ou pó. Cadê o arco que
 Abaixo ao espólio de nações ia acenar?
 Marcha altiva de carros triunfais, cadê?
 Vitória ou jantar vão ao mesmo lugar.
 Nem em tal pesquisa irei avançar. Mas é
 Vós heróis atuais os quais cartucho orna,
 Vossos nomes darão sequer lustre a codornas?

¹⁰¹ Cochran explica que a iguaria se chamava *La grenade de filets mignons de poulets gras à l'Allemande*, e que o *God knows what* de B. reflete sua impaciência perante a impressão ilegível da nota.

¹⁰² Massa folhada, cozida no forno, depois recheada geralmente com carne ou peixe.

¹⁰³ Em resumo, pequenos pedaços de presunto e vitela passam por vários processos de umedecimento, daí são fervidos por meia hora e finalmente servidos com cogumelo, salsa e cebola, nesse prato que recebe o nome de *Le Turban de filets de lapreaux à l'Espagnole*; todas as receitas, como dito, foram retiradas por B. da obra de Ude.

¹⁰⁴ No original, *entremets*, termo dado aos pratos de acompanhamento que vinham entre os pratos principais nos longos banquetes medievais. Podia ser constituído por vegetais ou pequenos peixes. Também sobremesas como tortas podiam ser servidas como *entremets*.

¹⁰⁵ No original, *piddle*, termo cunhado por Pope (*Sátiras*, II, 2, 137), do mesmo modo que *subsiding soul* é a tradução que Pope fez para o *animum quoque praegravat* de Horácio (EP).

¹⁰⁶ Lúcio Licínio Lúculo (118 – 56 a.C.) foi um político romano, famoso por ter derrotado Mitrídates VI do Ponto, sendo posteriormente substituído por Pompeu. Viveu seus últimos anos em “indolência e luxúria”. Foi também o primeiro a levar uma cerejeira para a Europa. B. acrescenta em nota que, além desse grande feito, diversos bons pratos foram batizados com seu nome, e que não sabe ao certo se ele fez melhores serviços à humanidade com sua culinária ou suas conquistas. “Uma cerejeira pode pesar mais que um laurel ensanguentado; além disso, ele mereceu a celebridade por ambos”.

¹⁰⁷ No original, jogo de sentidos com a polissemia da palavra *fillet*, no primeiro verso dessa estrofe, e no último verso da estrofe anterior. Pode significar, nesse caso, “filé” de carne, ou uma “faixa” ou “fita”, que adornaria a frente do “vencedor”, servindo como uma “coroa de louros”. “Filete”, usado para tentar manter a proximidade dos termos na tradução, possui a acepção de algo geralmente usado para fins ornamentais, “moldura”, “debrum”, “faixa”.

LXVIII.

Those truffles too are no bad accessories,
 Followed by "petits puits d'amour"—a dish
 Of which perhaps the cookery rather varies,
 So every one may dress it to his wish,
 According to the best of dictionaries,
 Which encyclopedize both flesh and fish;
 But even, sans *confitures*, it no less true is,
 There's pretty picking in those *petits puits*.

LXIX.

The mind is lost in mighty contemplation
 Of intellect expanded on two courses;
 And Indigestion's grand multiplication
 Requires arithmetic beyond my forces.
 Who would suppose, from Adam's simple ration,
 That cookery could have called forth such resources,
 As form a science and a nomenclature
 From out the commonest demands of Nature?

LXVIII.

Tais trufas não são cúmplices dos maus,
 E após *petits puits d'amour*¹⁰⁸, talvez desse
 Prato a culinária dê preparos vários,
 Daí a seu gosto prepará-lo se deixe
 Conforme o melhor dos dicionários
 Que enciclopédiza carne e peixe.
 Mas, mesmo sem mousse, bela opção posso
 Chamar de fato tais 'pequenos poços'.¹⁰⁹

LXIX.

Vai-se a mente na maior contemplação
 Do intelecto em dois serviços expandido;
 E a multiplicação da indigestão¹¹⁰,
 Que aritmética além da minha há exigido.
 Quem supôs, da simples razão de Adão,
 Que a cozinha tanto haveria reunido
 Pra fazer ciência e nomenclatura
 Da função mais básica da natureza?

¹⁰⁸ "Petits puis d'Amour garni de confitures", "bolinhos recheados com geleia", Ude sugere que seja geleia de cereja ou damasco (PC). (EP) afirma que B. fez uma nota extravagante ("whimsical"), na qual define o doce como "iguaria bem conhecida e clássica parte do flanco ("flank") de uma segunda rodada de pratos ("course", isto é, os "serviços" de mesa)". (EP) acresce que há uma sugestão sexual com o sentido literal da frase em francês. Isto é, *petits puits d'amour* seriam "little wells or water holes of love", "pocinhos" (de amor), como Décio Pignatari traduziu, ou numa expressão em português brasileiro, "rosquinhas de amor", que daria conta melhor da sugestão sexual e não da iguaria em si.

¹⁰⁹ Décio Pignatari traduziu essa estrofe jocosa sobre os doces da alta culinária francesa (veja-se como traduziu *truffles* por "trutas", e nada disse sobre *confitures*):

Boas aquelas trutas – e seguidas
 De *petits puits d'amour*, um prato leve,
 De vária culinária, com medidas
 E temperos a gosto: cada um deve
 Prová-lo sempre antes das mordidas
 (Um olho na receita, ainda que breve).
 Mesmo com contornos comezinhos,
 Há muito degustar nesse pocinhos. (Pignatari, 2007, 210).

¹¹⁰ B. sofria de indigestão, mas enquanto escrevia esse Canto, durante seu último ano na Itália, manteve dieta estrita (PC).

LXX.

The glasses jingled, and the palates tingled;
 The diners of celebrity dined well;
 The ladies with more moderation mingled
 In the feast, pecking less than I can tell;
 Also the younger men too: for a springald
 Can't, like ripe Age, in *gourmandise* excel,
 But thinks less of good eating than the whisper
 (When seated next him) of some pretty lisper.

LXX.

Taças tilintam, palatos salivam,
 Célebres comensais vão bem comer;
 Com mais moderação na festa ali vão
 As damas, bicando menos que posso dizer,
 Um jovem também, supimpa conviva¹¹¹,
 Não pode em gula¹¹² um maduro exceler,
 Quer menos jantar que o cochichar daquela
 (Se há alguma ao lado) que cicia e bela.

LXXI.

Alas! I must leave undescribed the *gibier*,
 The *salmi*, the *consommé*, the *purée*,
 All which I use to make my rhymes run glibber
 Than could roast beef in our rough John Bull way:
 I must not introduce even a spare rib here,
 "Bubble and squeak" would spoil my liquid lay:
 But I have dined, and must forego, alas!
 The chaste description even of a "bécasse;"

LXXI.

Ai, pelo *gibier* que não descrevo,
 O *consommé*, o purê, o *salmi*¹¹³,
 Isso que suaviza o verso que escrevo
 Mais que o rosbife¹¹⁴ do rude John Bull. Aqui
 Nem introduzir costeleta eu devo;
 Nem torresmo e repolho¹¹⁵ obstam meu canto fluir.
 Mas como já jantei, ai, daí nem rola
 A casta descrição de uma galinhola,

¹¹¹ No original, *springald*, termo arcaico para "rapaz", também "redescoberto" por Sir Walter Scott. Algo como "janota" ou "rapazote".

¹¹² No original, *gourmandise*, "gulodice", "glutonaria", vocábulo usado por Falstaff em *Henrique V*, de Shakespeare (PC).

¹¹³ Respectivamente, "carne de caça" ("game"); *consommé*, uma espécie de "canja clarificada de carne ou de galinha, preparada com legumes e que vai conhaque ou vinho do Porto"; o "purê", que pode ser feito de vários legumes, sendo geralmente de batata; e um "guisado de carne de caça".

¹¹⁴ No original, *roast beef*, "carne assada".

¹¹⁵ No original, *bubble and squeak*, prato típico inglês feito principalmente de bacon, repolho e batata.

LXXII.

And fruits, and ice, and all that Art refines
 From Nature for the service of the *goût*—
Taste or the *gout*,—pronounce it as inclines
 Your stomach! Ere you dine, the French will do;
 But *after*, there are sometimes certain signs
 Which prove plain English truer of the two.
 Hast ever *had* the *gout*? I have not had it—
 But I may have, and you too, reader, dread it.

LXXII.

Frutas, sorvete e o mais que a arte refina
 Da natureza a serviço do *goût*¹¹⁶ –
 Gosto ou gota, a pronúncia é à qual se inclina
 Seu estômago. Antes, a francesa; depois do
 Jantar, há às vezes indícios que assina-
 lam que a inglesa é a mais certa do duo.
 Tiveste gota¹¹⁷? Eu não, mas tal problema
 Posso ter, e tu também, leitor, tema.

LXXIII.

The simple olives, best allies of wine,
 Must I pass over in my bill of fare?
 I must, although a favourite *plat* of mine
 In Spain, and Lucca, Athens, everywhere:
 On them and bread 'twas oft my luck to dine—
 The grass my table-cloth, in open air,
 On Sunium or Hymettus, like Diogenes,
 Of whom half my philosophy the progeny is.

LXXIII.

E na azeitona, melhor se ao vinho se aliou,
 Nessa lista de comida não me ative?
 Não, mesmo um *plat*¹¹⁸ favorito meu, ou
 Em Espanha e Luca¹¹⁹ ou Atenas, onde estive.
 Isso e pão por sorte às vezes se jantou,
 A grama a toalha de mesa ao ar livre
 Em Sunião¹²⁰ ou Hymettus¹²¹, um Diógenes¹²², de quem
 Metade de minha filosofia vem.

¹¹⁶ Em francês, no original, significa “gosto” ou, no caso, “bom-gosto” à culinária. Esse termo, em francês, soa como *gout* do inglês, que significa a “gota”, doença articular inflamatória, atualmente conhecida como “artrite”.

¹¹⁷ Gota é um tipo de artrite.

¹¹⁸ Em francês, no original, “prato”. B. admite aqui uma queda à língua francesa, ao menos no que concerne à “glutonaria” (PC).

¹¹⁹ Comuna italiana da região da Toscana. B. nunca viveu ali, mas visitou-a quando esteve em Pisa.

¹²⁰ Cabo Sunião, situado ao sul da Ática (Ver nota Canto III, à estrofe XVI de “Ode à Grécia”).

¹²¹ Região montanhosa nos arredores de Atenas.

¹²² Diógenes de Sinope (412 – 323) foi um filósofo grego assistemático da escola cínica que buscou se desapegar de tudo e viveu parte de sua vida em um barril, sendo considerado símbolo de frugalidade. Os cínicos eram filósofos críticos a respeito do modelo de sociedade que se vivia naqueles tempos e, mais que seus escritos, suas anedotas satíricas foram o que chegaram a nós. Outra influência para *Don Juan* foi o filósofo cínico Menipo, contemporâneo de Diógenes, fundador do gênero que leva seu nome, a qual *Don Juan* se filia, a “sátira menipeia”, às vezes conhecida como “tradição luciânica” (Ver nota a Canto XI, estrofe XXVIII). Cochran acrescenta que Diógenes poderia não ter aprovado a culinária de Eustache Ude, autor do livro que B. vem seguindo nessas recentes oitavas. Um estudo mais apurado acerca das influências da filosofia cínica na sátira menipeia pode ser encontrado no fim do capítulo 3 desta tese.

LXXIV.

Amidst this tumult of fish, flesh, and fowl,
 And vegetables, all in masquerade,
 The guests were placed according to their roll,
 But various as the various meats displayed:
 Don Juan sat next an "à l'Espagnole"—
 No damsel, but a dish, as hath been said;
 But so far like a lady, that 'twas drest
 Superbly, and contained a world of zest.

LXXV.

By some odd chance too, he was placed between
 Aurora and the Lady Adeline—
 A situation difficult, I ween,
 For man therein, with eyes and heart, to dine.
 Also the conference which we have seen
 Was not such as to encourage him to shine,
 For Adeline, addressing few words to him,
 With two transcendent eyes seemed to look through him.

LXXIV.

Entre o caos de peixe, carne e galinha
 E vegetais, tudo isso mascarado¹²³,
 Todo conviva por seu status se alinha,
 Vário como os vários pratos mostrados.
 Don Juan junto à *l'espagnole* se avizinha –
 Não virgem, mas comida, como falado,
 Mas que à moça arrumada com requinte
 Parece abrindo um mundo de apetite.

LXXV.

Por um estranho acaso ele sentou entre¹²⁴
 Aurora e a Lady Adelina,
 Árduo caso pra que alguém se alimente,
 Eu acho, tendo olho e coração ali. Na
 Conferência que se deu a gente
 Viu que a fazê-lo brilhar não o anima,
 Pois Adelina, falando-lhe pouco, dois
 Olhos transcendentais a olhá-lo através pôs.¹²⁵

¹²³ Cochran nota que a comida à la Ude é apenas a comida à la Diógenes com aparência enganadora.

¹²⁴ Há uma carta de Lady Byron a B., de 29 de setembro de 1812 (antes de se casarem, decerto), relembrando amargurada um dia em que B. se sentou entre ela e Lady Melbourne e apenas conversou com esta última (PC).

¹²⁵ João Vieira, que não traduzia nada desde a estrofe LXI, traduziu esta como segue (iniciando por um “resumo” e *mea culpa*; também não pareceu ter o original em mãos, ao transformar em afirmação a evidente negação do 6º verso):

Passemos pela descrição deste magnífico jantar, capaz de provocar as sombras, onde se exercia em todo rigor a ciência gastronômica.

Por um feliz acaso, Juan achou-se à mesa colocado entre Aurora e Adelina.

Para um homem de olhos e coração era jantar em situação bem difícil. Além (sic) disso a conferência de que falamos era de natureza de induzir a brilhar.

Adelina só raramente lhe dirigia a palavra, e seus belos olhos penetrantes pareciam querer ler no fundo de sua alma. (Byron, 1942, p. 396).

LXXVI.

I sometimes almost think that eyes have ears:
 This much is sure, that, out of earshot, things
 Are somehow echoed to the pretty dears,
 Of which I can't tell whence their knowledge springs.
 Like that same mystic music of the spheres,
 Which no one hears, so loudly though it rings,
 'Tis wonderful how oft the sex have heard
 Long dialogues—which passed without a word!

LXXVII.

Aurora sat with that indifference
 Which piques a *preux chevalier*—as it ought:
 Of all offences that's the worst offence,
 Which seems to hint you are not worth a thought.
 Now Juan, though no coxcomb in pretence,
 Was not exactly pleased to be so caught;
 Like a good ship entangled among ice—
 And after so much excellent advice.

LXXVI.

Às vezes acho que olhos têm orelhas;
 Certeza, fora do alcance do som, ecoa-
 -se de algum modo algo às queridas belas,
 Eu nem sei de onde esse saber brotou; há,
 Igual a tal mística música das esferas¹²⁶,
 Algo que não se escuta, mas alto soa.
 Incrível como tanto esse sexo ouve
 Longo diálogo do que nem palavra houve!¹²⁷

LXXVII.

Aurora sentou com a indiferença
 Que, é válido, pica um *preux chevalier*¹²⁸;
 De toda ofensa essa é a pior ofensa,
 Como se nem um pensamento se vale. E
 Juan, que a pretensão de dândi dispensa,
 Estar acuado assim não agrada-lhe,
 Como um bom navio pego pelo gelo,
 E após tanto excelente conselho.

¹²⁶ Ver nota acima, neste Canto, estrofe V.

¹²⁷ Décio Pignatari traduziu essa estrofe como segue:

Às vezes vejo ouvidos nos olhares
 Delas, ouvir que á toa se refuta.
 Há sempre um eco em seus auriculares,
 Sem que se saiba a fonte da permuta.
 Tal música de esferas estelares,
 Que é muito alta, mas ninguém escuta.
 É incrível como ouvem, no ar suspensos,
 Sem palavras, diálogos imensos!

¹²⁸ Em francês, no original, “valorosos cavalheiros”. Ver nota ao Canto VII, estrofe XXXIII; e Canto XIII, estrofe LXXXVI.

LXXVIII.

To his gay nothings, nothing was replied,
 Or something which was nothing, as Urbanity
 Required. Aurora scarcely looked aside,
 Nor even smiled enough for any vanity.
 The Devil was in the girl! Could it be pride?
 Or modesty, or absence, or inanity?
 Heaven knows! But Adeline's malicious eyes
 Sparkled with her successful prophecies,

LXXVIII.

A alegres nada, nada replicou
 Ou algo que é nada, igual a civilidade
 Mandou. Aurora mal ao lado olhou
 Nem sorriu o bastante a qualquer vaidade.
 O diabo estava nela! Era orgulho ou
 Modéstia ou distração ou inanidade?
 O céu sabe! Mas faísca com malícia
 O olho de Adelina ante sua profecia¹²⁹

LXXIX.

And looked as much as if to say, "I said it;"
 A kind of triumph I'll not recommend,
 Because it sometimes, as I have seen or read it,
 Both in the case of lover and of friend,
 Will pique a gentleman, for his own credit,
 To bring what was a jest to a serious end:
 For all men prophesy what *is* or *was*,
 And hate those who won't let them come to pass.

LXXIX.

E parecia dizer “eu avisei”,
 Um tipo de triunfo que eu não indico,
 Porque às vezes, como li ou observei,
 Tanto no caso de amante ou de amigo,
 Picará cavalheiro e, pra sua honra, ei-
 -lo a tomar como sério o que era brinco;
 Pois o que é ou o que foi os homens preveem,
 E odeiam quem impede que as previsões se deem.

LXXX.

Juan was drawn thus into some attentions,
 Slight but select, and just enough to express,
 To females of perspicuous comprehensions,
 That he would rather make them more than less.
 Aurora at the last (so history mentions,
 Though probably much less a fact than guess)
 So far relaxed her thoughts from their sweet prison,
 As once or twice to smile, if not to listen.

LXXX.

Juan atraiu assim algumas atenções,
 Sutis mas seletas, só pra que expresse
 Às moças de perspícuas compreensões
 Que fazer mais que menos lhe apetece.
 Aurora enfim (assim são as menções,
 Devem ser menos fato que hipótese)
 Relaxa as ideias em sua cela doce, a
 Sorrir vez ou duas, quiçá até o ouça.

¹²⁹ João Vieira traduziu esta estrofe do seguinte modo:

A seus amáveis (sic) nada, nada era respondido, a não ser alguma resposta insignificante que manda a polidez. Aurora apenas voltava os olhos, e nem um sorriso, que satisfizesse a vaidade mais exigente. Que teria esta menina? modestia (sic), orgulho, preocupação, impotência? Não sei. O que é certo é que os olhos maliciosos de Adelina radiavam de alegria, vendo realizadas suas profecias. (1942, p. 397).

LXXXI.

From answering she began to question: this
 With her was rare; and Adeline, who as yet
 Thought her predictions went not much amiss,
 Began to dread she'd thaw to a coquette—
 So very difficult, they say, it is
 To keep extremes from meeting, when once set
 In motion; but she here too much refined—
 Aurora's spirit was not of that kind.

LXXXII.

But Juan had a sort of winning way,
 A proud humility, if such there be,
 Which showed such deference to what females say,
 As if each charming word were a decree.
 His tact, too, tempered him from grave to gay,
 And taught him when to be reserved or free:
 He had the art of drawing people out,
 Without their seeing what he was about.

LXXXI.

Da resposta ela passou à pergunta. Isso
 Era-lhe raro; e à Adelina, quem
 Cria que não erraria o que predisse, o
 Temor que ela derretesse à coquete vem.
 Como bem dizem, é muito difícil
 Evitar choque entre opostos quando em
 Movimento¹³⁰, mas receio veio já a ter.
 Em Aurora há outro tipo de caráter.

LXXXII.

Mas Juan tinha um jeito meio atraente,
 Altiva humildade, se isso existe ao certo,
 Que o bota, ao que elas falam, deferente,
 Cada palavra charmosa um decreto.
 Seu tato¹³¹ o alterna de grave a contente¹³² e
 Ciente de quando ser solto ou discreto.
 Tinha a arte de deixar à vontade sem
 Que se descobrisse o seu interesse.¹³³

¹³⁰ Cochran nota que o comportamento de Aurora tem sido tão reservado que estamos inaptos a dizer se ela e Juan são extremos ou não, ou seja, se “os opostos se atraem”. Já (EP) faz outra leitura, como se “os extremos” fossem a atual inocência de Aurora e sua predisposição futura ao jogo da sedução temida por Adelina.

¹³¹ Desde o Canto I, estrofe CLXXVIII (escrita em 1818), até esses versos, escritos em meados de 1823, B. parece ter mudado sua concepção no que concerne ao uso relativamente recente do termo “tato” no sentido de “trato social” (PC) (Ver Canto I, CLXXVIII).

¹³² Uma das críticas que *Don Juan* recebeu era de ser assim, “grave e alegre”, “na mesma página, na mesma estrofe, até no mesmo verso” (crítica de Francis Cohen). Juan tem a mesma facilidade, na conversação, não no verso (PC).

¹³³ João Vieira, que vem traduzindo essas estrofes, fez essa da seguinte forma:

Juan tinha uma espécie de encanto fascinador, e em sua altiva humildade, se assim se pode dizer, testemunhava para tudo que diziam as damas uma absoluta deferência como se cada palavra mágica fora um decreto. Dotado de tato exquisito (sic), sabia alternativamente ser grave ou alegre, livre ou reservado; sabia a arte de obrigar os corações a entregarem-se-lhe, sem lhe deixar ver aonde queria chegar. (Byron, 1942, p. 397).

LXXXIII.

Aurora, who in her indifference
 Confounded him in common with the crowd
 Of flatterers, though she deemed he had more sense
 Than whispering foplings, or than wittings loud—
 Commenced (from such slight things will great commence)
 To feel that flattery which attracts the proud
 Rather by deference than compliment,
 And wins even by a delicate dissent.

LXXXIII.

Aurora, quem, em sua indiferença,
 Do bando que bajula confundiu-o
 Como um, mas com mais senso, ela pensa,
 Que quem se acha e cochicha ou faz barulho,
 Começa¹³⁴ (o grande do pouco começa)
 A sentir a lisonja que atrai o orgulho
 Menos por elogio que deferência
 E conquista até em sutil divergência¹³⁵.

LXXXIV.

And then he had good looks;—that point was carried
Nem. con. amongst the women, which I grieve
 To say leads oft to *crim. con.* with the married—
 A case which to the juries we may leave,
 Since with digressions we too long have tarried.
 Now though we know of old that looks deceive,
 And always have done,—somehow these good looks
 Make more impression than the best of books.

LXXXIV.

E ele tinha boa aparência; ponto dado
Nem. con. entre as mulheres, pena se diga
 Leva às vezes ao *crim. con.*¹³⁶ com casados,
 Mas tal caso com os júris¹³⁷ prossiga,
 Pois que em digressões temos demorado.
 Que a aparência engana ouve-se da antiga
 E é assim, mas boa aparência enfim dá mais
 Impressão que o melhor dos livros faz.¹³⁸

¹³⁴ Algumas edições apontam que a construção inglesa de “*commenced* mais infinitivo”, embora utilizada inclusive por Pope, é estilisticamente questionável. Da mesma forma, raramente, utiliza-se de algum modo, por obrigatoriedade da tradução, construções estilisticamente questionáveis.

¹³⁵ Uma variação do manuscrito no original terminaria esse verso com “Bom Senhor! era tão sábia sua inocência”.

¹³⁶ Abreviações de termos jurídicos. Respectivamente, “*nemine contradicenti*”, “*unanimemente*”; e “*criminal conversation*”, “*adulterio*”.

¹³⁷ Há variação desse termo nas edições originais: *Juries*, “júris”, (PC) e *Furies*, “as Fúrias” (EP).

¹³⁸ João Vieira traduziu esta estrofe como:

De mais, Juan era conhecido, entre as mulheres, como possuidor de particular condão.

Era bem apessoado, e, posto que uma boa presença é muitas vezes enganosa, é sabido que um exterior vantajoso faz mais impressão que o melhor dos livros. (1942, p. 397).

LXXXV.

Aurora, who looked more on books than faces,
 Was very young, although so very sage,
 Admiring more Minerva than the Graces,
 Especially upon a printed page.
 But Virtue's self, with all her tightest laces,
 Has not the natural stays of strict old age;
 And Socrates, that model of all duty,
 Owned to a *penchant*, though discreet, for beauty.

LXXXV.

Aurora, quem mais livros que caras observa,
 Bem nova, embora bem inteligente,
 Admira menos as Graças que Minerva¹³⁹,
 Numa página impressa, especialmente.
 Mas a Virtude, que laços mais justos conserva,
 Não tem espartilho¹⁴⁰ natural que velhice estreita¹⁴¹, e
 Até Sócrates, que é da honra o modelo,
 Possuía uma queda, discreta, ao belo¹⁴².

LXXXVI.

And girls of sixteen are thus far Socratic,
 But innocently so, as Socrates;
 And really, if the Sage sublime and Attic
 At seventy years had phantasies like these,
 Which Plato in his dialogues dramatic
 Has shown, I know not why they should displease
 In virgins—always in a modest way,
 Observe,—for that with me's a *sine qua*.

LXXXVI.

Moças de dezesseis são tão socráticas,
 E inocentemente, como Sócrates.
 Realmente, se o sábio sublime da Ática
 Aos setenta com tais fantasias trate,
 As quais Platão em seu diálogo dramático as
 Mostra, não sei por que tanto desagrade
 Em virgens; sempre com modéstia, há-
 -de observar, pra mim isso é *sine qua*¹⁴³.¹⁴⁴

¹³⁹ Aurora prefere a sabedoria (Minerva, entre os romanos, Atenas, entre os gregos, é a deusa da sabedoria) à beleza (as Graças, ou Cártes, na mitologia grega, eram deusas da beleza, e presidiam banquetes e outros deleites).

¹⁴⁰ Trocadilho com a polissemia da palavra inglesa *stays*, que pode significar, neste caso, tanto “restrições morais” quanto “espartilho” (PC).

¹⁴¹ Paulin Paris traduziu por “Mais enfin, la jeunesse, avec tous ses étroits corsets, n'a pas les étreintes naturelles de la vieillesse”.

¹⁴² Cochran aponta para *O Banquete*, no qual Sócrates afirma “Declaro que amor é o único assunto que sei”.

¹⁴³ B. faz nota dizendo que o *non* da expressão foi omitido para o bem da eufonia. Afirma que “*non*” deve ser “subauditor”, ou seja, “subentendido”. A expressão *sine qua non* significa qualquer coisa que seja condição indispensável para algo. Cochran afirma que B. pode ter subtraído o *non* da expressão porque caso contrário não rimaria. Ainda assim, acrescenta, a rima no original também não funciona aos ouvidos atuais.

¹⁴⁴ João Vieira, que adiante ficará algumas estrofes sem traduzir, para esta fez:

(...) Era uma menina de dezesseis anos, socrática e inocente como Sócrates; mas a quem começavam a não desagradar as doces fantasias do filósofo e a sua inclinação para o belo. (Byron, 1942, p. 398).

LXXXVII.

Also observe, that, like the great Lord Coke
 (See Littleton), whene'er I have expressed
 Opinions two, which at first sight may look
 Twin opposites, the second is the best.
 Perhaps I have a third too, in a nook,
 Or none at all—which seems a sorry jest:
 But if a writer should be quite consistent,
 How could he possibly show things existent?

LXXXVIII.

If people contradict themselves, can I
 Help contradicting them, and everybody,
 Even my veracious self?—But that's a lie:
 I never did so, never will—how should I?
 He who doubts all things nothing can deny:
 Truth's fountains may be clear—her streams are muddy,
 And cut through such canals of contradiction,
 That she must often navigate o'er fiction.

LXXXVII.¹⁴⁵

E observar que igual o grande Lord Coke (ver
 Littleton¹⁴⁶) se eu expressei quando for
 Duas ideias de início a parecer
 Gêmeas opostas, a segunda é a melhor.
 Talvez, num canto, terceira vou ter
 Ou nenhuma, que seria piada da pior.
 Mas se um escritor fosse tão consistente,
 Mostraria bem as coisas existentes?¹⁴⁷

LXXXVIII.

Se a contradizer até a si se chega,
 Eu não vou contradizê-los, a todos,
 E até ao meu eu veraz? Mentira se alega;
 Nunca fiz, nem farei. E de que modo?
 Quem duvida de tudo nada nega.
 Verdade tem fonte límpida, há lodo
 Em seu curso e por canais de contradição
 Navega alguma vez pela ficção.^{148 149}

¹⁴⁵ Cochran nota alusão à filosofia cética que perpassa *Don Juan* na estrofe que segue, e retoma a estrofe de Montaigne e dos pirronistas (Canto IX, estrofes XVII e XVIII). Indica, além disso, a entrada no diário de B., de 6 de dezembro de 1813, reconhecendo suas contradições e crendo até mesmo que tudo que escreveu poderia ser refutado.

¹⁴⁶ Menção ao comentário de Lord Coke sobre *Institutes of the Laws of England* (1628-44), de Littleton, que por muito tempo permaneceu a principal autoridade em lei a respeito de propriedade na Inglaterra. Parece que ninguém encontrou a referência exata, daí não se saber se é justa a atribuição. Sir Edward Coke (1552 – 1634) foi o mais famoso jurista do século XVII, e Sir Thomas Littleton (1402 – 1481) o mais famoso jurista do século XV (PC).

¹⁴⁷ Paulin Paris faz nota com um comentário curioso: “Tout change autour de nous et nous changeons nous-mêmes; ce qui d'abord semblaît digne de notre estime devient digne de notre mépris, et notre goût, notre raison même, éprouvent des variations. La véritable inconséquence serait d'être toujours du même avis et de tenir toujours le même langage, etc (M. Auger, Notice sur Voltaire, Biog. univ.)”.

¹⁴⁸ O esquema rímico tradicional da oitava-rima, ABABABCC, é problematizado nesta estrofe original.

¹⁴⁹ Como ocorre frequentemente, tendo João Vieira ficado sem traduzir essas estrofes digressivas recorrentes em inícios e finais de Cantos, é a vez dos poetas concretos se debruçarem sobre o épico byroniano. Para esta estrofe, Augusto de Campos fez (da qual aproveitamos o último verso):

Todos se contradizem. Eu, por fim,
 Não devia contradizer a alguém,
 Ou a mim mesmo, até? Assim
 Não fiz, porém, nem poderia. Quem
 Descrê nunca dirá nem não nem sim.
 A verdade é uma fonte, mas que vem
 Por rios turvos, e a contradição
 Navega alguma vez pela ficção. (Campos, 2009, p. 101).

LXXXIX.

Apologue, Fable, Poesy, and Parable,
 Are false, but may be rendered also true,
 By those who sow them in a land that's arable:
 'Tis wonderful what Fable will not do!
 'Tis said it makes Reality more bearable:
 But what's Reality? Who has its clue?
 Philosophy? No; she too much rejects.
 Religion? *Yes*; but which of all her sects?

XC.

Some millions must be wrong, that's pretty clear;
 Perhaps it may turn out that all were right.
 God help us! Since we have need on our career
 To keep our holy beacons always bright,
 'Tis time that some new prophet should appear,
 Or *old* indulge man with a second sight.
 Opinions wear out in some thousand years,
 Without a small refreshment from the spheres.

LXXXIX.

Fábula, lenda ou poesia é comparável
 À mentira, mas algo de verdade legue
 Ao que semeia em uma terra arável.
 É incrível o que a fábula consegue!
 Torna a realidade suportável.
 Mas o que é real? Quem seu rastro segue?
 Filosofia? Não. Muito rejeita.
 Religião? Sim, porém de qual seita?¹⁵⁰

XC.

Alguns milhões erraram, isso é óbvio;
 Quem sabe até estejam certos. Benza-
 -nos Deus! Pra que em nossa rota se renove o
 Que mantém nossas luzes santas acesas,
 É hora de aparecer profetas novos,
 Ou antigo as caras dar segunda vez. As
 Opiniões se desgastam depois de eras
 Sem o menor refrigério das esferas¹⁵¹.¹⁵²

¹⁵⁰ Augusto de Campos traduziu esta estrofe como segue:

Lenda, poesia, fábula, provavel-
 -Mente são falsas. Mas tudo é veraz
 Se for semeado numa terra arável.
 Há quem suponha que uma lenda faz
 Tornar a realidade suportável.
 Mas o que é o real? Que sabem os mortais?
 Filosofia? Não. Tudo rejeita.
 Religião? Pode ser. Mas de que seita? (2009, p. 103).

¹⁵¹ Tema recorrente neste Canto, as “esferas” (PC), o “além”.

¹⁵² Tradução de Augusto de Campos:

Milhões podem errar. Isto é evidente.
 Quem sabe até estejam muito certos.
 Porém, bem que faz falta algum vidente
 Que iluminasse os homens inexpertos.
 Seria bom se algum profeta raro
 Nos deixasse de olhos mais abertos.
 Mas as idéias (sic) mudam com os anos,
 Sem dar maior alívio aos humanos. (2009, p. 103).

XCI.

But here again, why will I thus entangle
 Myself with Metaphysics? None can hate
 So much as I do any kind of wrangle;
 And yet, such is my folly, or my fate,
 I always knock my head against some angle
 About the present, past, or future state:
 Yet I wish well to Trojan and to Tyrian,
 For I was bred a moderate Presbyterian.

XCI.

Mas aí de novo por que assim me enleio
 Em metafísicas? Ninguém tem odiado
 Tanto qualquer disputa quanto odeio,
 E tal é minha tolice ou meu fado,
 Que sempre bato a cabeça em quina em cheio
 No estado presente, futuro ou passado.
 Mas quero bem troianos e tirianos¹⁵³,
 Pois me criei meio presbiteriano.

XCII.

But though I am a temperate theologian,
 And also meek as a metaphysician,
 Impartial between Tyrian and Trojan,
 As Eldon on a lunatic commission,—
 In politics my duty is to show John
 Bull something of the lower world's condition.
 It makes my blood boil like the springs of Hecla,
 To see men let these scoundrel Sovereigns break law.

XCII.

E embora eu seja um teólogo brando
 E um metafísico sem convicção,
 Imparcial entre tiriano e troiano¹⁵⁴,
 Como Eldon¹⁵⁵ em lunática missão,
 Em política vou a John Bull mostrando
 Como umas coisas do submundo vão.
 Meu sangue ferve como o Hekla¹⁵⁶ quando olhe
 Homens deixar que uns reis vis as leis violem.¹⁵⁷

¹⁵³ Esse verso pode ser chamado uma tradução de um verso da *Eneida*, I, 574, de Virgílio. As palavras são de Dido, “Tros Tyriusque mihi nullo discrimine agetur”, que Cochran traduziu por “Both Trojans and Tyrians shall be treated by me on equal terms”, isto é, “Tanto troianos e tirianos serão tratados por mim igualmente”. “Tirianos”, da cidade fenícia no Líbano denominada Tiro, a cerca de 30 quilômetros de Sídón. Cochran acrescenta que, “até onde se saiba”, tirianos não tinham contendas com troianos.

¹⁵⁴ As estrofes XCII e XCIII são os únicos acréscimos posteriores de versos nesse Canto. Cochran nota que B., possivelmente esquecendo quão próximo havia usado esta expressão de Virgílio, repete-a logo na sequência.

¹⁵⁵ John Scott, Lord Eldon (1751 – 1838), foi por quase trinta anos *Lord Chancellor*, um dos mais altos cargos do governo da Inglaterra. Em 1822 ouviu a petição da comissão que apuraria o veredito de “insanidade” no caso de Lord Ports mouth (ver Canto XII, XXXVII). O veredito fora dado um mês antes de B. começar a escrever esse Canto. Paulin Paris é único a afirmar que Eldon participou da comissão que apuraria também a insanidade do Rei Jorge III e estabeleceria o período de Regência.

¹⁵⁶ Algumas notas dizem que Hekla é um vulcão (e outras que é uma área de gêiseres) na Islândia. B. aqui parece ter em mente a imagem de gêiseres (com *springs*) “a borbulhar”. A imagem do vulcão foi melhor usada no Canto X, LIX (EP). Hekla é um dos vulcões mais ativos da Islândia.

¹⁵⁷ Augusto de Campos traduziu esta estrofe na íntegra (da qual tomamos emprestados o primeiro e o quarto versos). Seus últimos quatro versos são:

Em política ouso mostrar o dano
 Que infligem os tiranos à nação.
 Meu sangue ferve quando vejo um rei
 Sem contradita descumprir a lei. (Campos, 2009, p. 105).

XCIII.

But Politics, and Policy, and Piety,
 Are topics which I sometimes introduce,
 Not only for the sake of their variety,
 But as subservient to a moral use;
 Because my business is to *dress* society,
 And stuff with *sage* that very verdant goose.
 And now, that we may furnish with some matter all
 Tastes, we are going to try the Supernatural.

XCIII.

Política, polícia e piedade¹⁵⁸
 São tópicos que às vezes introduzo,
 Não somente em razão da variedade,
 Mas é como um moralista que os uso,
 Meu negócio é coser¹⁵⁹ a sociedade
 E comedir¹⁶⁰ até o ganso obtuso¹⁶¹.
 Já que provemos tanto material,
 Provemos pois o sobrenatural.¹⁶²

XCIV.

And now I will give up all argument;
 And positively, henceforth, no temptation
 Shall "fool me to the top up of my bent:"—
 Yes, I'll begin a thorough reformation.
 Indeed, I never knew what people meant
 By deeming that my Muse's conversation
 Was dangerous;—I think she is as harmless
 As some who labour more and yet may charm less.

XCIV.

E agora abandono todo argumento
 E de uma vez, doravante, tentação
 Nenhuma "me ludibriará o intento"¹⁶³.
 Sim, iniciarei uma transformação¹⁶⁴.
 Pois é, nunca entendi esse julgamento
 Da prosa da minha Musa ser tão
 Perigosa. Acho-a igual inofensiva
 A que mais fadiga e menos cativa.

¹⁵⁸ Paulin Paris traduziu *piety*, no original, por *religion*; entretanto, não foi tão longe quanto Augusto de Campos, que traduziu por "poesia", ainda em posição de rima, pra rimar com "variedade" e "sociedade". Parece ter sido um cochilo de Campos.

¹⁵⁹ Cochran sustenta que B. seja um Ude (o *chef* autor do livro sobre as iguarias do banquete que vinham sido descritas) com visões políticas, e trazendo ao trabalho o gosto gastronômico de Diógenes. No original, *dress*, pode servir tanto para "vestir", "coser", quanto para "cozinhar", "cozer".

¹⁶⁰ No original, *sage*, possui o sentido de "sagacidade", daí a ideia de "ensinar o ganso", e possui ainda a acepção de "sálvia" (*Salvia officinalis*), erva aromática usada como tempero etc.

¹⁶¹ No original, *goose*, pode significar tanto a "ave", no caso, "morta e preparada para ser comida", quanto uma pessoa "simplória", "ingênua". (EP) nota que o epíteto de "ganso" no segundo sentido está em uso desde o século XVI. E, acresce-se, até hoje.

¹⁶² Da recente sequência de oitavas, esta foi a última que Campos traduziu. Sua tradução contém uma peculiaridade: traduziu *piety* por "poesia" no primeiro verso. Curioso notar como o esquema de rimas foi, destarte, arquitetado. Ainda mais há, no sétimo verso, um acréscimo por conta de Campos, uma vez que B. não escreveu que "estamos no final", porque B. mesmo planejava escrever seu épico até o Canto C, ou além, e também havia dito há uns Cantos, no XII, que apenas a "Introdução" do épico tinha acabado:

Política, polícia e poesia
 São tópicos que às vezes introduzo.
 Não somente em razão da variedade.
 É como um moralista que eu os uso.
 Pois me cabe mostrar à sociedade
 Vazia, o seu lado mais obtuso.
 E agora que já estamos no final
 Meu tema será o sobrenatural. (Campos, 2009, p. 107).

¹⁶³ Citação de Shakespeare, *Hamlet* III, ii, 374-75.

¹⁶⁴ B. já havia prometido essa "reforma" logo no Canto I, estrofe CXIX, escrita há cerca de seis anos antes dessa.

XCV.

Grim reader! did you ever see a ghost?

No; but you have heard—I understand—be dumb!

And don't regret the time you may have lost,

For you have got that pleasure still to come:

And do not think I mean to sneer at most

Of these things, or by ridicule benumb

That source of the Sublime and the Mysterious:—

For certain reasons my belief is serious.

XCV.

Já viu um fantasma, leitor sombrio?

Não, mas ouviu – compreendo – e silêncio!

Não lamente o tempo que partiu,

Pois vai ter tal prazer por vir. Não pense o

Meu intuito ser de escárnio, não me rio

Disso e pelo ridículo não amorteço o

Que é manancial de sublime e mistério.

Por certas razões, creio nisso a sério¹⁶⁵.

XCVI.

Serious? You laugh;—you may: that will I not;

My smiles must be sincere or not at all.

I say I do believe a haunted spot

Exists—and where? That shall I not recall,

Because I'd rather it should be forgot,

"Shadows the soul of Richard" may appal.

In short, upon that subject I've some qualms very

Like those of the philosopher of Malmsbury.

XCVI.

Sério? Você ri. Ria; eu não farei,

Meu riso é sincero, ou não o merece.

Que existe lugar assombrado eu falei

Que creio – onde?¹⁶⁶ Não lembrarei desse, e

Se dele me esquecer preferirei.

Vai que “vulto a alma de Ricardo”¹⁶⁷ surpreendesse.

Enfim, sobre esse assunto um receio fere-

-me igual ao filósofo de Malmsbury¹⁶⁸.

¹⁶⁵ Pichot faz uma nota de mais da metade da página para esta estrofe, na qual afirma que B., embora cético a respeito de religião, deixou-se dominar pela superstição, e acreditava em aparições sobrenaturais e pressentimentos. Uma vez mesmo B. julgou que o fantasma de Shelley havia feito uma aparição em seu jardim. Moore atribui a superstição de seu amigo à influência da mãe de B. Entretanto, daqui três estrofes B. se defenderá da acusação de “supersticioso”.

¹⁶⁶ Para a resposta, ver Canto XIII, estrofe LXIII (PC).

¹⁶⁷ Nova citação de Shakespeare, dessa vez de *Ricardo III*, V, iii, 216-19, quando Ricardo admite não ter conseguido dormir após ser visitado por tantas almas as quais matou.

¹⁶⁸ Thomas Hobbes (1588 – 1679) foi matemático, teórico político e filósofo inglês, autor de *Leviatã* (1651). B. nota que Hobbes, descrendo até da própria alma, recusava as visitas das almas alheias, das quais possuía certa apreensão. Diz-se que o filósofo era muito impressionável por esses assuntos, e temia tanto algum fantasma, que se chegou a pensar tivesse medo inclusive do escuro. Hobbes, entretanto, negou ser supersticioso.

XCVII.

The night—(I sing by night—sometimes an owl,
 And now and then a nightingale)—is dim,
 And the loud shriek of sage Minerva's fowl
 Rattles around me her discordant hymn:
 Old portraits from old walls upon me scowl—
 I wish to Heaven they would not look so grim;
 The dying embers dwindle in the grate—
 I think too that I have sat up too late:

XCVIII.

And therefore, though 'tis by no means my way
 To rhyme at noon—when I have other things
 To think of, if I ever think—I say
 I feel some chilly midnight shudderings,
 And prudently postpone, until mid-day,
 Treating a topic which, alas! but brings
 Shadows;—but you must be in my condition,
 Before you learn to call this superstition.

XCIX.

Between two worlds Life hovers like a star,
 'Twixt Night and Morn, upon the horizon's verge.
 How little do we know that which we are!
 How less what we may be! The eternal surge
 Of Time and Tide rolls on and bears afar
 Our bubbles; as the old burst, new emerge,
 Lashed from the foam of ages; while the graves
 Of Empires heave but like some passing waves.

XCVII.

A noite (eu canto à noite, e revezam-
 -se coruja e rouxinol) é sombria, e entoa
 Alto pio a ave sábia de Minerva
 Que hino dissonante ao meu redor soa¹⁶⁹.
 Velhos retratos em velhos muros me observam¹⁷⁰;
 Oxalá sem essa expressão que atroa.
 Bem menos brasa na lareira arde.
 Acho que fui deitar-me muito tarde,

XCVIII.

Mesmo assim como de modo algum rimo
 Ao meio-dia, quando há coisas mais pra
 Pensar, se sempre pensar; eu afirmo
 Que sinto uns calafrios à meia-noite, e à
 Luz do outro dia, por prudência, estimo
 Tratar de um tópico, que, ai, só trará
 Sombras; mas veja minha situação
 Antes de chamar de superstição.

XCIX.

Por dois mundos a vida paira como
 Estrela no horizonte entre a noite e a luz. O
 Quão pouco nós sabemos do que somos!
 Quão menos do que seremos!¹⁷¹ O eterno fluxo
 De tempo em maré varre onde pomos
 Nossas bolhas. Quando o velho vai, o novo surge, e o
 Impele mares de eras; e à tumba baixam
 Impérios como meras ondas que passam.

¹⁶⁹ Cochran nota que Aurora há algumas estrofes fora descrita como admirando “menos as Graças que Minerva”.

¹⁷⁰ B. parece estar escrevendo *Don Juan* na abadia Norman (PC).

¹⁷¹ Paráfrase “pessimista” (PC) das palavras de Ofélia enlouquecida em *Hamlet*, IV, v, 40-2, de Shakespeare. (EP) afirma que B. está parafraseando Shakespeare pela tradição cética de Montaigne e Hume.

CANTO THE SIXTEENTH.

I.

The antique Persians taught three useful things,
To draw the bow, to ride, and speak the truth,
This was the mode of Cyrus, best of kings—
A mode adopted since by modern youth.
Bows have they, generally with two strings;
Horses they ride without remorse or ruth;
At speaking truth perhaps they are less clever,
But draw the long bow better now than ever.

II.

The cause of this effect, or this defect,—
"For this effect defective comes by cause,"—
Is what I have not leisure to inspect;
But this I must say in my own applause,
Of all the Muses that I recollect,
Whate'er may be her follies or her flaws
In some things, mine's beyond all contradiction
The most sincere that ever dealt in fiction.

CANTO XVI¹

I.

Dos velhos persas vieram de proveito:
Curvar o arco, montar, falar verdade².
Que é o jeito de Ciro³, melhor rei, jeito
Adotado até hoje pela mocidade.
Ao arco, o de duas cordas, tão afeitos;
Cavalo esporeiam sem dó ou piedade;
No dizer a verdade são mais parcous,
Porém se curvam bem melhor num arco^{4,5}.

II.

A causa deste efeito ou do defeito —
"Porque tal efeito defeito causa-o"⁶ —
É o que pra averiguar não tenho tempo,
Mas digo isso aí ao meu próprio aplauso:
Que de todas as Musas que me lembro,
Qualquer que seja a sua tolice ou causo
Nalgum caso, a minha, sem objeção,
É a mais sincera que já fez ficção.⁷

¹ Byron começou o Canto XVI em Gênova, 29 de março de 1823, e concluiu-o em 6 de maio. Foi publicado anonimamente por John Hunt, em 26 de março de 1824, juntamente com o Canto XV.

² A referência dessa passagem é *História*, I, 136, de Heródoto.

³ Ciro, o Grande, foi rei da Pérsia entre 559 e 530 a.C., ano em que morreu em batalha. Criou o maior império até então visto na História.

⁴ No original, *bow*, significa, no caso, tanto "arco", "curvar um arco", quanto "curvar-se", "demonstrar reverência", e até "submeter-se".

⁵ Augusto de Campos traduziu um número maior, proporcionalmente, das oitavas dos últimos Cantos de *Don Juan*. Para esta, ele fez:

Os velhos persas deram-nos (relatam):

O arco, a equitação e a verdade.

Assim fez o reio Ciro. E, hoje, tratam

Os jovens de segui-lo com vontade.

Seus arcos têm duas cordas e maltratam

Os cavalos sem dó nem piedade.

No dizer a verdade são mais parcous,

Porém manejam com perícia os arcos. (Campos, 2009, p. 107).

⁶ Citação de Shakespeare, *Hamlet*, II, ii, 103.

⁷ Augusto de Campos traduziu essa estrofe. Dela, os últimos quatro versos foram:

Pois de todas as Musas que eu empreito,

Qualquer que seja a falha que elas têm,

A minha, sem quaisquer contestações,

III.

And as she treats all things, and ne'er retreats
 From anything, this Epic will contain
 A wilderness of the most rare conceits,
 Which you might elsewhere hope to find in vain.
 'Tis true there be some bitters with the sweets,
 Yet mixed so slightly, that you can't complain,
 But wonder they so few are, since my tale is
"De rebus cunctis et quibusdam aliis."

IV.

But of all truths which she has told, the most
 True is that which she is about to tell.
 I said it was a story of a ghost—
 What then? I only know it so befell.
 Have you explored the limits of the coast,
 Where all the dwellers of the earth must dwell?
 'Tis time to strike such puny doubters dumb as
 The sceptics who would not believe Columbus.

III.

Ela trata de tudo e abandonara o
 Seu posto nunca, esse épico que trame
 Imensidão dos conceitos mais raros,
 Daí a busca alhures será vã. E
 Fato sim que traz doces com amaros⁸,
 Mas mistura-os de leve, não reclame, e
 Estranha serem poucos, se meu conto fale
*De rebus cunctis et quibûsdam aliis*⁹.

IV.

De todas as verdades que ela emite,
 A maior é a que agora conto eu.
 É a história de um fantasma, acredite.
 Como assim? Eu só sei que aconteceu.
 Alguém explorou as costas ao limite
 Onde todo terráqueo já viveu?
 É hora de aos descrentes dar um tombo
 Como o que a uns cétricos¹⁰ já deu Colombo.¹¹

É a mais veraz de toda as ficções. (sic). (2009, p. 109).

⁸ No original, *bitter*, também uma bebida alcoólica com sabor de essências herbais.

⁹ Em latim, no original. As edições aludem à anedota (não sabem se verídica) de que São Tomás de Aquino, querendo que sua obra fosse a mais universal possível, pensou em escrever apenas dois livros, *De rebus cunctis* (*Sobre todas as coisas*) e, depois, um segundo, *De quibûsdam aliis* (*Sobre algumas coisinhas mais*).

¹⁰ Cochran nota que não fica claro se B. tem algum cétrico específico em mente.

¹¹ A nossa tradução se aproveitou das rimas e de alguma parte da estrutura da tradução de Augusto de Campos para esta estrofe.

V.

Some people would impose now with authority,
 Turpin's or Monmouth Geoffrey's Chronicle;
 Men whose historical superiority
 Is always greatest at a miracle.
 But Saint Augustine has the great priority,
 Who bids all men believe the impossible,
Because 'tis so. Who nibble, scribble, quibble, he
 Quiets at once with "*quia impossibile.*"

VI.

And therefore, mortals, cavil not at all;
 Believe:—if 'tis improbable, you *must*,
 And if it is impossible, you *shall*:
 'Tis always best to take things upon trust.
 I do not speak profanely to recall
 Those holier Mysteries which the wise and just
 Receive as Gospel, and which grow more rooted,
 As all truths must, the more they are disputed:

V.

Daí alguns impõem como autoridade
 A *Crônica* de Monmouth ou de Turpin¹²,
 Cuja histórica superioridade
 É sempre maior por milagre, enfim.
 Mas Santo Agostinho¹³ tem prioridade,
 Manda que creiam no impossível, assim,
 Porque sim. Quem mordisca, rabisca, esculacha,
 Com *quia impossibile* de uma vez relaxa.

VI.

Portanto, nem argumentem, mortais.
 Creiam. Se é improvável, aí se deve.
 E se é impossível, se creia mais.
 É melhor que com fé tudo se leve.
 Nem é pra profanar se eu lembro os tais
 Santos mistérios que o sábio e justo teve
 Por Evangelho, que mais se enraíza,
 Como as verdades, se lhe rivaliza.

¹² Turpin (em latim, Tilpinus), foi o bispo de Reims de 748 até sua morte, em cerca de 800. Por muitos anos foi considerado o autor das lendárias canções de gesta do ciclo carolíngio. Geoffrey, ou Godofredo, de Monmouth (c. 1100 – c. 1155) foi um clérigo inglês, autor de *Historia Regum Britanniae*, crônica pseudo-histórica, que com suas fábulas proveu material para as histórias do rei Lear e do rei Artur.

¹³ Cochran especula que B. erra intencionalmente a referência, pois não foi Santo Agostinho, mas Tertuliano, quem afirmou que o “impossível” descrito nas Escrituras merece crença exatamente por ser impossível; ele disse “certum est quia impossibile est” (“é certo porque é impossível”). Cochran acresce ainda que, por esta perspectiva, dependendo de quanta ironia se consiga depreender de B., *Don Juan* pode ser tão crível ou incrível quanto o *Novo Testamento*.

VII.

I merely mean to say what Johnson said,
 That in the course of some six thousand years,
 All nations have believed that from the dead
 A visitant at intervals appears:
 And what is strangest upon this strange head,
 Is, that whatever bar the reason rears
 'Gainst such belief, there's something stronger still
 In its behalf—let those deny who will.

VIII.

The dinner and the *soirée* too were done,
 The supper too discussed, the dames admired,
 The banqueteers had dropped off one by one—
 The song was silent, and the dance expired:
 The last thin petticoats were vanished, gone
 Like fleecy clouds into the sky retired,
 And nothing brighter gleamed through the saloon
 Than dying tapers—and the peeping moon.

VII.

E o que Johnson disse aqui se repita¹⁴,
 Que por seis milhares de anos foi crença
 Em toda nação que uma visita
 Dos mortos por períodos apareça.
 O mais estranho que nisso estranho exista
 É que tanto faz se contra a crença ergue-se a
 Razão, há algo ainda mais potente
 A seu favor, e quem não crê que tente.

VIII.

O jantar e o sarau também findaram,
 Damas admiradas, ceia comentada,
 Banqueteadores um a um se ausentaram,
 O canto silenciou, a dança expirada.
 Finas anáguas esvaem-se, passaram
 Como nuvem fofa do céu retirada,
 E nada no salão mais alumia
 Que as velas no fim e a lua que espia.¹⁵

¹⁴ Todas as edições fazem longas notas. Johnson (*Life*, II, de Boswell) afirma que “It is wonderful that five thousand years have now elapsed since the creation of the world, and still it is undecided whether or not there has ever been an instance of the spirit of any person appearing after death. All argument is against it; but all belief is for it”. E depois, no capítulo 31 de *Rasselas* (1759), Imlac parafraseia a ideia da seguinte forma “There is no people, rude or learned, among whom apparitions of the dead are not related and believed. This opinion could become universal only by its truth” (PC); “(...) e ainda mesmo quando a língua o nega, se confessa por seus terrores”.

¹⁵ João Vieira, que não traduzia desde a estrofe LXXXVI do Canto anterior, para esta fez:
 Enfim terminara o banquete; os cânticos e a dança (sic) tinham cessado, o último vestido transparente tinha desaparecido, como estas nuvens vaporosas que se perdem no firmamento, e nada mais brilhava no salão, a não ser as luzes decrépitas e a lua que começava a raiar. (Byron, 1942, p. 398).

IX.

The evaporation of a joyous day
 Is like the last glass of champagne, without
 The foam which made its virgin bumper gay;
 Or like a system coupled with a doubt;
 Or like a soda bottle when its spray
 Has sparkled and let half its spirit out;
 Or like a billow left by storms behind,
 Without the animation of the wind;

X.

Or like an opiate, which brings troubled rest,
 Or none; or like—like nothing that I know
 Except itself;—such is the human breast;
 A thing, of which similitudes can show
 No real likeness,—like the old Tyrian vest
 Dyed purple, none at present can tell how,
 If from a shell-fish or from cochineal.
 So perish every Tyrant's robe piece-meal!

IX.

A evaporação de um dia de ventura
 É como a última taça de champanhe sem
 A espuma da virginal abertura,
 Ou sistema que dúvida contém,
 Ou garrafa de soda que borbulha
 E nem mais metade de seu corpo tem,
 Ou onda deixada atrás pela tormenta
 Sem nada a animar já que nem venta,

X.

Ou opiáceo¹⁶ que dá repouso com dano
 Ou não dá, ou como – nada que eu imagine
 Só a si mesma. É assim o âmagô humano,
 Coisa a qual nenhum símile exprime
 Similitude real. O antigo tirano¹⁷
 Vestia púrpura, não há um que afirme
 Se era múrice¹⁸ ou cochonilha¹⁹. Em suma,
 Robe também de tirano assim suma²⁰.

¹⁶ Os opiáceos à época eram usados como calmantes e sedativos. O próprio B. consumiu láudano misturado com vinho.

¹⁷ Ver Canto XV, estrofe XCI.

¹⁸ Molusco gastrópode que produz uma substância corante de cor avermelhada (*Purpura patula*).

¹⁹ Nome dado a certos pulgões, dos quais se extrai um corante de pigmentação carmim.

²⁰ B. faz nota dizendo que a composição da púrpura de Tiro ainda hoje é controversa, e até sua cor, se era “púrpura”, “azul” ou “escarlata”; e arremata com “eu não afirmo nada”. Cochran explica que os imperadores romanos usavam togas tingidas de púrpura e que a “Sagrada Aliança” entre Rússia, Prússia e Áustria tinha toda a pretensão de descendência do Império Romano. Assim os símiles são como as togas tingidas; apenas decoração, não comparações que demonstram a essência de algo.

XI.

But next to dressing for a rout or ball,
 Undressing is a woe; our *robe de chambre*
 May sit like that of Nessus, and recall
 Thoughts quite as yellow, but less clear than amber.
 Titus exclaimed, "I've lost a day!" Of all
 The nights and days most people can remember,
 (I have had of both, some not to be disdained,)
 I wish they'd state how many they have gained.

XI.

Mas pior que se vestir pra festa ou baile
 É desvestir-se. O *robe de chambre*
 Pode cair como o de Nessus²¹ e dá-lhe
 Sensações ruins, amarelas²² quase âmbar.
 Tito exclamou "Perdi meu dia!"²³ Vale-
 -me saber dos dias e noites que se lembram
 (Tive de ambos, alguns de bom tamanho)
 Quantos deles de fato foram ganhos.²⁴

XII.

And Juan, on retiring for the night,
 Felt restless, and perplexed, and compromised:
 He thought Aurora Raby's eyes more bright
 Than Adeline (such is advice) advised;
 If he had known exactly his own plight,
 He probably would have philosophised:
 A great resource to all, and ne'er denied
 Till wanted; therefore Juan only sighed.

XII.

E Juan quando a noitada abandonara,
 Inquieto, insone e estranho se sentia.
 Achou que o olhar de Aurora mais brilhara
 Do que Adelina (é o aviso) advertia.
 Se sua exata situação observara,
 Ele decerto filosofaria,
 Consolo a todos, nunca se negou
 Até buscada; além disso, Juan só suspirou.²⁵

²¹ Ver Canto XI, estrofe LXV.

²² No original, *yellow*, possui aqui o significado de "infeliz", "miserável" (PC). Paulin Paris nota que "De même que le vert est admis pour symbole d'espérance, le blanc, de pureté, le noir, de deuil, etc., on peut dire que le jaune est celui du désappointement, et c'est peut-être la couleur la plus expressive de toutes." Para diferenciação entre as acepções de "ciúme" (*jealous*), que aludiria ao sentimento de Dejanira, e "mal-estar", que faria alusão ao estado de Hércules envenenado, ver (EP).

²³ Suetônio (em *A Vida dos Doze Césares*, 8) conta que Tito (39 – 81), imperador romano de 79 a 81, tendo passado apenas um dia sem favorecer a nenhuma pessoa, exclamou essas memoráveis palavras: "Meus amigos, desperdicei meu dia!" ("Amici, diem peridi!").

²⁴ Augusto de Campos traduziu esta e as próximas três estrofes. Seus quatro primeiros versos desta foram:

Mas pior que vestir-se para a dança
 É desvestir-se; um *robe de chambre*
 Lembra-nos o de Nessus e à lembrança
 Vem, amarelo, o ciúme antes que o âmbar. (...) (Campos, 2009, p. 111).

²⁵ João Vieira e Augusto de Campos traduziram esta estrofe. João Vieira fez:

Retirando-se a sua câmara, Juan sentiu-se consideravelmente impressionado, agitado por sensações vivas que levava no espírito. Achava os olhos de Aurora Raby mais brilhantes do que presumira Adelina. Se conhecera completamente o seu estado de agitação por-se-ia a filosofar; assim pôs-se a suspirar. Suspirou. (Byron, 1942, p. 398).

E a tradução de Augusto de Campos foi:

E Juan, voltando para o quarto, findos
 Seus aprestos, inquieto, desvaria:
 Pensa em Aurora Raby, de olhos lindos,
 Como Adeline já o advertia;
 Se soubesse para onde estava indo,

XIII.

He sighed;—the next resource is the full moon,
 Where all sighs are deposited; and now
 It happened luckily, the chaste orb shone
 As clear as such a climate will allow;
 And Juan's mind was in the proper tone
 To hail her with the apostrophe—"O thou!"
 Of amatory egotism the *Tuism*,
 Which further to explain would be a truism.

XIV.

But Lover, Poet, or Astronomer—
 Shepherd, or swain—whoever may behold,
 Feel some abstraction when they gaze on her;
 Great thoughts we catch from thence (besides a cold
 Sometimes, unless my feelings rather err);
 Deep secrets to her rolling light are told;
 The Ocean's tides and mortals' brains she sways,
 And also hearts—if there be truth in lays.

XIII.

Suspirou; só faltava a lua cheia²⁶,
 Caçamba de suspiros²⁷, com a sua
 Casta esfera que, por sorte, brilhando ei-la
 Clara o quanto esse clima aí contribua,
 E Juan em tom propício tem na ideia
 Saudar com a apóstrofe "Oh, tu!" a lua,
 Nesse egotismoamatório do *tuísmo*²⁸,
 Do qual a explicação seria um truísmo.²⁹

XIV.

Mas quer poeta, astrônomo ou amante,
 Pastor, zagal, que a houver contemplado,
 Sente uma abstração quando lhe está diante.
 Pegam-se boas ideias dela (e um resfriado
 Às vezes, que é um sentimento intrigante);
 Grandes segredos à sua luz são fiados.
 Move as marés do mar; e nossas mentes
 E ainda os corações, se as canções não mentem.³⁰

Talvez usasse de filosofia:

Consolo para alguns, se não retiro

Para os mais; Juan não deu mais que um suspiro. (2009, p. 111).

²⁶ Para meditação anterior a respeito da lua, ver estrofe CXIII do Canto I.

²⁷ A expressão "caçamba" aqui utilizada foi retirada da tradução de Augusto de Campos. As traduções francesas foram as únicas que detectaram referência à estrofe LXXV, Canto XXXIV, de *Orlando Furioso*, de Ariosto (a lua seria o lugar para onde vão "Le lagrime e i sospiri degli amanti").

²⁸ (EP) explica que "tuísmo" seria o oposto de "egoísmo". Para (PC), seria o antônimo byroniano de "egotismo".

²⁹ Novamente aconteceu de João Vieira e Augusto de Campos traduzirem a mesma estrofe. Retiramos nosso segundo verso da tradução de Augusto de Campos, da qual os quatro primeiros versos são:

Suspirou; só faltava a lua cheia,

Caçamba de suspiros, com a sua

Face casta e o seu brilho de candeia

Que o clima apropriado insinua; (...) (2009, p. 113).

³⁰ A tradução de Augusto de Campos serviu como modelo para a nossa. Veja-se a sua tradução:

Mas poeta, astrônomo ou amante,

Pastor, campônio que a houver contemplado,

Sente uma abstração, quando diante

Dela, e as ideias (além de um resfriado,

Às vezes, se não se cuidar bastante);

Grandes segredos tem ela guardado:

Marés e mentes pesa sutilmente

E corações, se é que a canção não mente. (2009, p. 113).

XV.

Juan felt somewhat pensive, and disposed
 For contemplation rather than his pillow:
 The Gothic chamber, where he was enclosed,
 Let in the rippling sound of the lake's billow,
 With all the mystery by midnight caused:
 Below his window waved (of course) willow;
 And he stood gazing out on the cascade
 That flashed and after darkened in the shade.

XV.

Juan viu-se algo pensativo e ficou
 Mais à contemplação que ao travesseiro.
 Na alcova gótica onde se alojou
 Entrava o murmúrio do lago, e inteiro
 O mistério que à meia-noite causou.
 Sob sua janela ondula (óbvio) um salgueiro,
 E a cachoeira que fixamente observa
 Brilhou e depois se imiscuiu à treva.

XVI.

Upon his table or his toilet,—*which*
 Of these is not exactly ascertained,—
 (I state this, for I am cautious to a pitch
 Of nicety, where a fact is to be gained,)
 A lamp burned high, while he leant from a niche,
 Where many a Gothic ornament remained,
 In chiselled stone and painted glass, and all
 That Time has left our fathers of their Hall.

XVI.

Sobre sua mesa ou toaleta³¹ – qual disso
 Não se determina de modo exato
 (E afirmo isso por ser cautelosíssimo
 No escrúpulo de precisar os fatos) –
 Uma vela clareou quando ele ia a um nicho
 Onde restou muito gótico ornato³²
 Em pedra talhada e vitrais pintados e o mais
 Que o tempo deixou de nossos ancestrais.

³¹ B. está ironizando os galicismos da mobília ordinária utilizados pela sociedade polida (EP). “Toaleta” era antigamente conhecido como “toucador”, uma mesa com um espelho em cima para se pentear, depois conhecida como “penteadeira”.

³² B. parece estar ansioso para relembrar a primeira cena de *Manfred*, quando o herói, sozinho à noite em uma galeria gótica, é visitado por espíritos (PC). Na edição em que se encontra a tradução de João Vieira, de 1942, também há uma tradução em prosa de *Manfredo*, sem nenhuma indicação do tradutor, que se sabe ser, entretanto, Antônio Franco da Costa Meirelles.

XVII.

Then, as the night was clear though cold, he threw
 His chamber door wide open—and went forth
 Into a gallery of a sombre hue,
 Long, furnished with old pictures of great worth,
 Of knights and dames heroic and chaste too,
 As doubtless should be people of high birth;
 But by dim lights the portraits of the dead
 Have something ghastly, desolate, and dread.

XVII.

Daí, a noite era clara embora fria,
 Ele abriu a porta da alcova e saiu por
 Longa galeria³³ do tipo sombria³⁴,
 Cheia de velhos quadros de valor,
 Varões heroicos, damas castas via
 Como seriam os de estirpe superior.
 Mas à luz baça os retratos dos mortos
 Algo sinistro, aflito e horrível portam.³⁵

XVIII.

The forms of the grim Knight and pictured Saint
 Look living in the moon; and as you turn
 Backward and forward to the echoes faint
 Of your own footsteps—voices from the Urn
 Appear to wake, and shadows wild and quaint
 Start from the frames which fence their aspects stern,
 As if to ask how you can dare to keep
 A vigil there, where all but Death should sleep.

XVIII.

As formas de um sombrio guerreiro e um santo
 Pareciam vivas a essa luz noturna
 E ao virar-se pra lá e pra cá ecoa tanto
 O seu passo, que crê acordar da urna³⁶
 Um as vozes e as sombras vagas, entanto,
 Em molduras barrando as carrancas soturnas,
 Meio a indagar como velar você ousa
 Lá onde tudo, exceto a morte, repousa.³⁷

³³ Ver Canto V, estrofe LVIII.

³⁴ E. H. Coleridge faz uma nota pouco característica em sua edição (notada também por (PC)), na qual afirma que “B. se engana, porque o Monge Negro vaga pelo salão de jantar, que é a “galeria” do poema e, além disso, B. dormia no andar superior, ao qual o acesso depende de uma escada em espiral. Do lado oeste, de fato, vê-se a “cachoeira”, mas o refeitório nunca teve “antigas pinturas”; pode ser que B. dormisse ali no caso de uma emergência e eis a cena! “*El libertado* vai da alcova gótica à “galeria” e zás! “um monge de capucho e terço”. Mas, *quien sabe?* A precaução do salmista no que se refere às princesas não é inaplicável aos poetas”.

³⁵ João Vieira traduziu esta estrofe do seguinte modo:

Como a noite estava linda, posto que fresca, abriu a porta da câmara e pôs-se a passear numa longa e sombria varanda, guarnecida de velhos quadros de grande preço, representando cavaleiros, damas heróicas (sic), e castas, como deviam ser infalivelmente as pessoas de alta linhagem. Mas ao clarão de luz duvidosa, os retratos dos mortos têm não sei que de sepulcral e de lamentavel (sic) espanto. (Byron, 1942, p. 398).

³⁶ Cochran nota, no original *urn*, “isto é, urna funerária”.

³⁷ Novamente, Augusto de Campos e João Vieira traduziram a mesma estrofe. Augusto de Campos traduziu como:

As formas de um guerreiro e de um santo
 Esgueiram-se ao luar – visão noturna,
 E os ecos dos teus pés soam enquanto
 Pensas ouvir as vozes de uma urna.
 Sombras vagas desdobram o seu manto
 Das molduras na solidão soturna,
 Como se a perguntar com que ousadia
 Velas o que só à morte caberia. (Campos, 2009, p. 115).

E João Vieira traduziu como:

(...) À luz da lua estas imagens de santos e de ferozes cavaleiros parecem viver; e o pálido sorriso das belezas defuntas como que se anima ao brilho das estrelas. (...) (Byron, 1942, p. 398).

XIX.

And the pale smile of Beauties in the grave,
 The charms of other days, in starlight gleams,
 Glimmer on high; their buried locks still wave
 Along the canvas; their eyes glance like dreams
 On ours, or spars within some dusky cave,
 But Death is imaged in their shadowy beams.
 A picture is the past; even ere its frame
 Be gilt, who sate hath ceased to be the same.

XX.

As Juan mused on Mutability,
 Or on his Mistress—terms synonymous—
 No sound except the echo of his sigh
 Or step ran sadly through that antique house;
 When suddenly he heard, or thought so, nigh,
 A supernatural agent—or a mouse,
 Whose little nibbling rustle will embarrass
 Most people as it plays along the arras.

XIX.

E o riso pálido das belas no túmulo,
 O antigo charme, à luz de estrelas, brilha
 E bruxuleia. Os cachos sepultos ondulam
 Pela tela, seus olhos por maravilha
 Piscam-nos, espátos³⁸ em antro obscuro³⁹,
 Mas morte ali deixou tétrica trilha.
 Pintura é o passado; antes que a moldura
 Doure-se, o que pousa é outra figura.⁴⁰

XX.

Juan na mutabilidade refletiu,
 Ou em sua donzela – termos sinônimos –
 O eco do suspiro e passo repercutiu
 Na antiga mansão, sozinho e tristonho,
 E do nada, perto, ouviu ou achou que ouviu
 Um ser sobrenatural ou um camundongo,
 Cujo ruído da roída embaraça a
 Maioria quando ocorre junto ao rás⁴¹ ⁴².

³⁸ No original, *spars*, “espátos”, pedras de formação cristalina como o quartzo.

³⁹ Lembra o último poema que B. escreveu até o fim, concluído quando começou este Canto, chamado *The Island*, IV, 7-9 (PC).

⁴⁰ Augusto de Campos (imerso no tom ultrarromântico byroniano deste trecho, tanto que ficará algumas estrofes sem traduzir) traduziu esta estrofe como:

E o pálido sorriso de quem era
 Tão bela em outras eras ainda brilha,
 Seu cabelo sepulto agora impera
 Na tela, os olhos pura maravilha
 De luz, tal uma imagem de quimera,
 Mas a morte se espalha em sua trilha.
 Pintura é outrora – antes que a moldura
 Dourem, quem pousa é já outra figura. (Campos, 2009, p. 115).

⁴¹ “Rás” ou “arrás” era um antigo tipo de tapeçaria usado para ornar paredes de galerias.

⁴² Na tradução de João Vieira desta estrofe, que segue, vale notar o “sorriso” “detrás duma cortina” que, de fato, teria “intrigado boa gente”, como pesquisadores de tradução, se não fosse evidente sua tradução do francês *souris*, “rato”, erroneamente para “sorriso”:

Nenhum rumor ali havia a não ser dos suspiros e dos passos de Juan; quando ele ouviu ou creu ouvir, junto de si um agente sobrenatural, um sorriso, cujo leve rumor por detrás duma cortina tem por mais de uma vez intrigado boa gente. (Byron, 1942, p. 398).

XXI.

It was no mouse—but lo! a monk, arrayed
 In cowl and beads, and dusky garb, appeared,
 Now in the moonlight, and now lapsed in shade,
 With steps that trod as heavy, yet unheard;
 His garments only a slight murmur made;
 He moved as shadowy as the Sisters weird,
 But slowly; and as he passed Juan by,
 Glanced, without pausing, on him a bright eye.

XXII.

Juan was petrified; he had heard a hint
 Of such a Spirit in these halls of old,
 But thought, like most men, that there was nothing in't
 Beyond the rumour which such spots unfold,
 Coined from surviving Superstition's mint,
 Which passes ghosts in currency like gold,
 But rarely seen, like gold compared with paper.
 And did he see this? or was it a vapour?

XXI.

Não era um camundongo, mas ó! um monge⁴³
 De traje preto, capucho e terço e, ou vê-
 -se ao luar, ou já na sombra se esconde,
 Pisando pesado, mas que não se ouve;
 Suas vestes fazem só um murmúrio ao longe.
 Irreal como as estranhas irmãs⁴⁴ move-
 -se, mas lento, e, sem parar, passou diante
 De Juan e lhe luziu um olho brilhante.⁴⁵

XXII.

Juan petrificou-se; ouvira uns palpites
 De que há espírito nas antigas casas,
 Mas, como muitos, cria que nada existe
 Além da intriga que esse ponto causa,
 Cunhada⁴⁶ à superstição que persiste⁴⁷,
 E fantasma igual ouro por moeda passa,
 Mas raro se vê, como o ouro com a cédula.
 E ele viu isso mesmo? Ou foi só a névoa⁴⁸?

⁴³ Há diversos relatos de aparições do fantasma do monge de preto em Newstead Abbey. Em 13 de agosto de 1814, B. escreve a Moore falando que “os fantasmas (...), a desolação, deixam [Newstead] muito animada”. Nessa mesma época Moore conta que B. imaginou ter visto um fantasma na abadia. Todas as edições originais consultadas fazem notas a este respeito, com mais ou menos as mesmas informações.

⁴⁴ Referência às três bruxas de *Macbeth*, IV, i, 111, de Shakespeare.

⁴⁵ João Vieira traduziu essa estrofe nos dois parágrafos seguintes:

Mas não era um sorriso; ó surpresa! um monge embuçado em seu capucho, umas vezes mostrando-se à claridade da lua outras vezes perdendo-se nas sombras caminhava com passo grave e silencioso.

Ouvia-se o rugido de seus vestidos, se caminhava lentamente ou deslizava como uma sombra. Perpassando por diante de Juan, sem parar, fixou-o com vista cintilante. (1942, p. 399).

⁴⁶ No original, *mint*, uma “casa da moeda” que, por conta da métrica, não pôde ser inserida neste verso.

⁴⁷ Como Juan era católico, poderia ser menos cético a respeito das lendas medievais cristãs (PC).

⁴⁸ No original, *vapour*, também poderia ser, em uma livre-tradução, a “brisa”, ou ainda, como Paulin Paris traduziu, “vapeur vaine”, algo próximo de “vapor barato”.

XXIII.

Once, twice, thrice passed, repassed—the thing of air,
 Or earth beneath, or Heaven, or t' other place;
 And Juan gazed upon it with a stare,
 Yet could not speak or move; but, on its base
 As stands a statue, stood: he felt his hair
 Twine like a knot of snakes around his face;
 He taxed his tongue for words, which were not granted,
 To ask the reverend person what he wanted.

XXIII.

Uma, duas, três vezes veio e foi algo do ar
 Ou de embaixo do chão ou céu ou outros locais, e
 Juan arregalando-se a embasbacar,
 Sem mover-se ou falar; como em sua base
 Estátua está, esteve. Sentiu enroscar
 Seu cabelo igual nó de serpentes na face⁴⁹;
 E força a língua por, não dadas, palavras,
 A indagar o que o reverendo buscava.⁵⁰

XXIV.

The third time, after a still longer pause,
 The shadow passed away—but where? the hall
 Was long, and thus far there was no great cause
 To think his vanishing unnatural:
 Doors there were many, through which, by the laws
 Of physics, bodies whether short or tall
 Might come or go; but Juan could not state
 Through which the Spectre seemed to evaporate.

XXIV.

Após maior pausa, na terceira vez,
 A sombra foi, mas pra onde? É longo o hall,
 E assim grande causa não se fez
 De crer o sumiço sobrenatural.
 Porta havia muita, pelas quais nas leis
 Da física corpo curto ou alto e tal
 Pode ir ou vir; mas Juan não captou
 Por qual delas o espectro evaporou.

XXV.

He stood—how long he knew not, but it seemed
 An age—expectant, powerless, with his eyes
 Strained on the spot where first the figure gleamed
 Then by degrees recalled his energies,
 And would have passed the whole off as a dream,
 But could not wake; he was, he did surmise,
 Waking already, and returned at length
 Back to his chamber, shorn of half his strength.

XXV.

Juan parou, o quanto não sabia, suponho
 Uma era, expectante, impotente, via
 De viés onde surgiu o ser bisonho,
 Aí aos poucos recobrou suas energias
 E até acharia que não passou de um sonho,
 Que não podia acordar. Estava, cria,
 Acordado já e enfim indo de volta à
 Sua alcova, e sua força ao meio se esgota⁵¹.

⁴⁹ Cochran acha válido especificar que Juan se sentiu como a Medusa (com seus cabelos de serpentes), e não uma vítima da mesma (que também ficaria petrificada, como Juan, não obstante).

⁵⁰ João Vieira traduziu esta estrofe em três parágrafos, os quais seguem:

Três vezes repassou por ele o habitante do ar, da terra, do céu ou de qualquer outra mansão.

O seu espanto foi o maior; os cabelos eriçaram-se-lhe sobre a cabeça e ficou imóvel (sic), sem tugar nem mugir. Ainda quis perguntar ao reverendo personagem o que diabo queria, mas a voz estava-lhe presa. (1942, p. 399).

XXVI.

All there was as he left it: still his taper
 Burned, and not *blue*, as modest tapers use,
 Receiving sprites with sympathetic vapour;
 He rubbed his eyes, and they did not refuse
 Their office: he took up an old newspaper;
 The paper was right easy to peruse;
 He read an article the King attacking,
 And a long eulogy of "Patent Blacking."

XXVI.

Tudo estava intacto; a vela seguia a
 Arder, não das modestas azuis⁵², que impliquem
 Chamar entidades à chama amiga.
 Ele esfregou os olhos, que não compliquem
 Seu ofício. Pegou uma gazeta antiga;
 Folhear esse jornal foi bem simples.
 Leu um artigo que o rei esculacha⁵³
 E um longo elogio a uma escura graxa⁵⁴.

XXVII.

This savoured of this world; but his hand shook:
 He shut his door, and after having read
 A paragraph, I think about Horne Tooke,
 Undressed, and rather slowly went to bed.
 There, couched all snugly on his pillow's nook,
 With what he had seen his phantasy he fed;
 And though it was no opiate, slumber crept
 Upon him by degrees, and so he slept.

XXVII.

Soube-lhe a esse mundo; a mão treme, em choque.
 Ele tranca sua porta e após ter lido
 Um parágrafo, creio que de Horne Tooke⁵⁵,
 Foi pra cama meio lento e desvestido.
 Lá, num travesseiro fofo se coloca e
 Com o que viu sua fantasia tem nutrido,
 E embora não fosse opiáceo, o sono desce
 Passo a passo sobre ele, que adormece.

⁵¹ Cochran nota um paralelo ao caso de Sansão e Dalila, quando esse se vê privado de suas forças após ter as tranças cortadas por Dalila, em *Juízes*, 16, 19.

⁵² As traduções francesas apontam se tratar de outra referência a *Blue Stocking Society*, a "sociedade das mulheres intelectuais de meias azuis". Entretanto, as edições originais (EP, PC) suscitam a lenda de que quando a chama de uma vela queima com tonalidade azulada, é indicativo da presença de fantasmas ou do demônio (talvez por relação com o enxofre). Coleridge, em *Christabel*, 158-9, alude a *Ricardo III*, V, iii, 180, de Shakespeare, quando o próprio Ricardo cita a luz azul da chama, pouco após ser visitado por fantasmas. Há um verso deletado em *Manfred* com essa imagem das chamas azuis (uma lembrança anotada por Cochran, das últimas inseridas nesta tese).

⁵³ Cochran nota que como a narrativa se passa em cerca de 1790, Juan deve estar lendo um jornal radical.

⁵⁴ No original, *patent blacking*, espécie de produto para polir calçados de couro, o que hoje se chamaria "graxa". Alguns dos anúncios para esse tipo de produto nos jornais eram imitações de poemas populares. B. mesmo foi creditado ter escrito um desses "*jingles*" para "Day and Martin's Patent Blacking". (V. também apêndice a *Two Foscari*). B. uma vez exclamou a Murray: "O que é isso tudo, (...) Day and Martin's Patent Blacking(...), as pessoas estão loucas, ou meramente drogadas?". Ademais, à época tornou-se famoso um tipo de couro muito brilhante, chamado de "patent leather", que era tratado com "charão", um verniz de laca da China.

⁵⁵ B. admirou John Horne Tooke (1736 – 1812), um escritor radical, político, clérigo e filólogo, que apoiou Pitt nas reformas parlamentares de 1788. (PC) nota outra evidência, "talvez", de que a leitura política de Juan é subversiva.

XXVIII.

He woke betimes; and, as may be supposed,
 Pondered upon his visitant or vision,
 And whether it ought not to be disclosed,
 At risk of being quizzed for superstition.
 The more he thought, the more his mind was posed:
 In the mean time, his valet, whose precision
 Was great, because his master brooked no less,
 Knocked to inform him it was time to dress.

XXIX.

He dressed; and like young people he was wont
 To take some trouble with his toilet, but
 This morning rather spent less time upon't;
 Aside his very mirror soon was put;
 His curls fell negligently o'er his front,
 His clothes were not curbed to their usual cut,
 His very neckcloth's Gordian knot was tied
 Almost an hair's breadth too much on one side.

XXX.

And when he walked down into the Saloon,
 He sate him pensive o'er a dish of tea,
 Which he perhaps had not discovered soon,
 Had it not happened scalding hot to be,
 Which made him have recourse unto his spoon;
 So much *distract* he was, that all could see
 That something was the matter—Adeline
 The first—but *what* she could not well divine.

XXVIII.

Acordou cedo e como é de supor
 Ponderou sobre a visita ou visão
 E se esse caso deveria expor
 Com risco de increpar superstição.
 Mais pensava, e a confusão ia maior.
 Porém seu criado, cuja precisão
 É grande, ou o senhor não o iria admitir,
 Deu o aviso de que é hora de se vestir.

XXIX.

Ele se vestiu e, como os jovens, vai
 Se afligir na toalete, a qual resume
 Essa manhã, e em menos tempo sai.
 Até o próprio espelho de lado arruma, e
 Seus cachos com negligência à frente caem⁵⁶,
 Suas roupas sem o aprumo de costume,
 Seu nó górdio⁵⁷ da gravata amarrado
 Quase um fio de cabelo a mais pra um lado.

XXX.

E quando descer ao salão conceba,
 Pôs-se pensativo sobre seu chá,
 O qual talvez não tão cedo perceba,
 Não estivesse escaldante, o que fá-
 -lo recorrer à colher pra que o beba.
 Tão distraído estava que todos lá
 Viam que alguma coisa havia – Adelina
 Primeiro, o motivo nem imagina.

⁵⁶ Estilo cultivado pelo próprio B. (PC).

⁵⁷ Górdio foi o rei da Frígia, pai de Midas. Era um camponês e, ao ser coroado rei, para não esquecer sua origem humilde, pendurou sua carroça de bois atada com um enorme nó a uma coluna. O nó era praticamente impossível de ser desfeito, daí veio sua fama (hoje a expressão mais comum seria “nó cego”). Muito tempo depois, o Oráculo previu que quem solucionasse o nó, dominaria o mundo inteiro. Alexandre, o Grande, portanto, desembainhou a espada e cortou o nó num só golpe. Lenda ou não, Alexandre se tornaria senhor de toda a Ásia Menor poucos anos depois. “Nó górdio”, assim, passou a ser chamado todo problema aparentemente insolúvel, que se resolve facilmente por meio de algum ardil.

XXXI.

She looked, and saw him pale, and turned as pale
 Herself; then hastily looked down, and muttered
 Something, but what's not stated in my tale.
 Lord Henry said, his muffin was ill buttered;
 The Duchess of Fitz-Fulke played with her veil,
 And looked at Juan hard, but nothing uttered.
 Aurora Raby with her large dark eyes
 Surveyed him with a kind of calm surprise.

XXXI.

Ela olhou e viu-o pálido e pálida ela
 Mesma fica, e olha o chão logo e sugere
 Algo, o que minha história não revela.
 Quer mais manteiga no bolo Lord Henry⁵⁸.
 A Duquesa de Fitz-Fulke mexe no véu lá
 E olha firme a Juan, mas nada profere.
 Aurora Raby com o olhão preto o pesa
 Em uma espécie de calma surpresa⁵⁹.⁶⁰

XXXII.

But seeing him all cold and silent still,
 And everybody wondering more or less,
 Fair Adeline inquired, "If he were ill?"
 He started, and said, "Yes—no—rather—yes."
 The family physician had great skill,
 And being present, now began to express
 His readiness to feel his pulse and tell
 The cause, but Juan said, he was "quite well."

XXXII.

Porém vendo-o todo frio e silente⁶¹,
 E a todos mais ou menos interessa,
 A doce Adelina inquiriu “está doente?”
 Ele inicia e diz “Sim – não – talvez – yes”.
 O médico da família é excelente
 E estando presente agora já expressa
 Prontidão em sentir pulso e dar também
 A causa, mas Juan disse estar muito bem.

⁵⁸ Cochran observa que Henry nota tanto o mal-estar de Juan, quanto que Adelina também o nota. No original, *muffin*, um bolinho básico.

⁵⁹ Com uma surpresa oposta a de Leila no Canto VIII, XCV.

⁶⁰ João Vieira vem diligentemente traduzindo essas estrofes narrativas. Para esta precisou de três parágrafos:

Viu que ele estava pálido e empalideceu também (sic).

A duquesa (sic) de Fitz pôs-se a brincar com seu véu fixando Juan sem articular nem palavra.

Aurora Raby lançando para ele os seus olhos negros, eximinou-o (sic) com ar de srupreza (sic) calma. (Byron, 1942, p. 400).

⁶¹ Ecoa a estrofe 8 do “Hino à Grécia”, presente no Canto III, o qual B. deveria ter em mente enquanto escrevia este Canto XVI, três meses antes de partir para sua última viagem. O “som dos mortos” do hino é aqui, no entanto, feito pelos monges medievais.

XXXIII.

"Quite well; yes,—no."—These answers were mysterious, "Muito bem, sim – não". A resposta é um mistério,

And yet his looks appeared to sanction both,
 However they might savour of delirious;
 Something like illness of a sudden growth
 Weighed on his spirit, though by no means serious:
 But for the rest, as he himself seemed both
 To state the case, it might be ta'en for granted
 It was not the physician that he wanted.

XXXIII.

E ainda pareceu que a ambos sancionasse,
 Embora um sinal de delírio adere-o.
 Como se algum mal súbito pesasse-
 -lhe o espírito, mas nada muito sério.
 Quanto ao resto, como ele relutasse⁶²
 Em contar o caso, logo se admite
 Não ser um médico que necessite⁶³.

XXXIV.

Lord Henry, who had now discussed his chocolate,
 Also the muffin whereof he complained,
 Said, Juan had not got his usual look elate,
 At which he marvelled, since it had not rained;
 Then asked her Grace what news were of the Duke of late?
Her Grace replied, *his* Grace was rather pained
 With some slight, light, hereditary twinges
 Of gout, which rusts aristocratic hinges.

XXXIV.

Lord Henry, que discutia o chocolate
 E o bolinho criticado, acresceu
 Que Juan não ia como sempre à vontade,
 O que ele admira já que não choveu,
 Aí do Duque inquire se há novidade
 À Sua Graça⁶⁴, que diz que Sua Graça sofreu
 Um pouco a artrite hereditária, cuja
 Dobradiça aristocrática enferruja⁶⁵.

XXXV.

Then Henry turned to Juan, and addressed
 A few words of condolence on his state:
 "You look," quoth he, "as if you had had your rest
 Broke in upon by the Black Friar of late."
 "What Friar?" said Juan; and he did his best
 To put the question with an air sedate,
 Or careless; but the effort was not valid
 To hinder him from growing still more pallid.

XXXV.

Daí Henry a Juan virou e lhe endereçou os
 Termos de condolência ao seu estado.
 "Parece", disse, "qual se seu repouso
 Fosse pelo monge obscuro quebrado".
 "Que monge?" disse Juan, e ainda pôs o
 Seu melhor pra indagar com ar sedado
 Ou descuidado, mas foi esforço inválido
 Pra impedi-lo de ficar bem mais pálido.

⁶² A edição de E. Coleridge, ao invés de *loath* (EP, PC), traz novamente *both*.

⁶³ (PC) é único a notar possível alusão às palavras do doutor sobre Lady Macbeth, em *Macbeth*, V, i, 72, de Shakespeare: "Ela precisa mais de sacerdote que de médico".

⁶⁴ Henry suspeita de Juan com Fitz-Fulke (PC).

⁶⁵ A "inflamação nas articulações", antigamente conhecida como "gota", no original *gout*, hoje em dia famosa como "artrite", é causada por, dentre outros motivos, abuso de bebidas alcoólicas, à época, vinho do porto, "que só ricos poderiam custear" (PC); B. parece denotar que a riqueza e o descomedimento na mesa – entre outros excessos – seriam mais hereditários que a própria inflamação.

XXXVI.

"Oh! have you never heard of the Black Friar?
 The Spirit of these walls?"—"In truth not I."
 "Why Fame—but Fame you know's sometimes a liar—
 Tells an odd story, of which by and by:
 Whether with time the Spectre has grown shyer,
 Or that our Sires had a more gifted eye
 For such sights, though the tale is half believed,
 The Friar of late has not been oft perceived.

XXXVII.

"The last time was——"—"I pray," said Adeline—
 (Who watched the changes of Don Juan's brow,
 And from its context thought she could divine
 Connections stronger than he chose to avow
 With this same legend)—"if you but design
 To jest, you'll choose some other theme just now,
 Because the present tale has oft been told,
 And is not much improved by growing old."

XXXVI.

"Oh, não tem sobre o monge negro ouvido, o
 Espírito desses muros⁶⁶?" "Não, jamais".
 "A fama – e às vezes fama tem mentido⁶⁷ –
 Conta história estranha, a qual, no mais,
 Ou com o tempo o espectro ficou tímido
 Ou era o olhar dos de antes melhor a tais
 Visões, nesse conto meio se acredita,
 Mas o monge só às vezes nos visita.

XXXVII.

"A última vez –" "Peço, disse Adelina
 (Quem mudanças na frente de Juan olha,
 E pelo contexto ela aí imagina
 Que conexão mais forte à lenda o tolha
 Do que admitiu), "se só zombar designa,
 É melhor que agora outro tema escolha,
 Pois tanto essa história se contou, que ela
 Mal melhora por ser panela velha".⁶⁸

⁶⁶ Foi a vez de Amedée Pichot fazer à sua tradução a nota que as edições originais fizeram há algumas estrofes: de que Moore ouvira B. contar sobre a aparição do monge em 1814; e acrescenta que ocorreu pouco após o casamento do poeta. Cria-se, não obstante, que o monge aparecia quando algum perigo ou a morte ameaçava o senhor da abadia.

⁶⁷ Essa percepção sobre a "fama" é um truismo *Don Juanesco*. Veja, por exemplo, no Canto VII, o dístico que encerra a estrofe XV (PC), ou ainda a estrofe XXXIII.

⁶⁸ Décio Pignatari traduziu apenas três fragmentos desse Canto. Essa estrofe fez na íntegra como segue:

"Bem, na última vez..." "Por favor, disse
 Adeline, que conhecia de cor
 O cenho de Juan, chorasse ou risse,
 Segura e certa de saber a cor
 Certa de cada traço ou signo, "me si-
 Ga ou largue, mas não zombe, por favor,
 Que essa velha história já fez danos
 E não melhora nada com os anos". (Pignatari, 2007, p. 211).

XXXVIII.

"Jest!" quoth Milor; "why, Adeline, you know
 That we ourselves—'twas in the honey moon
 Saw——"—"Well, no matter, 'twas so long ago;
 But, come, I'll set your story to a tune."
 Graceful as Dian when she draws her bow,
 She seized her harp, whose strings were kindled soon
 As touched, and plaintively began to play
 The air of "'Twas a Friar of Orders Gray."

XXXVIII.

"Zombar!" disse milorde, "é testemunha
 Que nós mesmos o vimos – foi na lua
 De mel –" "Bem, tanto faz, faz tempo. Eu punha
 Em música, olha só, essa história sua."
 Graciosa igual Diana quando o arco empunha,
 Ela pega a harpa, a corda estimula
 Logo ao toque, e em lamento inicia assim já a
 Ária do "Era um monge de ordens cinza"⁶⁹.

XXXIX.

"But add the words," cried Henry, "which you made;
 For Adeline is half a poetess,"
 Turning round to the rest, he smiling said.
 Of course the others could not but express
 In courtesy their wish to see displayed
 By one *three* talents, for there were no less—
 The voice, the words, the harper's skill, at once,
 Could hardly be united by a dunce.

XXXIX.

"Mas a sua letra", pediu Henry, "soma;
 Porque Adelina é meio poetisa", em
 Redor ele se vira, e rindo informa.
 Os outros, óbvio, à dama apenas dizem
 Por cortesia querer ver como doma
 Os três talentos, que menos não visem.
 A voz, a letra, a arte do harpejo, pô-los
 Juntos não poderia ser para tolos.

XL.

After some fascinating hesitation,—
 The charming of these charmers, who seem bound,
 I can't tell why, to this dissimulation,—
 Fair Adeline, with eyes fixed on the ground
 At first, then kindling into animation,
 Added her sweet voice to the lyric sound,
 And sang with much simplicity,—a merit
 Not the less precious, that we seldom hear it.

XL.⁷⁰

Depois de fascinante hesitação –
 O encanto que aos que encantam algo impôs,
 Não sei explicar, de dissimulação –
 Linda Adelina os olhos fixos pôs
 De início ao chão, aí arde em animação,
 Ade a um som lírico a suave voz
 E bem simples canta, um mérito que houve
 Não menos precioso, e que raro se ouve.

⁶⁹ Letra de John O'Keefe, música de William Reeve, interposta na ópera de baladas intitulada *Merry Sherwood* (cerca de 1790). Tem quase nada de semelhança com a versão de Adelina. (PC) fornece um trecho dessa cantiga.

⁷⁰ (PC) vê paralelo entre o canto de Adelina e o da heroína de *Corinne, ou l'Italie* (1807), II, iii, de Madame de Staël. Esse era o romance predileto de Teresa Guiccioli, a condessa casada com quem B. se envolvera em seus últimos anos na Itália, inclusive durante a escrita deste Canto. Enquanto Corinne improvisa sobre "a glória e a felicidade da Itália", Adelina trata de culpa hereditária e condenação em um canto da Inglaterra.

1.

Beware! beware! of the Black Friar,
Who sitteth by Norman stone,
For he mutters his prayer in the midnight air,
And his mass of the days that are gone.
When the Lord of the Hill, Amundeville,
Made Norman Church his prey,
And expelled the friars, one friar still
Would not be driven away.

2.

Though he came in his might, with King Henry's right,
To turn church lands to lay,
With sword in hand, and torch to light
Their walls, if they said nay;
A monk remained, unchased, unchained,
And he did not seem formed of clay,
For he's seen in the porch, and he's seen in the church,
Though he is not seen by day.

1.⁷¹

Cuidado! cuidado com o monge obscuro!
Que jaz à tumba de Norman,
Pois à meia-noite ora num murmúrio
E a missa de outrora retoma.
Quando o senhorio, Lord Amundeville,
A igreja Norman espolia
E expulsa os monges⁷², um se decidiu
Que embora dali não iria.

2.

Embora o certifique a que ao Rei Henrique
As terras da igreja transfira,
E espada e archote às mãos indiquem
Queimar se um “não” ouvira,
Um monge solto, sem ferros, permanece,
E nem parece ser de argila,
E vê-se ele no pórtico, e na igreja vê-se,
Só não se vê de dia.⁷³

⁷¹ A primeira tradução de um fragmento de *Don Juan* publicada no Brasil foi justamente a tradução dessa canção interposta no Canto XVI. Seu tradutor usou um pseudônimo, J. Luz. Os franceses, que traduziram a obra completa em prosa, traduziram, no entanto, essa cantiga em verso rimado e metrificado.

⁷² Isso se deu aquando da dissolução dos monastérios por Henrique VIII, em cerca de 1530. De acordo com a balada escrita por Adelina, os Amundevilles vivem em propriedade furtada a Deus (PC).

⁷³ A tradução de Paulin Paris em verso desta estrofe é:

Devant la redoutable épée
De milord et des gens du roi,
Ses compagnons remplis d'effroi
Ont abandonné la contrée;
Mais lui seul ose chaque soir
Visiter encor l'abbaye:
Cependant il n'est plus en vie.--
Gardez-vous bien du moine noir. (Byron, 1830, s.p.).

3.

And whether for good, or whether for ill,
It is not mine to say;
But still with the house of Amundeville
He abideth night and day.
By the marriage-bed of their lords, 'tis said,
He flits on the bridal eve;
And 'tis held as faith, to their bed of Death
He comes—but not to grieve.

4.

When an heir is born, he's heard to mourn,
And when aught is to befall
That ancient line, in the pale moonshine
He walks from hall to hall.
His form you may trace, but not his face,
'Tis shadowed by his cowl;
But his eyes may be seen from the folds between,
And they seem of a parted soul.

5.

But beware! beware! of the Black Friar,
He still retains his sway,
For he is yet the Church's heir,
Whoever may be the lay.
Amundeville is Lord by day,
But the monk is Lord by night;
Nor wine nor wassail could raise a vassal
To question that Friar's right.

3.

E se ele seja bom ou seja vil,
Não sei o que eu diria,
Mas ainda a casa dos Amundeville
Habita noite e dia.
Diz-se que no leito conjugal de seus lordes
Paira na noite de núpcias⁷⁴,
Igual se crê que os seus leitos de morte
Prepara, mas sem lamúrias.

4.

Vindo herdeiro à luz, pranto conduz
E se algo vai daná-la, a
Estirpe antiga, à luz da lua lívida
Ele vai de sala em sala.
Só sua forma se traça, e não sua face;
O seu capucho a oculta.
Mas seus olhos vê-se, só isso aparece,
E parecem de alma dúbia.

5.

Atento! Atento ao Monge de Preto!
Que domina ainda a abadia,
Pois herdeiro é por direito
Tanto faz quem lá vivia.
Amundeville manda de dia,
À noite quem manda é o monge.
Nunca um vassalo enfim em brinde em festim
Questionou-o nem de longe.

⁷⁴ Esse parece ter sido o motivo por Adelina interromper a narração de Henry algumas estrofes acima.

6.

Say nought to him as he walks the Hall,
And he'll say nought to you;
He sweeps along in his dusky pall,
As o'er the grass the dew.
Then grammercy! for the Black Friar;
Heaven sain him! fair or foul,—
And whatsoe'er may be his prayer,
Let ours be for his soul.

6.

Quando ele andar na sala, nada indaga,
Aí pra ti já cala-o.
Com seu manto negro em volta vaga,
Como na grama o orvalho.
Ao monge de preto alívio⁷⁵ pede-se!
Credo em cruz⁷⁶ a essa alma, leal ou má,
E qualquer que seja sua prece,
Seja a nossa à sua alma.

XLI.

The lady's voice ceased, and the thrilling wires
Died from the touch that kindled them to sound;
And the pause followed, which when song expires
Pervades a moment those who listen round;
And then of course the circle much admires,
Nor less applauds, as in politeness bound,
The tones, the feeling, and the execution,
To the performer's diffident confusion.

XLI.

A voz dela cessa e a corda que inspira
Cala sem o toque que soá-la fez.
E há a pausa, que quando a canção expira,
Os que ouvem em volta invade de vez.
E daí claro o círculo muito a admira,
E aplaude como manda a polidez,
Os tons, o sentimento, e a execução
Pondo a artista em tímida confusão.

XLII.

Fair Adeline, though in a careless way,
As if she rated such accomplishment
As the mere pastime of an idle day,
Pursued an instant for her own content,
Would now and then as 'twere *without* display,
Yet *with* display in fact, at times relent
To such performances with haughty smile,
To show she *could*, if it were worth her while.

XLII.

Linda Adelina algo desleixada ia,
Como se fosse um mero passatempo
Essa habilidade, para um ocioso dia,
Num dado instante a seu próprio contento,
Ainda que de vez em quando exhibia,
Exibida de fato, algum intento
Com sorriso arrogante em tais shows, pra apenas
Mostrar que podia, se valesse a pena.

⁷⁵ No original, *gramercy*, expressão obsoleta, controversa ainda nos tempos de B., abreviação de “May God grant mercy”, comumente usada como indicativo de alegria repentina ou de surpresa, aqui possui o sentido de “boa sorte” (v. (E.P.)). Foi usada na *Balada do Velho Marinheiro*, de Coleridge, e em *Ivanhoé*, de Walter Scott.

⁷⁶ No original, *sain*, expressão obsoleta nos tempos de B., significa “fazer o sinal da cruz, quer para pedir bênçãos, quer para exorcizar o diabo”.

XLIII.

Now this (but we will whisper it aside)
 Was—pardon the pedantic illustration—
 Trampling on Plato's pride with greater pride,
 As did the Cynic on some like occasion;
 Deeming the sage would be much mortified,
 Or thrown into a philosophic passion,
 For a spoilt carpet—but the "Attic Bee"
 Was much consoled by his own repatee.

XLIV.

Thus Adeline would throw into the shade
 (By doing easily, whene'er she chose,
 What dilettanti do with vast parade)
 Their sort of *half profession*; for it grows
 To something like this when too oft displayed;
 And that it is so, everybody knows,
 Who have heard Miss That or This, or Lady T'other,
 Show off—to please their company or mother.

XLIII.

Mas isso (cochicharemos de lado)
 Foi (perdão à pedante ilustração)
 Ter com orgulho maior o de Platão pisado,
 Como o cínico fez noutra ocasião⁷⁷,
 Julgando o sábio aí mortificado
 Ou que ergue filosófica paixão
 Pelo tapete estragado, e a resposta
 Da “abelha ática”⁷⁸ por si só a conforta.

XLIV.

Adelina aí podia pôr na sombra
 (Fazendo fácil, sempre que quisesse
 O que diletantes fazem com maior pompa)
 Essa meia profissão; porque parece
 Algo assim se muito você se exponha;
 É isso mesmo, todo mundo conhece e
 Já ouviu Srta. Tal ou Qual ou Dona Fulana em
 Exibições para sua turma ou mãe.

⁷⁷ Diógenes Laércio conta que uma vez Diógenes de Sínope pisou nos tapetes de Platão dizendo “estou pisando no orgulho de Platão”, no que Platão respondeu que “pisa com um orgulho maior ainda”. B. faz a irônica nota dizendo que não tem certeza se era exatamente em um tapete que Diógenes pisou, já que tapetes são feitos para serem pisados, imagina assim que sua memória o ludibria, e que na verdade seria uma tapeçaria ou alguma peça luxuosa (v. nota Canto VII, IV; XI, XXVIII; XV, LXXIII).

⁷⁸ Cícero, em *De divinatione*, 36, conta que uma abelha pousou na boca de Platão quando ainda era criança, o que teria garantido sua grande eloquência futura (v. nota Canto IX, XXVIII, para o uso desse epíteto com conotações sexuais e políticas).

XLV.

Oh! the long evenings of duets and trios!
 The admirations and the speculations;
 The "Mamma Mia's!" and the "Amor Mio's!"
 The "Tanti palpiti's" on such occasions:
 The "Lasciami's," and quavering "Addio's,"
 Amongst our own most musical of nations!
 With "Tu mi chamas's" from Portingale,
 To soothe our ears, lest Italy should fail.

XLV.

Oh, as longas noites de duetos e trios,
 De admirações e de especulações!
 De “mamma mia”s e de “amor mio”s,
 Dos “tanti palpiti” em tais ocasiões,
 Os “lasciami”s e trêmulos “addio!”s⁷⁹
 Da nossa mais musical das nações⁸⁰,
 Com o “tu me chamas”⁸¹ de Portugal, a
 Acalmar nossa orelha se falhe a Itália.⁸²

XLVI.

In Babylon's *bravuras*—as the Home-
 Heart-Ballads of Green Erin or Grey Highlands,
 That bring Lochaber back to eyes that roam
 O'er far Atlantic continents or islands,
 The calentures of music which o'ercome
 All mountaineers with dreams that they are high lands,
 No more to be beheld but in such visions—
 Was Adeline well versed, as compositions.

XLVI.

Nas *bravuras* da Babilônia⁸³, e nas
 Baladas à pátria da gris terra alta ou Erin
 Verde⁸⁴ que Lochaber⁸⁵ de volta à vista traz
 Aos que em solo ou ilha atlântica vagam, sim,
 Dando ilusões em insolações⁸⁶ musicais
 Aos monteses com suas terras, que enfim
 Não verão mais senão nessas visões –
 Adelina é boa em tais composições.

⁷⁹ Clichês e expressões dos libretos de ópera italiana, respectivamente: “mamma mia”, algo como “minha nossa”, expressão de espanto; “meu amor”; “como bate forte meu coração” (ária do *Tancredi*, de Rossini, que B. assistiu muitas vezes na Itália); “deixe-me”; e “adeus”.

⁸⁰ B. faz uma longa nota, que nem todas as edições originais apresentam, contando uma anedota (pouco interessante) dos seus tempos de colegial. O importante da nota parece ser seu parecer de *expert* em música, demonstrando admiração a Rossini e Mozart, esse último, aliás, compositor de três óperas bufas, com libreto de Da Ponte, dentre as quais se encontra *Don Giovanni*, que lembram muito o tom dos três poemas em oitava-rima de B., incluindo essa sátira épica *Don Juan*.

⁸¹ (EP) aponta que B. fez duas traduções de uma canção portuguesa chamada “Tu me chamas”.

⁸² Augusto de Campos traduziu esta estrofe, da qual a nossa se encontra bastante próxima.

⁸³ No original, *bravuras*, ária italiana elaborada, como um solo virtuosístico, a exemplo da *Semiramide*, de Rossini, a respeito da rainha da Babilônia (para “bravura” ver Canto XII, LXXV; para “Semíramis” ver Canto V, LX-LXI). B. chamou a Inglaterra de Babilônia no Canto XI, XXIII.

⁸⁴ No original, *Highlands*, “Escócia”; *Erin*, “Irlanda”.

⁸⁵ Um distrito montanhoso da Escócia (EP).

⁸⁶ No original, *calentures*, espécie de insolação, conhecida menos usualmente por “calentura”, que podia levar os marinheiros em estágio extremo de delírio a acharem que o mar fosse verde pasto, e então pularem nele. (PC) nota que a canção folclórica de Adelina tem um efeito hipnótico similar.

XLVII.

She also had a twilight tinge of "Blue,"
 Could write rhymes, and compose more than she wrote,
 Made epigrams occasionally too
 Upon her friends, as everybody ought.
 But still from that sublimer azure hue,
 So much the present dye, she was remote;
 Was weak enough to deem Pope a great poet,
 And what was worse, was not ashamed to show it.

XLVII.

E matiz de azul⁸⁷ sem cor nela paira,
 Ainda rima e compõe mais do que escreve,
 Às vezes faz epigramas sim para
 Amigos, o que todo mundo deve.
 Mas do mais sublime azul que chegara
 O tom atual, ela longe esteve,
 Fraca, pois Pope um bom poeta suponha⁸⁸
 E, o que é pior, de isso expor não se envergonha.

XLVIII.

Aurora—since we are touching upon taste,
 Which now-a-days is the thermometer
 By whose degrees all characters are classed—
 Was more Shakespearian, if I do not err.
 The worlds beyond this World's perplexing waste
 Had more of her existence, for in her
 There was a depth of feeling to embrace
 Thoughts, boundless, deep, but silent too as Space.

XLVIII.

Aurora – já que falamos de gosto,
 Esse que é um termômetro do momento,
 Aos graus do qual personagens são expostos –
 Era mais shakespeariana, se erro não cometo.
 Os mundos além desse de desgostos
 Tocavam-na mais, e a pensamentos
 Profundos, sem fim, seu íntimo abraça, o
 Sentimento a ideias quietas como o espaço.

XLIX.

Not so her gracious, graceful, graceless Grace,
 The full-grown Hebe of Fitz-Fulke, whose mind,
 If she had any, was upon her face,
 And that was of a fascinating kind.
 A little turn for mischief you might trace
 Also thereon,—but that's not much; we find
 Few females without some such gentle leaven,
 For fear we should suppose us quite in Heaven.

XLIX.

Não como sua Graça, graciosa, cheia de graça e
 Sem graça, madura Hebe⁸⁹ de Fitz-Fulke, com mente,
 Se tiver alguma, sobre sua face,
 Essa sim é fascinadoramente;
 Um pouco voltada ao erro há quem trace
 Nela, mas não é muito⁹⁰. Pouco a gente
 Vê de mulher sem esse doce indício,
 Por medo de a gente se crer no paraíso.

⁸⁷ Para *The Blue Stockings Society*, ver nota Canto I, XXII; IV, CVIII-CXII; XI, L; XIV, LXXIX.

⁸⁸ Cochran nota que B. aprovaria esse gosto, ele mesmo grande admirador de Pope.

⁸⁹ Na mitologia grega, a deusa da juventude.

⁹⁰ Referência a *Otelo*, III, iii, 269-270, de Shakespeare.

L.

I have not heard she was at all poetic,
Though once she was seen reading the Bath Guide,
And Hayley's *Triumphs*, which she deemed pathetic,
Because she said *her temper* had been tried
So much, the bard had really been prophetic
Of what she had gone through with—since a bride.
But of all verse, what most ensured her praise
Were sonnets to herself, or *bouts rimés*.

L.

Nem ouvi que tivesse dote poético,
Mas foi vista lendo o *Bath Guide*⁹¹ e Hayley,
Seu *Triumphs*⁹², que ela considerou patético⁹³,
Porque, disse, seu gênio provou já ele
O bastante. O bardo foi bem profético
Do que passou, desde que é esposa. E lhe é
Em versos muito certo o elogio, pois,
A um soneto a si e a glosar copla a dois^{94 95}.

LI.

'Twere difficult to say what was the object
Of Adeline, in bringing this same lay
To bear on what appeared to her the subject
Of Juan's nervous feelings on that day.
Perhaps she merely had the simple project
To laugh him out of his supposed dismay;
Perhaps she might wish to confirm him in it,
Though why I cannot say—at least this minute.

LI.

É difícil dizer qual foi o motivo
De Adelina em tal balada cantar
Sobre o que aos nervos de Juan mais aflitivo
Parecia aquele dia apresentar.
Talvez simplesmente fosse o objetivo
Zombar do seu suposto mal-estar;
Talvez só confirmá-lo fosse o intuito,
Mas não sei por que, não nesse minuto.

⁹¹ Poema publicado em 1766, por Christopher Anstey, sátira branda sobre a temporada de uma família em Bath.

⁹² William Hayley escreveu *Triumphs of Temper* (1781), “sentimental no tratamento do tema e artificial no estilo” (EP). B. já o havia ironizado em sua sátira da juventude, *English Bards and Scotch Reviewers*. (PC) acresce que nessa obra a “virtude triunfa”, e que Hayley era amigo de Blake, das raras referências a esse poeta que se acha na obra byroniana, conquanto indireta.

⁹³ “Patético” aqui no sentido de comovente.

⁹⁴ No original, *bouts-rimés*, jogo poético em que um participante fala um verso e o outro participante completa-o usando a mesma rima. B. e Annabella jogaram “bouts-rimés” em Seaham, às vias do casório, e um exemplo é: “**Annabella:** My husband is the greatest goose alive / **Byron:** I feel that I have been a fool to wive”. “Glosar” é o desenvolvimento em verso de um mote. Para uma glosa de Glauco Mattoso sobre uma estrofe desta tradução de *Don Juan*, conferir o capítulo 5 da presente tese.

⁹⁵ Augusto de Campos traduziu esta estrofe na íntegra; da qual seus últimos quatro versos são:

O bastante. O bardo foi profético
Nos amores e humores da donzela.
Ela adorava mesmo um buquê
Com sonetos de amor e *bouts-rimés*. (Campos, 2009, p. 117).

LII.

But so far the immediate effect
 Was to restore him to his self-propriety,
 A thing quite necessary to the elect,
 Who wish to take the tone of their society:
 In which you cannot be too circumspect,
 Whether the mode be persiflage or piety,
 But wear the newest mantle of hypocrisy,
 On pain of much displeasing the gynocracy.

LIII.

And therefore Juan now began to rally
 His spirits, and without more explanation
 To jest upon such themes in many a sally.
 Her Grace, too, also seized the same occasion,
 With various similar remarks to tally,
 But wished for a still more detailed narration
 Of this same mystic friar's curious doings,
 About the present family's deaths and wooings.

LIV.

Of these few could say more than has been said;
 They passed as such things do, for superstition
 With some, while others, who had more in dread
 The theme, half credited the strange tradition;
 And much was talked on all sides on that head:
 But Juan, when cross-questioned on the vision,
 Which some supposed (though he had not avowed it)
 Had stirred him, answered in a way to cloud it.

LII.

Porém o mais imediato efeito
 Foi restaurar-lhe a compostura, que há-de
 Ser totalmente necessária a eleitos,
 Quem quer seguir o tom da sociedade,
 Na qual não dá pra ser tão circunspecto,
 Tanto faz se por galhofa ou piedade,
 Mas pôr o mais novo manto da hipocrisia
 Sob pena de magoar a ginocracia⁹⁶.

LIII.

E doravante aí Juan já ajunta
 Suas forças e sem mais explicação
 Zomba tais temas com gracinhas muitas.
 Sua Graça, então, aproveita a ocasião
 Com vária observação do tipo junta,
 Mas quer mais detalhada narração⁹⁷
 Que o agir do monge místico apresente
 Nos mortos e amores da família presente.

LIV.

Disso pouco mais se disse; é um dilema
 Que pra alguns passa por superstição,
 Já um ou outro que tal tópico tema
 Meio crê na estranha tradição.
 E muito se falou sobre esse tema,
 Mas Juan, quando o questionam da visão,
 Que uns suspeitavam (mas não declarou)
 Tê-lo excitado, a resposta obnubilou.

⁹⁶ Governo de mulheres. Ver estrofe LXVI do Canto XII. Atualmente se tenta pôr em uso o termo “femismo”, para se referir àquelas que tratam o feminismo de modo extremista.

⁹⁷ Cochran nota que Fitz-Fulke arquiteta aqui seu plano que enredará o resto do Canto.

LV.

And then, the mid-day having worn to one,
 The company prepared to separate;
 Some to their several pastimes, or to none,
 Some wondering 'twas so early, some so late.
 There was a goodly match too, to be run
 Between some greyhounds on my Lord's estate,
 And a young race-horse of old pedigree,
 Matched for the spring, whom several went to see.

LV.

Assim, meio-dia dissipado até a uma,
 De se separar a companhia há-de:
 Pra várias diversões, ou pra nenhuma,
 Uns crendo ser ainda cedo, outros tarde.
 Também ótima disputa se arruma
 Dos galgos de milorde em sua propriedade
 Com potro ágil de antigo pedigree
 E corrida marcada⁹⁸, alguns vão pra ali.

LVI.

There was a picture-dealer who had brought
 A special Titian, warranted original,
 So precious that it was not to be bought,
 Though Princes the possessor were besieging all—
 The King himself had cheapened it, but thought
 The civil list he deigns to accept (obliging all
 His subjects by his gracious acceptance)—
 Too scanty, in these times of low taxation.

LVI.

Veio vendedor de quadros que trouxera
 Um Ticiano⁹⁹ com garantia original¹⁰⁰,
 Tão precioso que à venda não era,
 Mas príncipes queriam possuir geral.
 O próprio Rei pechinhou, porém crera
 A Lista Civil¹⁰¹ (que concede aceitar, aí obriga ao
 Súdito por sua amável aceitação)
 Parca em tempos de baixa taxaço.

⁹⁸ No original, *Matched for the spring*, expressão de corrida de cavalos algo obscura. (PC) copia e cola a nota de (EP) sem dizer nada mais: “Entered for the spring races in a match book, in which a list of the dates of the races was kept”. Paulin Paris, que possivelmente usava uma edição sem essa nota, que só seria feita quase um século depois de sua tradução, traduziu essa expressão como “avec un jeune cheval de bonne race, et qui devait être accouplé au printemps prochain”. Pichot, entretanto, julgando a questão excessivamente obscura, traduziu sem maiores especificações apenas por “un cheval de race destiné aux courses”.

⁹⁹ Mas Henry já tinha um, v. Canto XIII, LXXI.

¹⁰⁰ O mercado de arte na Inglaterra se compara ao mercado de carne em Constantinopla (PC). (V. Canto IV, estrofe CXIV, para a circassiana que seria vendida como escrava e era “virgem com garantia”).

¹⁰¹ A renda do rei proveniente do Parlamento (PC). Atualmente, o termo possui outro sentido.

LVII.

But as Lord Henry was a connoisseur,—
 The friend of Artists, if not Arts,—the owner,
 With motives the most classical and pure,
 So that he would have been the very donor,
 Rather than seller, had his wants been fewer,
 So much he deemed his patronage an honour,
 Had brought the *capo d'opera*, not for sale,
 But for his judgment—never known to fail.

LVII.

Mas Lord Henry era um conhecedor,
 Amigo de artista, e de artes, proprietário
 De motivos clássicos de pureza maior,
 A quem preferia como donatário
 Mais que comprador, fosse a falta menor,
 A quem julgava o apoio muito honorário,
 Trouxera a *capo d'opera*¹⁰², não pra ofertar-lha,
 Mas por seu parecer, que jamais falha.

LVIII.

There was a modern Goth, I mean a Gothic
 Bricklayer of Babel, called an architect,
 Brought to survey these grey walls which, though so thick,
 Might have from Time acquired some slight defect;
 Who, after rummaging the Abbey through thick
 And thin, produced a plan whereby to erect
 New buildings of correctest conformation,
 And throw down old—which he called *restoration*.

LVIII.

Estava lá um gótico moderno,
 Pedreiro de Babel, tal de arquiteto¹⁰³,
 Veio averiguar os muros cinza externos,
 Grossos, mas o tempo põe seus defeitos,
 E após tim-tim por tim-tim da abadia ver no
 Projeto, planejou botar ereto
 Novo e mais correto edifício, e ao chão
 Pôr o antigo, que é a tal restauração.¹⁰⁴

¹⁰² Em italiano, no original, a “obra-prima”.

¹⁰³ Talvez referência à restauração que o Coronel Thomas Wildman fez em Newstead Abbey, ao valor de 100.000 libras, que, de todo modo, B. nunca viu. Em carta de 18 de novembro de 1818, B. escreveu a ele dando-lhe total liberdade na reforma.

¹⁰⁴ Décio Pignatari traduziu esta estrofe na íntegra do seguinte modo:

Eu conheci um gótico moderno,
 Pedreiro de babel – um arquiteto –
 Que veio examinar o muro externo,
 As paredes internas, mais o teto
 Da abadia – e descobriu o inferno
 Na cripta: não tardou o seu projeto
 De atroz demolição-e-construção,
 Também chamado de restauração. (Pignatari, 2007, p. 211).

LIX.

The cost would be a trifle—an "old song,"

Set to some thousands ('tis the usual burden
Of that same tune, when people hum it long)—

The price would speedily repay its worth in
An edifice no less sublime than strong,

By which Lord Henry's good taste would go forth in
Its glory, through all ages shining sunny,
For Gothic daring shown in English money.

LIX.

O custo é ninharia, "velha cantiga"¹⁰⁵

De uns milhares (que é só o refrão vulgar
Da mesma melodia, se a entoa da antiga).

Tal preço prontamente iria pagar
Algo não menos sublime que firme, e liga

O bom gosto de Lord Henry a par
De sua glória, a raiar eras ao sol, e fez
Arrojo gótico em dinheiro inglês¹⁰⁶.

LX.

There were two lawyers busy on a mortgage

Lord Henry wished to raise for a new purchase;
Also a lawsuit upon tenures burgage,

And one on tithes, which sure as Discord's torches,
Kindling Religion till she throws down *her* gage,

"Untying" squires "to fight against the churches;"
There was a prize ox, a prize pig, and ploughman,
For Henry was a sort of Sabine showman.

LX.

Havia mais dois advogados vendo a venda

De hipoteca a Henry fazer nova compra,
E uma ação de chãos seus que lhe dão renda¹⁰⁷,

Mais a de uns dízimos, tocha das Broncas,
Pois religião desafia quem lhe contenda¹⁰⁸,

"Aí da igreja" uns nobres "vão contra"¹⁰⁹.
E um porco e um boi, dos bons, e um lavrador,
Porque Henry é algo sabino ostentador¹¹⁰.

¹⁰⁵ No original, *old song*, uma expressão usada para algo de "pouco valor", serviria para a expressão "a preço de banana".

¹⁰⁶ B. faz longa nota a este pensamento; afirma que "'Ausu Romano – Ære Veneto' (as edições variam entre *ære*, *sere*, *aere*) é uma inscrição encontrada nos muros que separam Veneza do Adriático, significando '(feito) pela ousadia romana – com capital de Veneza'". B. acreditava que a inscrição tivesse sido feita por Napoleão, "o primeiro", e que fosse hora de prosseguir nesse título com um "Napoleão II", que houve, e morreu em 1832. "Ao menos seria melhor que esses imbecis" (os monarcas restaurados), B. arremata. (EP), no entanto, alega que a inscrição fora feita antes de Napoleão, quando Veneza ainda era uma república.

¹⁰⁷ No original, *tenures burgage*, espécie de "feudo burguês", do qual Henry, no caso, recebia pagamentos anuais das pessoas que habitavam o local. Essa também era uma fonte de renda da coroa.

¹⁰⁸ No original, *she throws down her gage*, (PC) alega significar "que a igreja desafia aqueles que a desafiam" ("that is, challenges those who challenge her").

¹⁰⁹ Nova citação de Shakespeare, *Macbeth*, IV, i, 51-3. "Though you untie the winds and let them fight / Against the churches." Na cena, *Macbeth* está desafiando as três bruxas a fazerem o pior conquanto que ele possa conhecer seu destino.

¹¹⁰ B. alude à modesta "fazenda sabina", concedida por Mecenas, que o poeta romano Horácio preferiu à ostentação de ser secretário de Augusto em Roma, posto que em sua terra encontraria ócio e tranquilidade (v. Canto IX, estrofe VII). No caso, Lord Henry também é uma espécie de "nobre rural", um "fazendeiro rico". Algo similar no Brasil hoje, embora a fonte de renda seja distinta, se poderia chamar de "*agrobóio*", aquele cuja fortuna provém, geralmente, de vastas plantações de milho, cana ou soja transgênicos, ou da pecuária extensiva.

LXI.

There were two poachers caught in a steel trap,
 Ready for gaol, their place of convalescence;
 There was a country girl in a close cap
 And scarlet cloak (I hate the sight to see, since—
 Since—since—in youth, I had the sad mishap—
 But luckily I have paid few parish fees since):
 That scarlet cloak, alas! unclosed with rigour,
 Presents the problem of a double figure.

LXI.

Mais dois ladrões de caça pegos na armadilha,
 Prontos pra prisão, sua convalescência.
 E uma filha do campo em véu e mantilha
 Escarlate¹¹¹ (desde – de – de – a adolescência
 Odeio isso, quando segui em triste trilha,
 Mas pagado a paróquia não mais tem-se¹¹²). A
 Capa escarlate, ai, aberta com rigor,
 Com o problema de um ser duplo a expor.

LXII.

A reel within a bottle is a mystery,
 One can't tell how it e'er got in or out;
 Therefore the present piece of natural history
 I leave to those who are fond of solving doubt;
 And merely state, though not for the Consistory,
 Lord Henry was a Justice, and that Scout
 The constable, beneath a warrant's banner,
 Had bagged this poacher upon Nature's manor.

LXII.

Um rolo numa garrafa é um enigma¹¹³,
 Pois como entra ou como sai ninguém diz;
 Deixo a história natural da atual rima
 Ao que em resolver dúvida é feliz
 E, não num consistório¹¹⁴, só se afirma
 Que Lord Henry também era juiz
 E Scout, oficial¹¹⁵, em busca embosca e apresa
 Essa larápia no solar da Natureza.

¹¹¹ Emblema público de “desonra”; quando uma mulher dava à luz a um filho ilegítimo, era obrigada a usar certos apetrechos escarlates (v. *A Letra Escarlate*, de Hawthorne).

¹¹² Em 1809, uma criada de B. em Newstead, chamada Lucy, ficou grávida do poeta (v. seu poema “To my son”). Pichot nota que o pai de uma criança ilegítima é obrigado, se descoberto, a pagar determinada quantia para a paróquia da região.

¹¹³ Essa observação já fora feita, entre outros, por Walter Scott em *Mistery*, capítulo 45; e também em *The Vicar of Wakefield*, 16, de Goldsmith (PC).

¹¹⁴ Corte diocesana da Igreja da Inglaterra (PC).

¹¹⁵ No original, *constable*, um “condestável”, funcionário rural a serviço oficial de um nobre. Há um oficial corrupto na obra *Joseph Andrews* (1742), de Fielding, chamado Mr. Scout, que prendera Joseph e Fanny. Ainda, no penúltimo verso da oitava, se encontra a expressão *beneath a warrant's banner*, algo como “sob mandado de busca e apreensão”.

LXIII.

Now Justices of Peace must judge all pieces
 Of mischief of all kinds, and keep the game
 And morals of the country from caprices
 Of those who have not a licence for the same;
 And of all things, excepting tithes and leases,
 Perhaps these are most difficult to tame:
 Preserving partridges and pretty wenches
 Are puzzles to the most precautions benches.

LXIII.

Pois juiz de paz julga todas as peças¹¹⁶
 De todo erro, e é dever que de entrar no jogo¹¹⁷
 E nas morais do país impeça
 Os que não têm licença ao mesmo; logo,
 Talvez exceto dízimo e renda, essas
 São coisas que para domar é fogo.
 Preservar lindas moças e perdizes
 Perturba até os mais cautos juízes.

LXIV.

The present culprit was extremely pale,
 Pale as if painted so; her cheek being red
 By nature, as in higher dames less hale
 'Tis white, at least when they just rise from bed.
 Perhaps she was ashamed of seeming frail,
 Poor soul! for she was country born and bred,
 And knew no better in her immorality
 Than to wax white—for blushes are for quality.

LXIV.

A presente ré estava ao extremo pálida,
 Qual se maquiada, a cútis rubra, por
 Natureza; e é branca, ao menos quando sai da
 Cama, a da dama de status maior.
 De se mostrar frágil ia envergonhada,
 Pobre alma, nascida e criada no interior¹¹⁸,
 Nada melhor via em sua imoralidade
 Que estar branca – rubor é pras de qualidade¹¹⁹.

LXV.

Her black, bright, downcast, yet *espiègle* eye,
 Had gathered a large tear into its corner,
 Which the poor thing at times essayed to dry,
 For she was not a sentimental mourner
 Parading all her sensibility,
 Nor insolent enough to scorn the scorner,
 But stood in trembling, patient tribulation,
 To be called up for her examination.

LXV.

O olho escuro, baixo, brilha, e ainda há ardil, e
 Num canto pende uma lagrimazona,
 Que a coisinha às vezes secar vacile,
 Pois não era a sentimental chorona
 Que sua sensibilidade desfile,
 Nem insolente que o zombador zomba,
 Mas em paciente e trêmula aflição¹²⁰
 Ficou até a examinação.

¹¹⁶ Há no original um trocadilho entre *Peace* e *pieces*. Cochran nota que B. continua sua homenagem a Henry Fielding, um magistrado que, todavia, satirizava a própria profissão (v. *Amelia*, livro 1, capítulo 2).

¹¹⁷ “Jogo” para manter a coerência com o trocadilho anterior sobre as “peças” (e a rima), porém “game”, no original, refere-se à prática da caça, no caso, ilegal.

¹¹⁸ “Interior” no sentido de moça criada no “campo”, uma “camponesa”.

¹¹⁹ Cochran nota um “ponto marxista”, no qual “só ricos podem sentir vergonha (mas raramente sentem, e menos ainda demonstram)”.

¹²⁰ Citação bíblica de *Romanos*, 12, 12: “Alegrai-vos na esperança, sede pacientes na tribulação, perseverai na oração;”.

LXVI.

Of course these groups were scattered here and there,
 Not nigh the gay saloon of ladies gent.
 The lawyers in the study; and in air
 The prize pig, ploughman, poachers: the men sent
 From town, viz. architect and dealer, were
 Both busy (as a General in his tent
 Writing despatches) in their several stations,
 Exulting in their brilliant lucubrations.

LXVI.

Tais grupos, claro, espalhados lá e cá,
 Não com as gentis¹²¹ damas ao salão alegre.
 Os juristas no escritório; ao ar livre há
 O porco, o lavrador, os larápios. Seguem
 Os da cidade, i.e.¹²², arquiteto e vendedor, já
 Tomados (como general na tenda entregue
 A compor despachos) em suas posições,
 A exultarem brilhantes lucubrações.

LXVII.

But this poor girl was left in the great hall,
 While Scout, the parish guardian of the frail,
 Discussed (he hated beer yclept the "small")
 A mighty mug of *moral* double ale.
 She waited until Justice could recall
 Its kind attentions to their proper pale,
 To name a thing in nomenclature rather
 Perplexing for most virgins—a child's father.

LXVII.

Mas a pobre ficou na sala grande,
 E Scout, o guardião dos frágeis, ei-lo
 (Com raiva de cerveja “fraca”¹²³) que demande
 Forte copo da *moral double ale*¹²⁴.
 Ela aguarda que a justiça lhe mande
 Sua suave atenção ao seu âmbito e nomeie o
 Que é a nomenclatura mais árdua de
 Todas a muita virgem¹²⁵ – o pai do bebê.

LXVIII.

You see here was enough of occupation
 For the Lord Henry, linked with dogs and horses.
 There was much bustle too, and preparation
 Below stairs on the score of second courses;
 Because, as suits their rank and situation,
 Those who in counties have great land resources
 Have "public days," when all men may carouse,
 Though not exactly what's called "open house."

LXVIII.

Veja que havia bastante ocupação
 A Lord Henry, e cães e cavalos junto.
 Ainda mais o agito e a preparação
 Dos criados com o serviço segundo¹²⁶,
 Pois, como cabe a status e condição,
 Quem nos condados tem bons chãos e fundos
 Tem “dias públicos”, nos quais todos festejam,
 Muito embora um “bota-fora”¹²⁷ não seja.

¹²¹ O estranho uso de *ladies gent*, no original, encontra paralelo em *The Faerie Queene*, I, IX, 6, 1, de Edmund Spenser.

¹²² No original, viz., abreviação de *videlicet*, “a saber”, “isto é”.

¹²³ No original, *yclept the “small”*, ou seja, “dita “diluída””.

¹²⁴ Cochran explica a ideia: “uma questão moral mais importante que a questão da garota”.

¹²⁵ Talvez uma referência velada à estátua da Virgem Maria em Newstead como em Norman (PC).

¹²⁶ O “segundo serviço” do banquete. Cochran nota que recorda momentaneamente as preocupações do Canto XV.

¹²⁷ No original, ‘*open house*’, evento em que qualquer poderia entrar, não ocorre aqui, onde só nobres possuem acesso.

LXIX.

But once a week or fortnight, *uninvited*
 (Thus we translate a *general invitation*)
 All country gentlemen, esquired or knighted,
 May drop in without cards, and take their station
 At the full board, and sit alike delighted
 With fashionable wines and conversation;
 And, as the isthmus of the grand connection,
 Talk o'er themselves the past and next election.

LXIX.

Por semana ou duas, sem ser convidado
 (Que é à geral se traduz de tal convite)
 Escudeiro¹²⁸ ou cavalheiro do condado
 É só chegar¹²⁹, tomar posto seguinte
 Na mesa cheia e sentar-se deleitado
 Com conversas e vinho de requinte,
 E essa grande relação tem como istmo
 A eleição passada e o porvir político.

LXX.

Lord Henry was a great electioneerer,
 Burrowing for boroughs like a rat or rabbit.
 But county contests cost him rather dearer,
 Because the neighbouring Scotch Earl of Giftgabbit
 Had English influence, in the self-same sphere here;
 His son, the Honourable Dick Dicedrabbitt,
 Was member for the "other interest" (meaning
 The same self-interest, with a different leaning).

LXX.

Lord Henry é grande cabo eleitoral,
 Tal coelho ou rato em cavar bairro insiste.
 Mas rivais da região saíam-lhe caro, qual
 O vizinho escocês Duque de Giftgabbit,
 Com influência inglesa aí na esfera igual.
 Seu filho, o Honorável Dick Dicedrabbitt¹³⁰,
 Era membro por "outro interesse" (entenda-se, a
 Interesse próprio noutra tendência)¹³¹.

LXXI.

Courteous and cautious therefore in his county,
 He was all things to all men, and dispensed
 To some civility, to others bounty,
 And promises to all—which last commenced
 To gather to a somewhat large amount, he
 Not calculating how much they condensed;
 But what with keeping some, and breaking others,
 His word had the same value as another's.

LXXI.

No condado era cortês, cauteloso,
 Era tudo a todos e dispensava
 Polidez a alguns, a outro é generoso,
 E prometia a todos, o que começava
 A se tornar um pouco volumoso,
 Não calculando o quanto condensava
 Mas, mantendo uns acordos, quebrando outros,
 Sua palavra valia igual a d'outros¹³².

¹²⁸ No original, *esquired*, classe mais baixa que a de "cavaleiro" na nobreza inglesa.

¹²⁹ "Sem convite específico".

¹³⁰ Os sobrenomes desses nobres ironizam sua condição próxima de coelhos, significando, aproximada e respectivamente, "coelho em cubo" e "coelho para presente".

¹³¹ Henry possivelmente pleiteara um lugar da Câmara dos Comuns (EP) (v. Canto XIII, estrofe XX, XXI, XXII). No original, *other interest*, se refere a "outro partido", ou seja, a distinção entre Tory e Whig; e B. não deixa claro de qual partido Henry seja, satirizando o aspecto de que ambos seriam idênticos, afinal (PC).

LXXII.

A friend to Freedom and freeholders—yet
 No less a friend to Government—he held,
 That he exactly the just medium hit
 Twixt Place and Patriotism—albeit compelled,
 Such was his Sovereign's pleasure, (though unfit,
 He added modestly, when rebels railed,)
 To hold some sinecures he wished abolished,
 But that with them all Law would be demolished.

LXXII.

Amigo da liberdade e dos donos¹³³, ato-
 -contínuo amigo do governo, ele
 Mantinha-se no ponto médio exato
 Entre seu posto e o patriotismo, mas compele-
 -o o agrado do soberano (e que é inapto
 Diz-se, humilde, se um rebelde¹³⁴ o interpele),
 Manter sinecuras que por si abolira,
 Se com elas as leis não demolira¹³⁵.

LXXIII.

He was "free to confess"—(whence comes this phrase? E é “livre a confessar” (de onde é essa frase?
 Is 't English? No—'tis only parliamentary) É inglês? Não, só parlamentar) que os intuitos
 That Innovation's spirit now-a-days Para a inovação¹³⁶, hoje em dia, fazem
 Had made more progress than for the last century. Mais progresso que no século último.
 He would not tread a factious path to praise, Nem seria faccioso por louvor, quase,
 Though for the public weal disposed to venture high; Embora arriscasse alto ao bem público.
 As for his place, he could but say this of it, Quanto a si, só poderia dizer disso
 That the fatigue was greater than the profit. Que o *stress* era maior que o benefício.

LXXIII.

LXXIV.

Heaven, and his friends, knew that a private life
 Had ever been his sole and whole ambition;
 But could he quit his King in times of strife,
 Which threatened the whole country with perdition?
 When demagogues would with a butcher's knife
 Cut through and through (oh! damnable incision!)
 The Gordian or the Geordi-an knot, whose strings
 Have tied together Commons, Lords, and Kings.

LXXIV.

Céu e amigos sabiam que a vida privada
 Fora sua primeira e inteira ambição,
 Mas largaria seu Rei na crise, a cada
 Ameaça de perdição da nação?
 Quando demagogos retalham com faca
 De açougueiro (oh insidiosa incisão!)
 O nó górdio e geórgio¹³⁷, em cujas cordas heis
 Atados juntos Comuns, Lordes e Reis.

¹³² Ou seja, não valia nada (PC).

¹³³ Dos “proprietários de terras”, no original, *freeholders*, inclusive, os únicos que possuíam direito de voto.

¹³⁴ Um “radical”.

¹³⁵ Henry admite que o sistema seja corrupto, mas sustenta que reformá-lo poderia destruí-lo (PC).

¹³⁶ “O espírito de radicalismo” ou (já que a narrativa se dá em cerca de 1790) “de revolução” (PC).

¹³⁷ Henry faz um trocadilho com o nó górdio, impossível de desatar, cortado por Alexandre (v. este Canto, estrofe XXIX) e o nome do Rei Jorge III (no original, *Geordian*, de *George*).

LXXV.

Sooner "come Place into the Civil List

And champion him to the utmost—" he would keep it, Civil e seja o fim"¹³⁸. Não renunciarei, mas
Till duly disappointed or dismissed:

Profit he cared not for, let others reap it;

But should the day come when Place ceased to exist,

The country would have far more cause to weep it:

For how could it go on? Explain who can!

He gloried in the name of Englishman.

LXXV.

Antes "me venha um lugar nessa Lista

Talvez só dispensado ou se desista.

Lucro não era a sua, colham-no os demais.

Pois vindo o dia em que a função não exista,

O país poderia chorar ainda mais,

E aí como seria? Expliquem-me vocês!

Orgulhava-o ser cidadão inglês.

LXXVI.

He was as independent—aye, much more—

Than those who were not paid for independence,

As common soldiers, or a common—shore,

Have in their several arts or parts ascendance

O'er the irregulars in lust or gore,

Who do not give professional attendance.

Thus on the mob all statesmen are as eager

To prove their pride, as footmen to a beggar.

LXXVI.

Ele era independente – sim, e muito

Mais que os não pagos pela independência –

Qual soldado – e Shore¹³⁹ – efetivos, no intuito

De ter em partes e artes ascendência

Sobre os de luxúria ou chaga fortuitos,

E nem tão profissionais na assistência.

Político quer se gabar consigo

Sobre a rale, igual criado com mendigo.

LXXVII.

All this (save the last stanza) Henry said,

And thought. I say no more—I've said too much;

For all of us have either heard or read—

Off—or upon the hustings—some slight such

Hints from the independent heart or head

Of the official candidate. I'll touch

No more on this—the dinner-bell hath rung,

And grace is said; the grace I *should* have sung—

LXXVII.

Isso (exceto a última estrofe) Henry falou

E pensou. Eu não; falei demais já.

Pois todo mundo leu ou escutou

De palanques algo que uma dica dá

Do candidato oficial com sua mente ou

Coração independente. Nada há

Mais sobre. Badalou o sino da janta

E dão graças, a graça aqui se canta¹⁴⁰,

¹³⁸ Citação de Shakespeare, *Macbeth*, III, i, 70-71: "Rather than so, come, Fate, into the list, / And champion me to th'utterance!". B. adultera de modo irônico *Fate* por *place*, *list* por *Civil List* (v. neste Canto, estrofe LVI) etc.

¹³⁹ B. satiriza o nome de Jane Shore, porque sua opção original, *whore*, "prostituta", não poderia ser proferida por Henry num discurso público (PC). Jane Shore (c. 1445 – c. 1527) foi uma das esposas do Rei Eduardo IV da Inglaterra. (EP) explica que B. tratou-a pior do que a História e outros escritores costumam. Moça de origem simples, tornou-se a preferida do Rei, e depois de muitas vicissitudes findou seus dias em pobreza e desgraça.

¹⁴⁰ Cochran relembra a estrofe LXXXVII do Canto III.

LXXVIII.

But I'm too late, and therefore must make play.

'Twas a great banquet, such as Albion old

Was wont to boast—as if a glutton's tray

Were something very glorious to behold.

But 'twas a public feast and public day,—

Quite full—right dull—guests hot, and dishes cold,—

Great plenty, much formality, small cheer,—

And everybody out of their own sphere.

LXXVIII.

Mas me atrasei e devo seguir, enfim.

É um banquete imenso, como ia gabar-

-se o velho Albion, qual se um glutão assim

Fosse algo glorioso de se admirar.

Mas dia público em público festim,

Gente quente, pratos frios, bem cheio, a maçar,

Fartura, muita etiqueta, pouco ânimo,

E todos fora do seu próprio âmbito¹⁴¹.

LXXIX.

The squires familiarly formal, and

My Lords and Ladies proudly condescending;

The very servants puzzling how to hand

Their plates—without it might be too much bending

From their high places by the sideboard's stand—

Yet, like their masters, fearful of offending;

For any deviation from the graces

Might cost both man and master too—their *places*.

LXXIX.

Nobres rurais¹⁴² familiarmente formais, meus

Lordes e ladies com orgulho e condescendentes;

Até os serventes confusos com seus

Pratos, sem estarem muito pendentes

Dos seus altos postos ao bufê, e os

Mesmos de desagradar tão tementes.

Pois se criado ou mestre se desviar algo

Dessas graças – pode custar seus cargos.

LXXX.

There were some hunters bold, and coursers keen,

Whose hounds ne'er erred, nor greyhounds deigned to lurch; Seus cães não falham, galgos bem farejam;

Some deadly shots too, Septembrizers, seen

E havia atirador mortal, setembrista¹⁴⁴,

Earliest to rise, and last to quit the search

Visto ser primeiro e último na presa

Of the poor partridge through his stubble screen.

Da pobre perdiz que à palha invista.

There were some massy members of the church,

E havia alguns membros massivos da igreja,

Takers of tithes, and makers of good matches,

Caçando dízimo e casórios bons e

And several who sung fewer psalms than catches.

Cantando menos salmos que canções.

¹⁴¹ Cochran nota que ninguém se sente em casa na “Open House” (“recepção aberta a toda gente sem necessidade de convite”, relembra-se) de Lord Henry.

¹⁴² No original, *squires*, pode ser tanto o “escudeiro”, título logo abaixo de “cavaleiro”, quanto um “nobre rural”.

¹⁴³ No original, *coursers*, aqueles que caçam à pé (PC).

¹⁴⁴ No original, *Septembrizers*, os perpetradores do massacre em Paris em 1792. A temporada de caça à perdiz é aberta também em setembro (PC).

LXXXI.

There were some country wags too—and, alas!
 Some exiles from the Town, who had been driven
 To gaze, instead of pavement, upon grass,
 And rise at nine in lieu of long eleven.
 And lo! upon that day it came to pass,
 I sate next that o'erwhelming son of Heaven,
 The very powerful parson, Peter Pith,
 The loudest wit I e'er was deafened with.

LXXXI.

E havia uns traquinas do condado e, eis,
 Uns exilados da cidade vindos
 Ver mato ao invés de pavimento e, em vez
 De às onze, já às nove ter se erguido.
 E oh! nesse dia sucedeu que sentei
 Junto a esse filho do céu opressivo,
 Peter Pith¹⁴⁵, prior de poder, contudo,
 O mais alto humor que já me fez surdo.

LXXXII.

I knew him in his livelier London days,
 A brilliant diner-out, though but a curate,
 And not a joke he cut but earned its praise,
 Until Preferment, coming at a sure rate,
 (O Providence! how wondrous are thy ways!
 Who would suppose thy gifts sometimes obdurate?)
 Gave him, to lay the Devil who looks o'er Lincoln,
 A fat fen vicarage, and nought to think on.

LXXXII.

Conheci-o em Londres nos seus mais joviais dias,
 Brilhante arroz de festa e ainda só um cura;
 Piada sua não há quem não elogia,
 Daí se promovia a tal altura
 (Oh Providência! que maravilhas tuas vias;
 Quem crê que teu dom tão duro perdura?)
 Legam-lhe à gárgula ao Lincoln suspensa¹⁴⁶,
 Farto vicariato ao brejo e em nada pensa.

¹⁴⁵ As edições apontam como referência a Sydney Smith (1771 – 1845), escritor e clérigo inglês, Whig, fundou *Edinburgh Review*, e escreveu a favor da emancipação católica (v. Canto X, estrofe XXXIV).

¹⁴⁶ No original, *the devil who looks o'er Lincoln*, (EP) explica, é como a gárgula que senta sobre a capela de São Hugo, na Catedral de Lincoln, foi chamada por muito tempo. (PC), entretanto, afirma que Sydney não era vigário em *Fens* (a região pantanosa no leste da Inglaterra), mas em *All Saints*, Foston-le-Clay. A partir de 1831 seria cônego da Catedral de São Paulo, em Londres. Repare-se, ademais, a predominância do ritmo iambo na tradução de alguns versos desta estrofe.

LXXXIII.

His jokes were sermons, and his sermons jokes;
 But both were thrown away amongst the fens;
 For Wit hath no great friend in aguish folks.
 No longer ready ears and short-hand pens
 Imbided the gay *bon-mot*, or happy hoax:
 The poor priest was reduced to common sense,
 Or to coarse efforts very loud and long,
 To hammer a hoarse laugh from the thick throng.

LXXXIV.

There *is* a difference, says the song, "between
 A beggar and a Queen," or *was* (of late
 The latter worse used of the two we've seen—
 But we 'll say nothing of affairs of state);
 A difference "'twixt a Bishop and a Dean,"
 A difference between crockery ware and plate,
 As between English beef and Spartan broth—
 And yet great heroes have been bred by both.

LXXXIII.

Sermãos-piadas, piadas-sermãos, o lustre
 De ambos foi lançado aos paus¹⁴⁷,
 E não curte um humor povo palustre¹⁴⁸,
 Nem ouvido apto ou pena ágil¹⁴⁹ conduz
 Mais tinta da galhofa ou lépido embuste.
 Ao senso comum o pobre reduz-
 -se ou faz esforço rude bem alto e longo
 Pra forjar riso raso nesses mongos.¹⁵⁰

LXXXIV.

Há diferença, diz a música, "entre
 Um mendigo e uma rainha"¹⁵¹, ou houve (dos dois, a
 Última teve pior trato ultimamente¹⁵²,
 Mas calo em assunto de Estado, pois), há
 Diferença em "bispo e deão", diferente
 É a baixela de prata da de louça,
 Bife inglês da canja de Esparta, e os dois
 Geraram ainda assim grandes heróis.

¹⁴⁷ No original, *fens*, a região pantanosa a leste da Inglaterra, não precisamente com "pântanos", mas brejos. "Paus" é plural de "paul", termo não muito usual atualmente para "pântano", "palude".

¹⁴⁸ No original, *aguish*, possui tanto a acepção "palustre", de "palude" ou "paul", isto é, "pantansoso", quanto o sentido de "febril" (Pichot traduziu com uma acepção e Paulin Paris usou a outra).

¹⁴⁹ Taquigrafia.

¹⁵⁰ No original, *thick throng*, "o povaréu grosseiro" (a velha tópica da poesia antiga, como em Horácio, do *spemere volgus*, isto é, o "desprezo ao vulgo"). Buscou-se na tradução efeito semelhante no aspecto da sonoridade com a redução do vocábulo "songamonga", que algumas etimologias dão como de "origem expressiva", e significa uma pessoa "sonsa e dissimulada".

¹⁵¹ A canção é de 1750 (PC):

There's a difference to be seen between a beggar and a Queen;
 And I 'll tell you the reason why;
 A Queen does not swagger, nor get drunk like a beggar,
 Nor be half so merry as I, (...)
 There's a difference to be seen, 'twixt a Bishop and a Dean,
 And I'll tell you the reason why;
 A Dean can not dish up a dinner like a Bishop,
 And that's the reason why!

¹⁵² Referência à rainha Carolina (falecida em 1821), publicamente humilhada por Jorge IV, seu esposo, três anos antes de B. compor este Canto.

LXXXV.

But of all Nature's discrepancies, none
 Upon the whole is greater than the difference
 Beheld between the Country and the Town,
 Of which the latter merits every preference
 From those who have few resources of their own.
 And only think, or act, or feel, with reference
 To some small plan of interest or ambition—
 Both which are limited to no condition.

LXXXVI.

But *En avant!* The light loves languish o'er
 Long banquets and too many guests, although
 A slight repast makes people love much more,
 Bacchus and Ceres being, as we know,
 Even from our grammar upwards, friends of yore
 With vivifying Venus, who doth owe
 To these the invention of champagne and truffles:
 Temperance delights her, but long fasting ruffles.

LXXXVII.

Dully passed o'er the dinner of the day;
 And Juan took his place, he knew not where,
 Confused, in the confusion, and *distrain*,
 And sitting as if nailed upon his chair:
 Though knives and forks clanked round as in a fray,
 He seemed unconscious of all passing there,
 Till some one, with a groan, expressed a wish
 (Unheeded twice) to have a fin of fish.

LXXXV.

De toda discrepância natural, não há de
 Modo algum maior que a diferença
 Existente entre o campo e a cidade,
 Dos quais essa merece a preferência
 Por quem possui pouca propriedade e
 Acha, faz e sente com referência à
 Parca meta de interesse ou ambição,
 Dois os quais não limita a condição.

LXXXVI.

Mas *en avant*¹⁵³! Banquete cheio que demora
 Suave amor enlanguescendo acabe,
 Embora leve ceia o amor melhora,
 Baco e Ceres sendo, a gente sabe
 Da nossa gramática¹⁵⁴, amigos de outrora
 Da vivificante Vênus¹⁵⁵, pra quem cabe
 A invenção de champanhe e de trufas.
 Temperança a apraz, mas jejum a arrufa.

LXXXVII.

Tédio pairou na janta aquele dia,
 E Juan mal sabia o lugar que havia pego,
 Confuso na confusão que o distraia,
 Preso na cadeira como com prego¹⁵⁶.
 Faca ou garfo em luta ao redor tinia,
 Ele meio zozó, aí um colega alega o
 Interesse (duas vezes), como quem se queixe,
 De ter uma barbatana de peixe.¹⁵⁷

¹⁵³ Em francês, no original, “avante”, comando militar.

¹⁵⁴ Na gramática de Harrow de B. havia os versos de Terêncio, de *O Eunuco*, IV, 5-6. B. já havia usado essa citação no Canto II, estrofes CLXIX, CLXX.

¹⁵⁵ Ver esse Canto, estrofe CIX.

¹⁵⁶ Certa alusão a Jesus Cristo (PC).

¹⁵⁷ João Vieira, que nada traduzia desde a estrofe XXXVII deste Canto, para esta fez quatro parágrafos:
 D. Juan continuou no mesmo estado de embaraço e triste abstração.

LXXXVIII.

On which, at the *third* asking of the banns,
 He started; and perceiving smiles around
 Broadening to grins, he coloured more than once,
 And hastily—as nothing can confound
 A wise man more than laughter from a dunce—
 Inflicted on the dish a deadly wound,
 And with such hurry, that, ere he could curb it,
 He had paid his neighbour's prayer with half a turbot.

LXXXIX.

This was no bad mistake, as it occurred,
 The supPLICator being an amateur;
 But others, who were left with scarce a third,
 Were angry—as they well might, to be sure,
 They wondered how a young man so absurd
 Lord Henry at his table should endure;
 And this, and his not knowing how much oats
 Had fallen last market, cost his host three votes.

LXXXVIII.

Aí, à terceira proclamação, ele
 Desperta, e nota que uns risos dirigem-
 -lhe e fingem se ampliar, daí cora sua pele e
 Com pressa – já que nada mais aflige
 Um sábio que ser riso de tolo – o impele
 À iguaria que num golpe horrendo atinge e
 Com precipitação, sem poder freá-lo,
 Dá ao rogo vizinho meio rodovalho.¹⁵⁸

LXXXIX.

Não foi pior o erro, como ocorrer pode,
 Porque o suplicante um amador era,
 Mas uns a quem só um terço resta, mordem-
 -se de raiva, como, é claro, pudera.
 Se assustam como um moço absurdo Lord¹⁵⁹
 Henry ali em sua mesa tolera,
 Isso, e néscio¹⁶⁰ que o grão teve queda brusca
 No último pregão, três votos lhe custam.

Ao jantar, tomou assento sem saber onde, confuso no seio da confusão; distraído e como pregado em sua cadeira.

Parecia estranho a tudo que se passava em volta dele.

Um dos comensais, com maneiras de duvidosa interpretação, manifestou por vezes o desejo de lhe servir uma barbatana de peixe. (Byron, 1942, p. 400).

¹⁵⁸ João Vieira traduziu o original *banns*, ou o francês de Paulin Paris, *ban*, por banho. Então sua tradução ficou: Juan estremeceu à terceira publicação deste banho, e notou em todos os rostos circunstantes um sorriso, que não estava longe de escárnio. Então o rubor subiu-lhe por vezes ao rosto, porque nada mortifica mais um homem prudente do que o rir dum tolo.

Era tal a sua perturbação que a um seu suplicante vizinho serviu metade dum rodovalho. (1942, p. 401).

¹⁵⁹ Repare-se novamente na predominância do ritmo iambo de alguns versos desta e de outras estrofes.

¹⁶⁰ Cochran nota que não está claro se a ignorância era de Henry ou de Juan, e crê que há mais possibilidade de ser desse último.

XC.

They little knew, or might have sympathized,
 That he the night before had seen a ghost,
 A prologue which but slightly harmonized
 With the substantial company engrossed
 By matter, and so much materialised,
 That one scarce knew at what to marvel most
 Of two things—*how* (the question rather odd is)
 Such bodies could have souls, or souls such bodies!

XCI.

But what confused him more than smile or stare
 From all the 'squires and 'squiresses around,
 Who wondered at the abstraction of his air,
 Especially as he had been renowned
 For some vivacity among the fair,
 Even in the country circle's narrow bound—
 (For little things upon my Lord's estate
 Were good small talk for others still less great)—

XCII.

Was, that he caught Aurora's eye on his,
 And something like a smile upon her cheek.
 Now this he really rather took amiss;
 In those who rarely smile, their smile bespeaks
 A strong external motive; and in this
 Smile of Aurora's there was nought to pique,
 Or Hope, or Love—with any of the wiles
 Which some pretend to trace in ladies' smiles.

XC.

Nem sabiam, ou teriam simpatizado,
 Que ele viu um fantasma à noite anterior,
 Um preâmbulo bem pouco harmonizado
 À companhia substanciosa absorta por
 Matéria, e tudo materializado,
 Que mal se sabia qual espanto maior
 Dos dois: como (a questão complica um pouco)
 Tais corpos têm alma, ou almas tais corpos.

XCI.

Mas confundiu-o mais que o riso e o olhar
 De escudeiro e escudeira, em geral,
 Espantados com a abstração do seu ar,
 Justo ele, com renome, em especial,
 De ser vivaz ao entre belas estar,
 Mesmo no estreito círculo rural
 (Pois da herdade de milorde algo à toa
 Vira entre os menores fofoca boa)

XCII.

Foi aí que o olhar de Aurora no seu ele apanha
 E algo como um riso em seu lábio fique.
 Isso ele realmente achou coisa estranha.
 Nos que raramente sorriem, indique
 O seu sorriso uma razão tamanha,
 E no de Aurora nada há que implique
 Esperança ou amor com o que alguns proclamam
 Traçar de manha no riso das damas.

XCIII.

'Twas a mere quiet smile of contemplation,
 Indicative of some surprise and pity;
 And Juan grew carnation with vexation,
 Which was not very wise, and still less witty,
 Since he had gained at least her observation,
 A most important outwork of the city—
 As Juan should have known, had not his senses
 By last night's Ghost been driven from their defences.

XCIV.

But what was bad, she did not blush in turn,
 Nor seem embarrassed—quite the contrary;
 Her aspect was as usual, still—*not* stern—
 And she withdrew, but cast not down, her eye,
 Yet grew a little pale—with what? concern?
 I know not; but her colour ne'er was high—
 Though sometimes faintly flushed—and always clear,
 As deep seas in a sunny atmosphere.

XCV.

But Adeline was occupied by fame
 This day; and watching, witching, condescending
 To the consumers of fish, fowl, and game,
 And dignity with courtesy so blending,
 As all must blend whose part it is to aim
 (Especially as the sixth year is ending)
 At their lord's, son's, or similar connection's
 Safe conduct through the rocks of re-elections.

XCIII.

Foi um sorrir de calma e contemplação,
 Indicativo de surpresa e pena.
 E Juan se enrubesceu de vexação,
 Que nem é esperteza ou sageza, apenas
 Posto que ao menos ganhou sua atenção,
 Posto avançado da cidadela, e na
 Qual Juan a haveria, não fosse a noção pasma
 Ainda da defesa de ontem do fantasma.

XCIV.

Mas o pior, ela nem a corar veio,
 Nem pareceu se embaraçar. O oposto;
 Seu aspecto era o usual, calmo, não sério,
 E após seu olhar, não pra baixo, ter posto,
 Ficou algo pálida. De que? Receio?
 Sei lá, nunca é intenso o tom de seu rosto,
 E embora sempre claro, mal corou;
 Águas profundas à atmosfera de sol.

XCV.

E Adelina ocupando-se do renome
 Desse dia, via, feiticeira, condescendente
 Os que peixe, frango e caça consomem,
 E decência à cortesia crescente,
 Como deve ser quem por meta tome
 (No fim do sexto ano especialmente¹⁶¹)
 Dar ao esposo, filho ou outra relação
 Salvo-conduto no escolho da reeleição.¹⁶²

¹⁶¹ O mandato de um parlamentar da Câmara dos Comuns era de sete anos, portanto, a próxima eleição é em torno de um ano (PC), e Henry pode estar reunindo suas forças para a reeleição (EP).

¹⁶² Para esta estrofe, João Vieira fez:

Quanto a Adelina, era sua a glória desse dia. (Byron, 1942, p. 402).

XCVI.

Though this was most expedient on the whole
 And usual—Juan, when he cast a glance
 On Adeline while playing her grand *rôle*,
 Which she went through as though it were a dance,
 Betraying only now and then her soul
 By a look scarce perceptibly askance
 (Of weariness or scorn), began to feel
 Some doubt how much of Adeline was *real*;

XCVII.

So well she acted all and every part
 By turns—with that vivacious versatility,
 Which many people take for want of heart.
 They err—'tis merely what is called mobility,
 A thing of temperament and not of art,
 Though seeming so, from its supposed facility;
 And false—though true; for, surely, they're sincerest
 Who are strongly acted on by what is nearest.

XCVI.

Embora um expediente de rotina
 E usual, Juan, quando um relance lança
 Ao grande papel que atuava Adelina,
 Que ia e vinha como se em uma dança
 (Sua alma expondo só às vezes ali na
 Olhadela de soslaio, quer de cansa-
 ço ou desdém), começa a sentir ligeira
 Dúvida em *quanto* Adelina é verdadeira,

XCVII.

Tão bem ela atua com tudo em toda parte
 Em turno e tal vivaz versatilidade
 Que alguns acham que um coração lhe falte.
 Erram¹⁶³; é só o que se diz mobilidade¹⁶⁴,
 Coisa de temperamento, não de arte,
 Embora aparente facilidade,
 E falsa embora franca, e é mais sincera
 Quanto mais perto o outro atuante estivera.

¹⁶³ Ecoa *Paraíso Perdido*, I, 746-7, de John Milton.

¹⁶⁴ B. faz nota para explicar o uso desse termo, a nota é de 1824 (EP), portanto, ele já estava em Missolonghi, onde iria morrer. Diz que se refere à palavra "*Mobilitéé*, em francês", pois não está certo se é inglesa, já que aparenta ser uma qualidade de outros climas, embora vista bastante na Inglaterra. Pode ser definida como "excessiva suscetibilidade a impressões imediatas, sem, contudo, perder o fio da meada", e que embora "aparente ser útil, é um doloroso e infeliz atributo". As edições originais, por exemplo, de E. H. Coleridge, fazem nota a respeito da nota de B., julgando ser essa uma característica sua inclusive, e Coleridge afirma que "mobilidade (para B.) não seria uma mudança a *cada* impulso, mas a capacidade de responder a uma sempre-renovada sucessão de impulsos". Cochran, por sua vez, que vê certa crítica nas palavras de Coleridge a certas palavras anteriores de Moore, em tom apaziguador, arremata que "O desafio está em tentar reconciliar a firmeza com a resposta constante a um ambiente em mudança contínua".

XCVIII.

This makes your actors, artists, and romancers,
 Heroes sometimes, though seldom—sages never:
 But speakers, bards, diplomatists, and dancers,
 Little that's great, but much of what is clever;
 Most orators, but very few financiers,
 Though all Exchequer Chancellors endeavour,
 Of late years, to dispense with Cocker's rigours,
 And grow quite figurative with their figures.

XCVIII.

Isso é de artista, romancista, atores,
 Herói às vezes, raro, sábios jamais,
 De quem dança, bardos, diplomatas, faladores,
 Pouco disso é grande, e muito é sagaz,
 De um financista, e tantos oradores,
 E força o ministro da fazenda¹⁶⁵, faz
 Tempo, que os rigores de Cocker¹⁶⁶ não decifra,
 A ser figurativo com suas cifras¹⁶⁷.

XCIX.

The poets of Arithmetic are they
 Who, though they prove not two and two to be
 Five, as they might do in a modest way,
 Have plainly made it out that four are three,
 Judging by what they take, and what they pay:
 The Sinking Fund's unfathomable sea,
 That most unliquidating liquid, leaves
 The debt unsunk, yet sinks all it receives.

XCIX.

Poetas da aritmética¹⁶⁸ são os
 Que, sem provar que a soma de dois dois fez
 Cinco, e poderiam, na humildade, pois,
 Abertamente expõem que quatro é três,
 Se o que ganham e pagam se supôs.
 O Fundo afunda em mar sem fundo, liquidez
 Da mais iliquidável, que bem bebe
 Seu débito sugando o que recebe¹⁶⁹¹⁷⁰.¹⁷¹

¹⁶⁵ No original, *Exchequer Chancellors*, Paulin Paris faz nota dizendo que “On sait que ce titre répond à celui de ministre, ou mieux encore, surintendant des finances”.

¹⁶⁶ Edward Cocker (1631 – 1676) foi um gravurista, também professor de aritmética, cujo livro *Arithmetick* (1678) tornou-se proverbial por sua precisão.

¹⁶⁷ Há um jogo de palavras no original entre *figurative* e *figures* que, respectivamente, significam “figurativo”, “metafórico”, e “figuras”, “cifras”, “algarismos”.

¹⁶⁸ “B. concebe a poesia ser tão falsa e pouco acurada quanto as estatísticas econômicas do governo” (PC).

¹⁶⁹ No original há um jogo de palavras entre *sinking*, “amortização”, e “sink”, “afundar”, “cair em ruína”.

¹⁷⁰ O “fundo de amortização” (“Sinking Fund”) foi criado em 1717 com vistas à eliminação da dívida pública. E, no ano que B. escreve esse Canto, em 1823, foi abolido, após muita corrupção e um custo estimado à época de vinte milhões de libras.

¹⁷¹ Enquanto João Vieira passou batido por essa estrofe digressiva, Augusto de Campos traduziu-a do seguinte modo (de quem tomamos emprestada a estrutura básica do último verso):

Poetas da aritmética são esses
 Que, mesmo sem provar que dois mais dois
 São cinco, nos demonstram que, ao revés,
 Quatro podem ser três e antes depois
 Do que tomam e pagam todo mês –
 O mar dos Fundos insondáveis e os
 Iliquidáveis líquidos que bebem
 Seus débitos sugando o que recebem. (Campos, 2009, p. 119).

C.

While Adeline dispensed her airs and graces,
 The fair Fitz-Fulke seemed very much at ease;
 Though too well bred to quiz men to their faces,
 Her laughing blue eyes with a glance could seize
 The ridicules of people in all places—
 That honey of your fashionable bees—
 And store it up for mischievous enjoyment;
 And this at present was her kind employment.

CI.

However, the day closed, as days must close;
 The evening also waned—and coffee came.
 Each carriage was announced, and ladies rose,
 And curtsying off, as curtsies country dame,
 Retired: with most unfashionable bows
 Their docile Esquires also did the same,
 Delighted with their dinner and their Host,
 But with the Lady Adeline the most.

CII.

Some praised her beauty: others her great grace;
 The warmth of her politeness, whose sincerity
 Was obvious in each feature of her face,
 Whose traits were radiant with the rays of verity.
 Yes; *she* was truly worthy *her* high place!
 No one could envy her deserved prosperity.
 And then her dress—what beautiful simplicity
 Draperied her form with curious felicity!

C.

Se Adelina graça e jeito esbanjara,
 A bela Fitz-Fulke parecia cômoda.
 Muito bem-criada pra zombar na cara,
 Seu alegre olho azul num lance acomoda
 Os ridículos das pessoas, separa
 Esse que é o mel das abelhas da moda,
 E o reserva à sua diversão perversa;
 A útil ocupação da condessa ali é essa.

CI.

Enfim, o dia finda, igual sempre finda;
 O café veio, a recepção se esvai.
 As damas se erguem às carruagens vindas,
 Dão medidas como as do campo, e saem.
 Com curvas mais antiquadas ainda
 Todo dócil escudeiro também se vai,
 Deleitado com a ceia e o anfitrião, mas
 Com a linda Adelina muito mais.¹⁷²

CII.

Uns louvam sua beleza, outros sua graça e
 A calidez da polidez, sinceridade
 Óbvia em cada feição da sua face e
 Traços radiantes dos raios da verdade.
 Sim, bem digna do seu alto posto faz-se;
 Nem há inveja à justa prosperidade.
 E sua roupa – simples, maravilhosa, à
 Sua forma em felicidade curiosa¹⁷³!

¹⁷² Para esta estrofe, João Vieira fez:

Enfim o dia acabou como devem acabar todos os dias.
 As damas provincianas despediram-se com toda a etiqueta costumada; os doces (sic) maridos fizeram outro tanto, encantados de tão bom jantar, tão boa sociedade, e sobretudo, encantados com a bela Adelina. (Byron, 1942, p. 402).

CIII.

Meanwhile sweet Adeline deserved their praises,
 By an impartial indemnification
 For all her past exertion and soft phrases,
 In a most edifying conversation,
 Which turned upon their late guests' miens and faces,
 Their families, even to the last relation;
 Their hideous wives, their horrid selves and dresses,
 And truculent distortion of their tresses.

CIII.

Doce Adelina merecia os elogios,
 Como uma parcial indenização
 Pelo empenho todo e a fala sutil
 Na prosa de maior edificação
 Sobre face e ar dos hóspedes tardios,
 Família e parente distante, e então
 Da esposa horrenda, a horrída roupa e ego alheios,
 E os cruéis caracóis dos seus cabelos.

CIV.

True, *she* said little—'twas the rest that broke
 Forth into universal epigram;
 But then 'twas to the purpose what she spoke:
 Like Addison's "faint praise," so wont to damn,
 Her own but served to set off every joke,
 As music chimes in with a melodrame.
 How sweet the task to shield an absent friend!
 I ask but this of mine, to——*not* defend.

CIV.

Sim, ela disse pouco; e o resto começa a
 Traçar esse universal epigrama.
 Porém é pertinente o que ela expressa;
 Igual ao “tíbio elogio” de Addison¹⁷⁴ que dana,
 Ela só atíça as piadas, feito essa
 Música na harmonia de um melodrama¹⁷⁵.
 Como é doce amparar amigo ausente!
 Peço, quanto a mim – *não* defender, somente.

CV.

There were but two exceptions to this keen
 Skirmish of wits o'er the departed; one,
 Aurora, with her pure and placid mien;
 And Juan, too, in general behind none
 In gay remark on what he had heard or seen,
 Sate silent now, his usual spirits gone:
 In vain he heard the others rail or rally,
 He would not join them in a single sally.

CV.

Só dois hóspedes não vão nesse afiado
 Debate de ironia sobre os já idos; um,
 Aurora, com seu aspecto puro e plácido;
 E Juan, que em geral faz como nenhum
 Boas notas do que viu e ouviu, está calado
 Agora, sem seu bom-humor comum.
 Em vão xingarem, zombarem, escuta,
 Em nenhum só ataque aos outros se junta.

¹⁷³ B. faz nota em 1824, na qual ressalta que está citando *Satyricon*, 118, de Petrônio, em que tais termos, *Curiosa felicitas*, se refere à ingenuidade e ao bom-gosto de Horácio, um dos poetas latinos preferidos de B. “Como Adelina é uma obra de arte ambulante, a ideia é apta” (EP).

¹⁷⁴ Citação de Pope, Epistle to Dr. Arbuthnot, 201-1: “Damn with faint praise, assent with civil leer, / And without sneering, teach the rest to sneer”.

¹⁷⁵ V. Canto XV, estrofe XXXII, no que se refere a “melodrama”.

CVI.

'Tis true he saw Aurora look as though
 She approved his silence; she perhaps mistook
 Its motive for that charity we owe
 But seldom pay the absent, nor would look
 Farther—it might or it might not be so.
 But Juan, sitting silent in his nook,
 Observing little in his reverie,
 Yet saw this much, which he was glad to see.

CVI.

Verdade que a ele Aurora parecera
 Aprovar seu silêncio. Ela confundiu-se em
 Sua razão pela caridade que se dera
 A ausentes, talvez, e nem ir além
 Poderia. Ou assim, ou assado era.
 Mas Juan, calado em seu canto, nem
 Observando pouco em seu devaneio,
 Isso notou bem, que alegrar-lhe veio.

CVII.

The Ghost at least had done him this much good,
 In making him as silent as a ghost,
 If in the circumstances which ensued
 He gained esteem where it was worth the most;
 And, certainly, Aurora had renewed
 In him some feelings he had lately lost,
 Or hardened; feelings which, perhaps ideal,
 Are so divine, that I must deem them real:—

CVII.

Algo ao menos do fantasma veio em boa hora,
 Deixando-o igual fantasma, silencioso,
 Se nessa circunstância que se fora
 Ganhou o apreço que lhe era mais valioso.
 E, fato, Aurora renovou-lhe agora
 Alguns sentimentos já perdidos ou
 Calejados, coisa que, embora ideal,
 É tão divina que devo achar real.¹⁷⁶

CVIII.

The love of higher things and better days;
 The unbounded hope, and heavenly ignorance
 Of what is called the World, and the World's ways;
 The moments when we gather from a glance
 More joy than from all future pride or praise,
 Which kindle manhood, but can ne'er entrance
 The Heart in an existence of its own,
 Of which another's bosom is the zone.

CVIII.

O amor a melhores coisas e dias,
 Esperança sem fim, celeste ignorância
 Do que é dito mundo e de suas vias,
 Quando mais alegria vem num relance
 Do que elogio e orgulho porvir trariam,
 Que virilidade inflamam, mas não alcançam
 O que o coração em seu íntimo apaixona,
 Do qual o peito do próximo é a zona.

¹⁷⁶ João Vieira traduziu essas duas estrofes de forma misturada em seus vários parágrafos:
 Ele cria ver em Aurora a aprovação de seu silêncio, pela indulgência que se deve aos ausentes e que poucas vezes se lhe dá; por isso se julgava feliz em o fantasma o ter tornado mudo como um fantasma.
 Estava assentado a um canto, absorvido em fastasias (sic) que mal lhe permitiam observar o que ali se passava.
 Só um objeto lhe podia quebrar o encanto. Sem dúvida, a presença de Aurora renovava em Juan sentimentos esvaídos, sentimentos que tendo alguma coisa de ideal, são tão divinos, que se não podem deixar de crer reais.
 (Byron, 1942, p. 403).

CIX.

Who would not sigh Αἶ αἶ τὰν Κυθήρειαν
 That *hath* a memory, or that *had* a heart?
 Alas! *her* star must fade like that of Dian:
 Ray fades on ray, as years on years depart.
 Anacreon only had the soul to tie an
 Unwithering myrtle round the unblunted dart
 Of Eros: but though thou hast played us many tricks,
 Still we respect thee, "*Alma Venus Genetrix!*"

CIX.

Quem *Αἶ αἶ τὰν Κυθήρειαν*¹⁷⁷ não suspirará,
 Se tiver memória ou coração? Ai,
Sua estrela igual a de Diana esmaecerá¹⁷⁸;
 Raio esvaece raio, anos em anos se esvaem.
 Só Anacreonte teve alma pra atar a
 Murta imarcescível ao fio que não sai
 Do dardo de Eros¹⁷⁹; e apesar de alguns ardis,
 Saudamos-te, *alma Venus genetrix*¹⁸⁰.

CX.

And full of sentiments, sublime as billows
 Heaving between this World and Worlds beyond,
 Don Juan, when the midnight hour of pillows
 Arrived, retired to his; but to despond
 Rather than rest. Instead of poppies, willows
 Waved o'er his couch; he meditated, fond
 Of those sweet bitter thoughts which banish sleep,
 And make the worldling sneer, the youngling weep.

CX.

Cheio de sentimentos, sublimes tais nevoeiros
 Pairando entre esse mundo e mundos além,
 Don Juan, à meia-noite de travesseiros,
 Foi ao seu, mais ao desalento que a bem
 Repousar. Não papoulas, mas salgueiros
 Tem no leito¹⁸¹. E meditou, afeito também
 A ideias agrídoces que banem o dormir
 E faz rapaz chorar, mundano rir.¹⁸²

¹⁷⁷ B. cita o poeta grego de nome parecido com o seu, Bion (c. 100 a.C.), o verso 28 de *Lamento para Adônis*. Cochran nota que em grego lê-se “Ai, ai, tan Kytherian!”, isto é, “Ai, ai, por Citerea”, um dos nomes para Afrodite, deusa do amor, e seu lamento pelo amado Adônis morto por um javali.

¹⁷⁸ Algumas edições originais apresentam *fade* e outras *wane*, o sentido é próximo, “esvaeecer”, “esmaecer” etc. Em outras palavras, “Afrodite não durará mais que Diana, deusa da castidade” (PC).

¹⁷⁹ Somente o poeta grego Anacreonte criou uma obra sobre o amor que sobrevivera ao próprio declínio do amor (PC).

¹⁸⁰ Citação do louvor a Vênus na abertura de *De Rerum Natura*, I, 1-2, de Lucrécio; em latim, “Aeneadum genetrix, hominum divomque voluptas, / Alma Venus!”, numa livre tradução, “Genitora de Eneias, prazer dos homens e dos deuses, geradora Vênus!”. (EP) nota um lamento de B. sobre a mortalidade, a transitoriedade da inocência, da castidade, da beleza, do amor e da força procriadora, como as fases da lua, ou até o tempo. Apenas as odes de Anacreonte não fenecem.

¹⁸¹ Cochran nota que Juan não conseguia dormir por conta de seus tristes pensamentos de amor.

¹⁸² João Vieira traduziu prolixamente essa estrofe:

Com o coração cheio de sentimentos sublimes estas vagas que sublevadas rolam entre este mundo e o mundo de além (sic), D. Juan se retirou à meia noite para seu quarto, menos para dormir do que para se abandonar à sua tristeza.

Quanto mais queria conciliar o sono, mais viva se lhe tornava a fantasia.

Pôs-se então a meditar sobre as causas, e pensamentos amargos que lhe perturbavam o sono, que faziam sorrir os outros ironicamente enquanto ele mais estava para chorar. (Byron, 1942, p. 403).

CXI.

The night was as before: he was undrest,
 Saving his night-gown, which is an undress;
 Completely *sans culotte*, and without vest;
 In short, he hardly could be clothed with less:
 But apprehensive of his spectral guest,
 He sate with feelings awkward to express
 (By those who have not had such visitations),
 Expectant of the Ghost's fresh operations.

CXI.

A noite era igual à outra. Ele desveste-
 -se, salvo a camisola, o que é nudez, e
 Completamente *sans-culotte*¹⁸³ e vestes;
 Difícil, enfim, que menos roupa houvesse.
 Mas apreensivo do seu hóspede espectro, e
 Com sensações estranhas pra que expresse
 (Por quem de tais visitas não tem traumas),
 Expectante das novas do fantasma.

CXII.

And not in vain he listened;—Hush! what's that?
 I see—I see—Ah, no!—'t is not—yet 't is—
 Ye powers! it is the—the—the—Pooh! the cat!
 The Devil may take that stealthy pace of his!
 So like a spiritual pit-a-pat,
 Or tiptoe of an amatory Miss,
 Gliding the first time to a *rendezvous*,
 And dreading the chaste echoes of her shoe.

CXII.

E não à toa ele ouviu. Psiu, eis lá que
 Já vejo – vejo – ah não – é não – tu, viva
 Energia, não, é o – o – o – ora, o gato! Ah, que
 O diabo leve essa passada furtiva!¹⁸⁴
 Idêntica a espiritual tique-taque
 De peito ou ponta de pé de moça esquiva
 Que desliza ao primeiro *rendezvous*¹⁸⁵ e bota
 Reparo no eco casto da sua bota.¹⁸⁶

¹⁸³ Em francês, no original, literalmente, “sem calças”. Os *sans-culotte* foram um partido popular na Revolução Francesa, não que abandonassem o uso de calças, mas trocaram o modelo das mesmas para denotar subversão.

¹⁸⁴ (EP) nota que esse verso original tem onze sílabas. A tradução por vezes buscou simular este efeito, bem como outros, muitos dos quais aludidos no capítulo 3 da presente tese.

¹⁸⁵ “Encontro”.

¹⁸⁶ João Vieira traduziu essa estrofe, adiantando um pouco as coisas, do seguinte modo:

Aplicou o ouvido e não foi em vão.

Que rumor será o que ouve? O vento? Não. O diabo move o passo furtivo, como leve caminhar de espírito, ou como miss amorosa dirigindo-se para o primeiro rendez-vous, temendo o casto rumor dos sapatos; mas aí... é o monge negro, que volta a inquietar o nosso herói! (Byron, 1942, p. 403).

CXIII.

Again—what is 't? The wind? No, no,—this time
 It is the sable Friar as before,
 With awful footsteps regular as rhyme,
 Or (as rhymes may be in these days) much more.
 Again through shadows of the night sublime,
 When deep sleep fell on men, and the World wore
 The starry darkness round her like a girdle
 Spangled with gems—the Monk made his blood curdle.

CXIII.

De novo – o que é? O vento? Não, não, enfim, e
 Ei-lo lá o frade de preto como ontem,
 Passo horrendo, regular como uma rima e
 (Como as rimas hoje) ainda pior des(a)ponte.
 De novo à sombra da noite sublime,
 Quando cai o sono profundo¹⁸⁷, e o mundo apronte-
 -se em treva estrelada qual cinta de raras
 Pedras repleta – o monge seu sangue gelara.

CXIV.

A noise like to wet fingers drawn on glass,
 Which sets the teeth on edge; and a slight clatter,
 Like showers which on the midnight gusts will pass,
 Sounding like very supernatural water,
 Came over Juan's ear, which throbbed, alas!
 For Immaterialism's a serious matter;
 So that even those whose faith is the most great
 In Souls immortal, shun them *tête-à-tête*.

CXIV.

Som de dedos molhados na vidraça,
 Dentes batendo de medo, e uma ligeira
 Rajada de chuva que à meia-noite passa,
 Ruído de água sobrenatural se insere à
 Orelha de Juan trêmulo e, aliás, ah,
 Imaterialismo é matéria séria,
 E até quem mais crê em almas imortais
 Evita um tête-à-tête com as tais.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Alusão ao livro bíblico de *Jó*, 4, 12-17:

12 – Uma coisa me foi trazida em segredo; e os meus ouvidos perceberam um sussurro dela.

13 – Entre pensamentos vindos de visões da noite, quando cai sobre os homens o sono profundo,

14 – Sobrevieram-me o espanto e o tremor, e todos os meus ossos estremeceram.

15 – Então um espírito passou por diante de mim; fez-me arrepiar os cabelos da minha carne.

16 – Parou ele, porém não conheci a sua feição; um vulto estava diante dos meus olhos; houve silêncio, e ouvi uma voz que dizia:

17 – Seria porventura o homem mais justo do que Deus? Seria porventura o homem mais puro do que o seu Criador?

¹⁸⁸ Décio Pignatari traduziu apenas o primeiro verso dessa estrofe:

Som de dedos molhados sobre um vidro. (Pignatari, 2007, p. 212).

CXV.

Were his eyes open?—Yes! and his mouth too.
 Surprise has this effect—to make one dumb,
 Yet leave the gate which Eloquence slips through
 As wide as if a long speech were to come.
 Nigh and more nigh the awful echoes drew,
 Tremendous to a mortal tympanum:
 His eyes were open, and (as was before
 Stated) his mouth. What opened next?—the door.

CXV.

Estava de olho aberto? Sim, e boca.
 É o efeito da surpresa, deixar mudo,
 E o portão da Eloquência aberto coloca
 Qual longo discurso vindo com tudo.
 Mais e mais perto o eco horrído se desloca,
 Tremendo a humano tímpano, contudo.
 De olhos abertos e a boca ainda absorta
 (Já foi dito). O que abriu depois? A porta.¹⁸⁹

CXVI.

It opened with a most infernal creak,
 Like that of Hell. "Lasciate ogni speranza,
 Voi, ch' entrate!" The hinge seemed to speak,
 Dreadful as Dante's *rima*, or this stanza;
 Or—but all words upon such themes are weak:
 A single shade's sufficient to entrance a
 Hero—for what is Substance to a Spirit?
 Or how is 't *Matter* trembles to come near it?

CXVI.

Abriu-se com o mais infernal rangido
 Das trevas. *Lasciate ogni speranza*
*Voi che entrate!*¹⁹⁰ O gonzo era esse gemido,
 Igual ao horrído verso dantesco ou essa estância¹⁹¹,
 Ou – mas palavra aqui não tem servido.
 Só mera sombra já em transe lança
 Um herói, pois que é substância a um espírito?
 Por que perto de um corpo o torna aflito?¹⁹²

¹⁸⁹ João Vieira e Augusto de Campos traduziram essa estrofe:

O terrível (sic) som que chegou aos ouvidos do desolado mancebo fez-lhe arregalar os olhos e escancarar a boca.
 A surpresa (sic), cujo efeito é tornar-nos mudos, deixa todavia aberta bem larga porta, por onde saísse (sic) um longo e eloquente discurso.
 Depois de se abrir a boca a Juan, com a chegada do formidável som a seu tímpano, abriu-se-lhe também (sic) a porta da câmara. (Byron, 1942, p. 404).

E a tradução de Augusto foi:

Tinha os olhos abertos? Sim. E cava
 A boca, idem, aberta, quase mudo,
 Na eloquência, porém, sem pôr a trava,
 Pois há sempre um discurso para tudo.
 Perto, mais perto, o eco ressoava,
 Trêmulo como um tímpano agudo.
 De olhos abertos e de boca aberta,
 Parou. E o que se abriu? (Que descoberta!) (Campos, 2009, p. 119).

¹⁹⁰ Essa é a inscrição que se encontra sobre os portões do “Inferno”, III, 9; na *Divina Comédia*, de Dante. Significa: “Deixai toda a esperança vós que entraís”.

¹⁹¹ Vocábulo arcaico, “estrofe”.

¹⁹² Augusto de Campos também traduziu esta estrofe. Seu dístico final ficou:

Do herói – o que é um espírito afinal?
 Pra que a matéria trema ao seu sinal? (Campos, 2009, p. 121).

CXVII.

The door flew wide, not swiftly,—but, as fly
 The sea-gulls, with a steady, sober flight—
 And then swung back; nor close—but stood awry,
 Half letting in long shadows on the light,
 Which still in Juan's candlesticks burned high,
 For he had two, both tolerably bright,
 And in the doorway, darkening darkness, stood
 The sable Friar in his solemn hood.

CXVII.

A porta abriu, não de vez, mas qual voa a
 Gaivota com seu voo sóbrio e constante,
 E então, não toda, de volta fechou, a
 Meio pondo luz na sombra que é bastante
 E o castiçal de Juan iluminou; há
 Uns dois, relativamente brilhantes;
 E à soleira, o frade obscuro se atreve a,
 De capuz solene, entrevar a treva.¹⁹³

CXVIII.

Don Juan shook, as erst he had been shaken
 The night before; but being sick of shaking,
 He first inclined to think he had been mistaken;
 And then to be ashamed of such mistaking;
 His own internal ghost began to awaken
 Within him, and to quell his corporal quaking—
 Hinting that Soul and Body on the whole
 Were odds against a disembodied Soul.

CXVIII.

Don Juan tremeu, como já estremeceu
 A outra noite, e aí enjoado de tremer,
 Primeiro que era engano pareceu,
 E então o engano envergonhou-se em ter.
 O seu próprio fantasma acorda em seu
 Interior e pra o tremor do corpo deter
 Indica que alma e corpo junto um pouco
 Mais de chance têm contra alma sem corpo.

CXIX.

And then his dread grew wrath, and his wrath fierce,
 And he arose, advanced—the Shade retreated;
 But Juan, eager now the truth to pierce,
 Followed, his veins no longer cold, but heated,
 Resolved to thrust the mystery *carte* and *tierce*,
 At whatsoever risk of being defeated:
 The Ghost stopped, menaced, then retired, until
 He reached the ancient wall, then stood stone still.

CXIX.

Aí o medo vira ódio, e ira o ódio vira,
 E ele se ergue, avança. A sombra recua,
 Mas Juan, que penetrar a verdade aspira, a
 Seguir, via quente e não mais fria, e a acua,
 Disposto a que o mistério fure e fira¹⁹⁴,
 Seja lá a chance de derrota sua.
 O fantasma sai, ameaça, vai até da
 Velha parede ao lado, e aí para feito pedra^{195 196}.

¹⁹³ Para esta estrofe, João Vieira fez:

Abriu-se de todo, não rapidamente, mas com toda a lentidão; depois voltou sobre si, sem contudo se fechar. Ficou entre-aberta (sic) dando passagem a grandes sombras, projetadas pelas duas vivíssimas luzes que Juan tinha acesas.

No limiar da porta, envolto em alguma obscuridade via-se, de pé, o monge negro, encapotado em seu lúgubre capucho. (Byron, 1942, p. 404).

¹⁹⁴ No original, *carte and tierce*, literalmente, “quarta e terceira”, posições de ataque e defesa na esgrima.

CXX.

Juan put forth one arm—Eternal powers!
 It touched no soul, nor body, but the wall,
 On which the moonbeams fell in silvery showers,
 Chequered with all the tracery of the Hall;
 He shuddered, as no doubt the bravest cowers
 When he can't tell what 'tis that doth appal.
 How odd, a single hobgoblin's nonentity
 Should cause more fear than a whole host's identity!

CXX.

Juan esticou o braço. Eternas potências!
 Não tocou alma ou corpo, só a parede,
 Na qual chuva de prata da lua a cair tem-se e à
 Traceria¹⁹⁷ da galeria a alternar-se tende.
 Ele se arrepiava, igual o mais valente fez, se há
 Algo que o intimida e não compreende.
 É estranho como um mero gnomo ignoto
 Traz mais transtornos que exército todo¹⁹⁸.

CXXI.

But still the Shade remained: the blue eyes glared,
 And rather variably for stony death;
 Yet one thing rather good the grave had spared,
 The Ghost had a remarkably sweet breath:
 A straggling curl showed he had been fair-haired;
 A red lip, with two rows of pearls beneath,
 Gleamed forth, as through the casement's ivy shroud
 The Moon peeped, just escaped from a grey cloud.

CXXI.

E o vulto ainda lá; seu olho azul luziu,
 Pra pétrea morte muito móvel fosse.
 Algo ao menos a tumba não subtraiu;
 O espectro tinha até hálito doce.
 Num cacho solto ser loiro se viu.
 Lábio rubro com pérolas mostrou-se, e
 Reluziu, quando à hera da janela vê-se a
 Lua espiar, recém-liberta à névoa densa.¹⁹⁹

¹⁹⁵ Alusão ao mito original de Don Juan, que recebe a visita da estátua de pedra em seus últimos momentos.

¹⁹⁶ João Vieira traduziu como (repare-se o uso irônico, em sua tradução, do verbo “penetrar”):

Então seu espanto se transformou em cólera, e esta cólera tomou um caráter (sic) formidável; levantou-se e dirigiu-se para o espectro, que recuou até à parede oposta.

Aí parou imóvel (sic) como uma estátua de mármore, e ameaçando o agressor.

Juan já com o sangue não gelado, mas reesquentado, tentou a todo o custo penetrar o mistério. (1942, p. 404).

¹⁹⁷ No original, *tracery*, remete a um tipo de “arrendado”, geralmente feito em pedra, característico da arquitetura gótica.

¹⁹⁸ Nova alusão aos versos fantasmagóricos de *Ricardo III*, de Shakespeare. No canto XV, estrofe XCVI, B. falou dos vultos aparecendo a Ricardo, neste Canto, estrofe XXVI, cita a chama da vela queimando azulada, e aqui B. se utiliza da mesma ideia que encerra o trecho (*Ricardo III*, V, iii, 216-19), no qual Ricardo afirma que as “sombrias” lhe causaram mais terror “que um exército de dez mil homens (...)”.

¹⁹⁹ João Vieira traduziu essa estrofe em uma prosa arrastada:

Mas enfim a sombra estava lá; seus olhos azues (sic) brilhavam e com singular vivacidade para olhos de uma sombra; todavia, o túmulo deixara-lhe alguma coisa de bom. O fantasma tinha uma respiração notavelmente doce; por um anel de seus cabelos desviado, podia-se julgar que o monge tinha sido louro.

Entre os lábios de coral brilharam duas ordens de pérolas, num momento em que a lua, saindo de trás duma nuvem pardacenta, se deixava ver através dum véu que tapetava a janela. (Byron, 1942, p. 405).

CXXII.

And Juan, puzzled, but still curious, thrust
 His other arm forth—Wonder upon wonder!
 It pressed upon a hard but glowing bust,
 Which beat as if there was a warm heart under.
 He found, as people on most trials must,
 That he had made at first a silly blunder,
 And that in his confusion he had caught
 Only the wall, instead of what he sought.

CXXII.

E Juan, confuso e curioso, num impulso
 Estende seu outro braço. Espanto cobre
 Espanto! Encosta em sólido e ardente busto,
 Tal qual se um coração batesse sob.
 Como ocorre com muitos em tais percursos,
 Que houvera feito erro tolo descobre
 E que em seu susto de antes só captura-
 ra muro duro, ao invés do que procura²⁰⁰.

CXXIII.

The Ghost, if Ghost it were, seemed a sweet soul
 As ever lurked beneath a holy hood:
 A dimpled chin, a neck of ivory, stole
 Forth into something much like flesh and blood;
 Back fell the sable frock and dreary cowl,
 And they revealed—alas! that e'er they should!
 In full, voluptuous, but *not o'ergrown* bulk,
 The phantom of her frolic Grace—Fitz-Fulke!

CXXIII.

O fantasma, se fosse, era o mais doce
 Que já ocultou um manto santo tão grosso.
 Cova em queixo, colo em marfim mostrou-se
 Bastante idêntico à carne e osso.
 Capuz sombrio caiu com capa atra e expôs-se,
 Ah, o que sempre foi, o voluptuoso,
 Não volumoso, vulto; ninguém mais do que
 O espectro de Sua Gracinha – Fitz-Fulke!^{201 202}

²⁰⁰ Cochran nota que essa revelação do frade de preto foi inspirada na obra *The Monk* (1796), II, de Matthew Lewis.

²⁰¹ Ambos, Augusto de Campos e João Vieira, traduziram esta estrofe. A do segundo, que termina aqui, conclui-se do seguinte modo:

O duende parecia a alma mais encantadora que jamais se houvesse emboçado num capucho.
 O rosto mimoso e a garganta de marfim anunciavam alguma coisa semelhante a criatura formada de carne e osso.

Hábito e capucho desviaram-se; e, é mister dizê-lo? deixaram ver em todo o luxo de sua formosa e voluptuosa pessoa, o fantasma da duquesa (sic) de Fitz. (Byron, 1942, p. 405).

Já a tradução de Augusto de Campos (da qual o último verso apresenta uma impropriedade, já que Fitz-Fulke é duquesa, enquanto o título de Lady seria para a esposa de um Lord) foi a seguinte:

O fantasma, se tanto, era o mais doce
 Que jamais abrigou manto tão grosso.
 Um rosto róseo e um colo revelou-se,
 Parecendo bem ser de carne e osso.
 Capa e capuz caíram, acabou-se
 A charada, e roliço, um corpo moço,
 Voluptuoso surgiu: ninguém mais do que
 O fantasma de Lady Fitz-Fulke! (Campos, 2009, p. 121).

²⁰² Como as 14 estrofes do Canto XVII foram publicadas apenas depois de 1900 (mais precisamente na edição de E. Coleridge, a qual seguimos desde o início da nossa tradução), muitas edições de *Don Juan* param por aqui. Assim ocorre com as traduções para o francês de Amedée Pichot e de Paulin Paris, e também para a língua portuguesa de João Vieira.

CANTO THE SEVENTEENTH.

CANTO XVII¹

I.

The world is full of orphans: firstly, those
 Who are so in the strict sense of the phrase;
 But many a lonely tree the loftier grows
 Than others crowded in the Forest's maze—
 The next are such as are not doomed to lose
 Their tender parents, in their budding days,
 But, merely, their parental tenderness,
 Which leaves them orphans of the heart no less.

II.

The next are "*only* Children," as they are styled,
 Who grow up *Children* only, since th' old saw
 Pronounces that an "only's" a spoilt child—
 But not to go too far, I hold it law,
 That where their education, harsh or mild,
 Transgresses the great bounds of love or awe,
 The sufferers—be 't in heart or intellect—
 Whate'er the *cause*, are orphans in *effect*.

I.

O mundo é cheio de órfãos²: primeiro, quem
 É no sentido estrito da frase
 (Porém há árvores sós que crescem
 Mais que outras nas zonas que as matas fazem);
 Já os próximos, não os que ficam sem
 Ternos pais ainda brotos, mas os que jazem
 Somente sem os pais darem afeto,
 Que os faz órfãos, ao menos, de peito.³

II.

Por fim, há "filho único" assim chamado⁴,
 Que, crescendo só infantil, a ir por
 Provérbio antigo, é bem mimado.
 Sem me alongar, afirmo como for,
 Quer do jeito mole ou duro educado,
 Se transgride o limite do amor, temor,
 Quem isso passa, no peito ou intelecto,
 Não importa a causa, é órfão em efeito.

¹ Dois dias após Byron ter concluído o Canto anterior, começou a escrever este, em Gênova, em 8 de maio de 1823, levando as 14 estrofes que seguem, e mais uma cancelada, alguns meses depois, para a Grécia, provavelmente com a intenção de continuá-las, o que não ocorreu. Não foram passadas a limpo por Mary Shelley, como de praxe. Após a morte de B., em 19 de abril de 1824, Trelawny encontrou este fragmento entre outros papéis no quarto do poeta em Missolonghi, que foram entregues à responsabilidade de Hobhouse. John Murray publicou-o pela primeira vez em 1903, na edição de E. H. Coleridge. "Muitos "Cantos XVII" ou "continuações de *Don Juan*" foram publicadas e, apesar de algumas quererem-se genuínas, enquanto outras apenas paródias, são todas versões apócrifas. Entretanto, o mito estava fundado". (E. H. Coleridge).

² "Isso indica que Aurora, uma órfã, tomaria papel de destaque neste Canto" (PC). Não obstante, Leila também havia ficado órfã. B., inclusive, que não conheceu o pai, perdeu sua mãe quando tinha cerca de vinte anos.

³ Deste Canto, apenas Augusto de Campos, e Décio Pignatari com uma oitava, traduziram alguns versos. Augusto para esta estrofe fez:

O mundo é cheio de órfãos. Em primeiro
 Lugar os que o são estrito senso
 (Há sempre um raro tronco que, altaneiro,
 Se eleva em meio ao arvoredado denso).
 Outros também o são, e por inteiro,
 Que não perdem os pais; segundo penso,
 É a ausência do carinho dos seus entes
 Mais caros que os faz órfãos e carentes. (Campos, 2009, p. 123).

⁴ B. e Annabella foram criados "filhos únicos" (PC).

III.

But to return unto the stricter rule—

As far as words make rules—our common notion
Of orphan paints at once a parish school,

A half-starved babe, a wreck upon Life's ocean,
A human (what the Italians nickname) "Mule!"

A theme for Pity or some worse emotion;
Yet, if examined, it might be admitted
The wealthiest orphans are to be more pitied.

IV.

Too soon they are Parents to themselves: for what
Are Tutors, Guardians, and so forth, compared
With Nature's genial Genitors? so that

A child of Chancery, that Star-Chamber ward,
(I'll take the likeness I can first come at,)

Is like—a duckling by Dame Partlett reared,
And frights—especially if 'tis a daughter,
Th' old Hen—by running headlong to the water.

III.

Mas voltando àquele uso mais estrito

(A palavra, em uso), nosso senso comum
Pinta o órfão na paróquia⁵, aflito, faminto

Náufrago no oceano da vida, um
“Jumento”⁶ (como em italiano é dito),

Tema pra piedade ou emoção pior; num
Exame, entretanto, se admite que na
Riqueza mesmo, uns órfãos dão mais pena.

IV.

São logo pais de si; pois que é enfim

Tutor, guardião e o mais, se o comparou
A bom genitor natural; assim,

Tutela cria de Câmara Estrelada⁷ (vou
No símile que primeiro chega em mim),

É patinho que a Sra. Cocoricó⁸ criou
E que, especialmente filha, sem mágoa
Assusta a velha galinha indo logo à água.

⁵ No original, *parish school*, escola para crianças pobres.

⁶ No original, “*mule*”, B. faz nota dizendo que em italiano se diz “I Muli” (e Cochran vê alusão ao *Inferno*, XXIV, 125, de Dante).

⁷ No original, *A child of Chancery, that Star Chamber ward*, literalmente, algo como “Uma cria da chancelaria, tutela da Câmara Estrelada”. Ada Lovelace, filha legítima de B., que se tornaria a madrinha da computação pelo seu desenvolvimento do cálculo algorítmico, foi uma criança assim, “sob tutela”. Para *Star Chamber*, “Câmara Estrelada”, ver estrofe LXIX do Canto XIII.

⁸ *Dame Parlett*, no original, é um nome tradicional inglês para “galinha” (ver Shakespeare, *Henrique IV*, I, III, iii, 51; ou *Conto de Inverno*, II, iii, 72) (PC). (EP) fala da anedota contada na *História Natural* de Plínio, na qual uma galinha fica espantada, após chocar ovos de pata, em ver *seus* filhotes correrem para a água instintivamente.

V.

There is a common-place book argument,
 Which glibly glides from every tongue;
 When any dare a new light to present,
 "If you are right, then everybody's wrong!"
 Suppose the converse of this precedent
 So often urged, so loudly and so long;
 "If you are wrong, then everybody's right!"
 Was ever everybody yet so quite?

V.

Há um lugar-comum muito presente,
 Que a língua deliberada libera
 Quando alguém nova ideia apresente:
 "Se isso é estar certo, então todo mundo erra".
 Suponha o contrário do precedente
 Tão longamente instado e que se berra:
 "Se você está errado, estão certos todos".
 Mas isso ocorreria de algum modo?

VI.

Therefore I would solicit free discussion
 Upon all points—no matter what, or whose—
 Because as Ages upon Ages push on,
 The last is apt the former to accuse
 Of pillowing its head on a pin-cushion,
 Heedless of pricks because it was obtuse:
 What was a paradox becomes a truth or
 A something like it—witness Luther!

VI.

Portanto, peço livre discussão
 De tudo, tanto faz que ou quem, pois se usam
 As eras nas eras dar empurrão,
 A primeira já essa última acusa
 De repousar em agulheiro e não
 Sentir picadas, pois era a era obtusa.
 O que foi um paradoxo virou vero
 Ou tipo assim, testemunha-o Lutero⁹.

VII.

The Sacraments have been reduced to two,
 And Witches unto none, though somewhat late
 Since burning agéd women (save a few—
 Not witches only b—ches—who create
 Mischief in families, as some know or knew,
 Should still be singed, but lightly, let me state,)
 Has been declared an act of inurbanity,
Malgré Sir Matthew Hales's great humanity.

VII.

Sacramentos reduziram-se a dois¹⁰,
 Bruxas, zero, que agora a desconspurca-
 ção assando velhas (salvo umas, pois,
 Não bem bruxas, só megeras, que buscam
 Danar famílias¹¹, tal se sabe ou supôs,
 E que de leve, exponho, se chamuscam)
 Declarou-se ato de inurbanidade,
Malgré Sir Hales com sua grã humanidade¹².

⁹ "Lutero nunca cedeu a paradoxos. B. quer dizer que o que outrora fora controverso, agora se toma por verdadeiro" (PC).

¹⁰ "Os sete sacramentos da igreja católica (batismo, crisma, eucaristia, penitência, extrema unção, ordem e matrimônio) foram reduzidos a dois no protestantismo: batismo e eucaristia" (PC).

¹¹ B. está pensando na velha servente de Lady Byron, que se tornaria governanta de Ada, a Mrs. Clermont. B. fez um poema satirizando-a, *A Sketch* (1816).

¹² No original, *malgré*, em francês, assimilado ao inglês, "malgrado".

VIII.

Great Galileo was debarred the Sun,
 Because he fixed it; and, to stop his talking,
 How Earth could round the solar orbit run,
 Found his own legs embargoed from mere walking:
 The man was well-nigh dead, ere men begun
 To think his skull had not some need of caulking;
 But now, it seems, he's right—his notion just:
 No doubt a consolation to his dust.

VIII.

Privaram o grande Galileu do sol
 Porque o fixou¹³, e pra parar de falar
 Como a Terra ir à órbita solar, se achou
 Com as pernas embargadas de andar.
 Quase pra morrer, enfim, começou-
 -se a achar que seu crânio não ia precisar
 Calafetar¹⁴; e é o certo agora – só
 Isso, decerto, é um consolo ao seu pó.¹⁵

IX.

Pythagoras, Locke, Socrates—but pages
 Might be filled up, as vainly as before,
 With the sad usage of all sorts of sages,
 Who in his life-time, each, was deemed a Bore!
 The loftiest minds outrun their tardy ages:
 This they must bear with and, perhaps, much more;
 The wise man's sure when he no more can share it, he
 Will have a firm Post Obit on posterity.

IX.

Pitágoras, Locke, Sócrates¹⁶ – volumes
 Se encheriam, tão à toa como outrora,
 Com os maus-tratos que dão aos grandes lumes,
 Sempre tidos por tolos pela escória.
 Altas mentes a frente dos costumes
 Tardos de sua era, sofrem, e mais agora.
 Sábio sabe que excluído em sua idade,
 Firma o pós-óbito à posteridade^{17 18}.

Sir Matthew Hale (1609 – 1676) era um juiz que acreditava em bruxaria e foi responsável por alguns processos que se concluíram com a execução. B. está sendo irônico, obviamente, nesses versos.

¹³ Galileu Galilei (1564 – 1642), famoso astrônomo e filósofo, foi condenado à prisão domiciliar perpétua e passou os últimos oito anos de sua vida nessa situação, por conta de suas teorias astronômicas, as quais atualmente são aceitas como verdades.

¹⁴ Expressão náutica, significa “vedar com estopa alcatroada as juntas dos navios, das aduelas etc”.

¹⁵ Augusto de Campos traduziu esta estrofe como segue:

O grande Galileu viu-se privado
 De Sol porque fixou o movimento
 Da Terra em torno dele. Condenado,
 Recebeu a prisão em pagamento:
 Custou, para que, tudo bem pesado,
 O juízo julgasse o julgamento.
 Sua teoria agora é a verdadeira,
 O que é um consolo pra sua poeira. (Campos, 2009, p. 125).

¹⁶ Três sábios perseguidos, Locke nem tanto (PC). (V. estrofe XVIII, do Canto XV).

¹⁷ Cochran nota, no original, *post-obit*, “título que se paga após a morte”. (V. estrofe CIII, do Canto I). Também pode significar simplesmente algo a ser feito após a morte de alguém, como o pagamento de uma dívida ou empréstimo.

¹⁸ Augusto de Campos, em quem nos baseamos na tradução dessa oitava, traduziu do seguinte modo:

Pitágoras, Locke, Sócrates – volumes
 Podiam-se escrever contando a história
 Dos maus-tratos que dão aos grandes lumes,
 Vistos com desagrado pela escória.
 Os mais dotados chocam os costumes
 Tardos da era e sofrem vida inglória.

X.

If such doom waits each intellectual Giant,
 We little people in our lesser way,
 In Life's small rubs should surely be more pliant,
 And so for one will I—as well I may—Would
 that I were less bilious—but, oh, fie on 't!
 Just as I make my mind up every day,
 To be a "*totus, teres*," Stoic, Sage,
 The wind shifts and I fly into a rage.

X.

Se esse é o fado do intelecto gigante,
 Para nós, mais modestos, todavia,
 Menores pedras no caminho adiante,
 E isso, tão bem como puder, faria.
 Se eu não fosse tão bilioso – oh, tratante!
 Bem como eu me decido todo dia
 Ser um sábio *totus teres* estoico¹⁹,
 Daí vira o vento e me deixa louco.

XI.

Temperate I am—yet never had a temper;
 Modest I am—yet with some slight assurance;
 Changeable too—yet somehow "*Idem semper*:"
 Patient—but not enamoured of endurance;
 Cheerful—but, sometimes, rather apt to whimper:
 Mild—but at times a sort of "*Hercules furens*:"
 So that I almost think that the same skin
 For one without—has two or three within.

XI.

Sou tranquilo, não temperamental;
 Modesto, mas com autoconfiança;
 Mutável, e *idem semper*²⁰, sempre igual;
 Paciente, mas não fã da temperança;
 Alegre, mas por vez sentimental;
 Meigo, que à “fúria de Hércules”²¹ se lança;
 Daí, quando em minha pele me concentro,
 A cada um fora há dois ou três por dentro^{22, 23}.

Sábio é quem deixa, sem pensar na idade,
 O seu pós-óbito à posteridade. (Campos, 2009, p. 125).

¹⁹ Citação de Sátiras II, 7, 86, de Horácio: “et in se ipse totus, teres atque rotundus”, isto é, “(é senhor de si mesmo o sábio) todo lapidado e arredondado”. No original, em latim, *teres* significa “redondo” no sentido de “estar pronto”, e *rotundus*, também “redondo”, mas no sentido de “não se deixar pegar”, “escorregadio”. (EP) afirma que B. costuma subverter o sentido do original e colocá-la em contexto distinto quando faz uma citação, entretanto, essa ocorre em uma reflexão similar à da sátira horaciana. (PC) acha relação também com o soneto 94 de Shakespeare, que trata daquele que “é senhor absoluto de sua sina”, na tradução de Almiro Pisetta (Shakespeare, 2019, p. 239).

²⁰ No original, em latim, “sempre o mesmo”.

²¹ No original, em latim, *Hercules furens*, literalmente “Hércules furioso”, é o nome de uma peça de Sêneca (v. Canto XI, estrofe LII).

²² Uma tradução alternativa para esse dístico final seria:

Aí quase acho que nessa mesma pele há, a
 Cada um fora, dois ou três dentro dela.

²³ O último fragmento traduzido por Décio Pignatari de *Don Juan* foi essa estrofe; veja-se ela:

Genial não sou – mas, às vezes, genioso;
 Modesto – mas com certa segurança;
 Mutável, sim – mas voluntarioso;
 Paciente – sem querer perseverança;
 Jovial – mas à lamúria tendencioso;
 De boa paz – mas propenso à vingança.
 Chego a pensar, se às vezes me concentro:
 Sou dois por fora a cada um por dentro. (Pignatari, 2007, p. 212).

Já Augusto de Campos, que traduziu as últimas quatro estrofes do Canto XVII, para essa – alterando levemente a ordem de alguns versos – fez como segue:

XII.

Our Hero was, in Canto the Sixteenth,
 Left in a tender moonlight situation,
 Such as enables Man to show his strength
 Moral or physical: on this occasion
 Whether his virtue triumphed—or, at length,
 His vice—for he was of a kindling nation—
 Is more than I shall venture to describe;—
 Unless some Beauty with a kiss should bribe.

XII.

O nosso herói no Canto dezesseis
 Ficou em enlurada e tênue situação
 Dessas boas de mostrar higidez
 Moral ou física. Nessa ocasião,
 Se a virtude ou o vício triunfou de vez –
 Porque ele é de nação inflamável, então,
 Está além do que a descrever proponho,
 Ou só com beijo de linda por suborno.²⁴

XIII.

I leave the thing a problem, like all things:—
 The morning came—and breakfast, tea and toast,
 Of which most men partake, but no one sings.
 The company whose birth, wealth, worth, has cost
 My trembling Lyre already several strings,
 Assembled with our hostess, and mine host;
 The guests dropped in—the last but one, Her Grace,
 The latest, Juan, with his virgin face.

XIII.²⁵

Deixo a coisa em aberto, e tudo o mais.
 Chega o café e a manhã, torrada e chá,
 Que ninguém canta, e à maioria apraz²⁶.
 A turma da boa vida, airada, já
 Custou-me à lira bamba cordas demais,
 Tal meu anfitrião e nossa anfitriã lá.
 Hóspedes vêm; Sua Graça é a penúltima; o
 Juan, com sua face virginal, é o último²⁷.²⁸

Sou calmo – mas não sou calmo demais;
 Modesto – mas com autoconfiança;
 Paciente, sim – porém sem muita paz;
 Mutável – sem que se note mudança;
 Tímido – mas às vezes muito audaz;
 Alegre, mas sem rir, porque isso cansa;
 Como se a minha pele, numa tez,
 Tivesse, onde não tem, duas ou três. (Campos, 2009, p. 127).

²⁴ A tradução de Augusto de Campos do dístico final ficou como:

“Caliente” –, não direi. Não tenho escusa,
 A menos que algum beijo me seduza. (Campos, 2009, p. 127).

²⁵ B. deixou uma estrofe incompleta (sem o verso final e sem revisar) e cancelada (com muitas variantes mesmo entre (PC) e (EP)), que seria, em livre tradução, aproximadamente:

Mas oh estivesse morto, ou enquanto vivo,
 Pudesse nunca ter amado! Oh mulher, mulher!
 Tudo que escrevo ou escrevi nunca revive
 E retrata uma única sensação, embora totalmente comum,
 Daquelas nas quais o corpo parece sacar
 Minha alma de ti em tua simples invocação,
 Expirando na esperança de sensação,

²⁶ De fato, até onde nossa memória alcança, em todas as biografias consultadas de B., consta poucas vezes ele ter tomado café da manhã em sua vida, sempre acordando tão tarde.

²⁷ “Juan sempre pareceu jovem e vulnerável” (PC).

²⁸ Augusto de Campos traduziu esta estrofe como segue (repare-se a tradução de *last but one* como “um, menos a dama”):

XIV.

Which best it is to encounter—Ghost, or none,
 'Twere difficult to say—but Juan looked
 As if he had combated with more than one,
 Being wan and worn, with eyes that hardly brooked
 The light, that through the Gothic window shone:
 Her Grace, too, had a sort of air rebuked—
 Seemed pale and shivered, as if she had kept
 A vigil, or dreamt rather more than slept.

XIV.

Que é melhor achar, fantasma ou nenhum,
 Difícil dizer, mas Juan afigura-
 -se ter combatido com mais de um;
 Sem cor, exausto, seu olho mal atura
 A luz que vara o gótico debrum.
 Sua Graça também tinha ar de censura,
 Lânguida e bamba, como a ter mantido
 Vigília ou sonhado mais que dormido.²⁹

THE END.

XV.³⁰

Deixo em aberto, como tudo o mais.
 Veio o dia, o *breakfast*, o chá, a torrada,
 Que ninguém canta, mas que sempre apraz.
 A turma toda, cuja vida airada
 Custou-me algumas cordas musicais,
 Lá estava para mais uma jornada.
 Chegaram um a um, menos a dama,
 Com Juan, que pareceu cair da cama. (Campos, 2009, p. 129).

²⁹ Augusto de Campos traduziu esta última estrofe como:

Se viu fantasmas, eu não sei dizer.
 Mas Juan, exausto, muitos parecia
 Ter combatido; mal podia ver,
 Ao filtro da janela, a luz do dia.
 A Lady, em calafrios, fazia crer
 Que passara por grande agonia,
 Trêmula, desganhado o seu cabelo,
 Com ar de insônia ou de pesadelo. (Campos, 2009, p. 129).

³⁰ “Abaixo dessa estrofe Byron escreveu o número “XV”, e nada mais” (EP). “Essa imagem de dois casos de depressão pós-coito é talvez um modo adequadamente anticlimático de encerrar o “trambolho” (*trunk*) (ou “catatau”) que é o *Don Juan* de Byron” (PC).

7. Conclusões

Espera-se que esta tese em Estudos da Tradução tenha alcançado seu intuito, qual seja, relembra-se brevemente, descrever a experiência tradutória de *Don Juan* de Byron, levada a cabo ao longo de cerca de uma década, e o percurso seguido pelo tradutor, a partir da análise do *corpus*, para o estabelecimento do projeto tradutório.

Não se pôde encontrar bastante coisa nestes estudos, apesar de sua extensão.

A ambição de uma tradução definitiva da obra, por exemplo, acha-se ausente destas páginas, pelo contrário, estimula-se e deseja-se inspirar com isto futuros esforços e pesquisas na área, não apenas para preencher as inúmeras lacunas deixadas em aberto, nem principalmente para mostrar que trabalhos assim são não só possíveis, porém desejáveis e necessários, mas sim que traduções devem renovar-se constantemente porque há algo intrínseco nelas oriundo da própria genealogia das outras traduções da mesma obra efetuadas anteriormente para aquela língua que lhe confere papel protagonista de influência em certos momentos na cultura de chegada.

Outrossim, a esperança de uma tradução perfeita situa-se também a uma distância considerável deste trabalho, quer por ser de opinião que uma característica fundamental da tradução seja a imperfeição, quer por ser consciente de uma espécie de prazo de validade inerente a todas elas. Portanto o original estará sempre aí disposto, quando não oferecido e pedinte, a quem puder fazer melhor, a hora que quiser.

Do mesmo modo, sabendo como o Machado de Assis tradutor de *Queda que as mulheres têm para os tolos* que a única vantagem de ser o primeiro, seja na arte do amor, seja na arte da tradução, é ter vindo antes do segundo, assim não se encontrará aqui nenhum gabo ou vanglória de ter vindo antes dos pósteros na tradução integral da obra-prima byroniana. Embora seja melhor a qualidade que a quantidade, que venham novas empreitadas.

Não obstante, se houve alguma arte e engenho nesta tese, o olhar atento talvez consiga desvelá-los na tradução poética integral e anotada de *Don Juan* de Byron.

Logrou-se destarte a tradução de pouco mais de dezesseis mil versos, como visto, tradução poética, na mesma estrutura estrófica do original, preocupada com as rimas, *enjambements*, rupturas, pausas, silêncios etc, dotada de um aparato de notas significativo, suficiente para dirimir muitas das dúvidas quer quanto às alusões enciclopédicas, mitológicas, históricas, literárias etc, quer quanto ao processo tradutório, características do produto, em suma, a respeito do projeto tradutório; os Cantos, estrofes

e versos, ademais, foram traduzidos em igual número do original, o qual foi apresentado ao lado da tradução para possíveis comparações. O capítulo mais extenso desta tese, o anterior, de número seis, conta exclusivamente com a apresentação dessa tradução.

Para que a realização da tradução integral apresentada no capítulo 6 fosse possível, demandou-se a elaboração do que aqui ficou denominado projeto tradutório, isto é, um conjunto de diretrizes auferidas a partir de procedimentos sistemáticos de pesquisa, estudo, leitura, reflexão, experiência e prática acerca de determinados assuntos específicos e relevantes ao mesmo.

Tendo sido elaborado o projeto tradutório, pôde-se descrevê-lo com um aporte bibliográfico em grande medida pertencente à área dos Estudos da Tradução, e assim abordar o processo tradutório, os pressupostos teóricos que guiaram as diretrizes do mesmo, descrever sucintamente suas várias etapas seguidas de exemplos arquetípicos das circunstâncias e esforços inerentes a tal ação, bem como discorrer a respeito do produto, o resultado final em forma de texto do processo descrito anteriormente, as discussões acerca de tradução estrangeirizante e domesticadora, suas vicissitudes e nuances aplicadas à prática levando-se em consideração aspectos implicados em uma postura anticolonial, e acerca da tradução antropofágica, contando com exemplos de tradução estrangeirizante na morfossintaxe e mais alguns de tradução lexical, principalmente aquela envolvida com termos gastronômicos e alimentícios de outra língua e cultura, e ainda apresentar certas expectativas do projeto, como dirimir dúvidas, ampliar debates e inspirar trabalhos futuros, igualmente exemplificando tal ponto satisfatoriamente com casos, versos e estrofes. O capítulo 5 desta tese, portanto, ficou dedicado à exposição do projeto tradutório e dos demais aspectos supramencionados.

Um estudo fundamental que possibilitou a elaboração do projeto realizado nesta tese, de certo modo arquetípos que serviram como protótipos à constituição das diretrizes dedicadas ao procedimento tradutório descrito anteriormente, foi a respeito das traduções fragmentárias para a língua portuguesa empreendidas pelos outros tradutores da obra-prima satírica de Byron.

Algumas características específicas mencionadas de passagem no referido projeto foram diretrizes formadas a partir da observação e prática auferidas das possíveis adaptações que a obra recebeu na cultura de chegada – adaptações em amplo sentido, uma vez que seus autores reconhecem a obra como de autoria própria, a exemplo de textos de Álvares de Azevedo e Machado de Assis – e de traduções propriamente ditas: de autoria do ignoto J. Luz, que nem assumiu nem disse tratar-se de

Don Juan, mas mencionou ao menos “Byron”, tradução sem ironia, sem *Don Juan* nem oitava-rima, possível fruto do *byronismo* que grassava nas letras brasileiras à época; de Francisco Otaviano, célebre cultor do *byronismo*, cuja tradução não mantém as rimas nem o número de versos ou estrofes, porém na qual aparece pela primeira vez a importante voz narrativa em uma digressão relativamente representante do texto como um todo; de João Vieira, outro tradutor praticamente desconhecido, o único a traduzir em prosa, limitando-se apenas à narrativa acerca dos “amores” de Juan, excluindo os episódios da guerra além das digressões da voz narrativa, que são a maior e melhor parte da obra; de Péricles Eugênio da Silva Ramos, que traduziu em verso e, embora recriando a estrutura da oitava-rima, com esquema rímico e métrico distintos do padrão, foi o primeiro a traduzir algumas estrofes verdadeiramente irônicas, satíricas e digressivas, invertendo então a costumeira recepção brasileira que dava prioridade ao *byronismo* do autor; de Décio Pignatari, cujo enfoque tradutório recaiu especificamente nas estrofes com altos índices de ironia e humor, tomando algumas liberdades com o sentido, mas esforçando-se para manter a métrica e a rima conforme o original; de Augusto de Campos, por ao menos uma década o tradutor da maior quantia de fragmentos de *Don Juan*, dando prioridade também às estrofes metalinguísticas e subversivas, e mantendo ainda a forma estrófica convencional da oitava-rima, ilustrando a grande e ainda crescente influência do autor na literatura brasileira; enfim, a tradução de Roberto Schramm, constante em sua tese em Estudos da Tradução, que abarca a sequência completa da Dedicatória, Canto I e quase metade do Canto II, na mesma estrutura estrófica original porém contando com diversas liberdades ao que concerne às camadas semânticas, apresentando, ademais, seu próprio projeto tradutório por tratar-se de uma abordagem acadêmica. Uma breve apresentação dos tradutores da obra-prima byroniana e um estudo detalhado das características principais de suas traduções fragmentárias à língua portuguesa, bem como observações acerca do progresso gradual da recepção da obra nesta literatura, podem ser encontrados no capítulo 4 desta tese.

Analisar as características fundamentais das traduções fragmentárias anteriores, tomá-las como arquétipos e discernir algumas dessas características como prototípicas, isto é, visando servirem de diretrizes ao projeto tradutório o qual possibilitou a tradução integral anotada constante nesta tese, como visto, só foi possível tendo sido estudado detalhadamente o *corpus* desta pesquisa, qual seja, o texto de partida, o original, ressaltando-se então os aspectos mais importantes a serem mantidos.

Alguns aspectos do *corpus* são, de fato, completamente intrínsecos a sua estrutura, além dos conceitos de forma e conteúdo, mas incluindo os significados da forma e as formas de significar, e devem imprescindivelmente constar de maneira relevante em um projeto tradutório como aquele descrito aqui há alguns parágrafos.

Precisou-se, assim, de um conhecimento geral a respeito do mito de Don Juan para se conseguir compreender a utilização idiossincrática que Byron faz do mesmo, tendendo a utilizá-lo ironicamente como símbolo da ganância e do acúmulo capitalistas, como se pôde observar em diversos momentos da sátira épica; já aspectos cuja manutenção na tradução demandou engenho e arte, e que significam na obra, foram os aspectos formais da sátira épica (*mock epic*), como a estrutura estrófica da oitava-rima, a predominância do metro pentâmetro iâmbico, traduzida pela predominância de decassílabos heroicos, porém problematizada por conta das rimas em mosaico, que por um lado auxiliam o ritmo fragmentado evidenciado pelas pausas e *enjambements*, mas que, por outro lado, alongam a métrica dos versos; as camadas semânticas, por sua vez, que abarcam os conteúdos e temas principais tratados em *Don Juan*, as fontes primárias, a enciclopédia de tabus, como se convencionou dizer, elaborada pelas digressões do narrador, a crítica literária em verso, as traduções inseridas na obra pelo autor, algumas sendo do próprio, são características intrínsecas à obra, entrelaçadas à forma e a tal ponto indissociáveis que também devem ser traduzidas; ainda, o caráter da voz narrativa onisciente intrusa e suas relações com o autor e, enfim, o gênero da sátira menipeia, o qual abarca tais temas, foram igualmente contemplados na tradução integral vista antes. Tratar do *corpus*, dos aspectos textuais do original, relevando suas características mais importantes enquanto objeto de tradução – esse foi o escopo do capítulo 3 desta tese.

No entanto, o *corpus* não veio do nada, e no caso específico de Byron, a obra é propositalmente entrelaçada com a vida, por conseguinte, para desvelar os mais diversos aspectos do texto de partida sobre os quais se discorreu no parágrafo anterior, foi necessário um estudo minucioso acerca da elaboração do original, do desenvolvimento da técnica satírica pelo autor, da formação de seu repertório, sua tarefa enquanto tradutor e as obras que traduzia enquanto compunha sua obra-prima, de sua filiação primeira com o Romantismo que seria ironizada sistematicamente em suas obras da maturidade, do contexto o qual lhe possibilitou compô-las, das várias relações entre obra e vida, das façanhas registradas na obra virando mito, da obra difundindo esse mito através da tradução para as mais distantes culturas como as nações de língua alemã, EUA, China, Japão e, intermediado pela literatura francesa, para o Brasil, fenômeno

conhecido como *byronismo*, que influenciou e limitou as traduções a obras específicas do autor, do lento e gradual processo de recepção de sua obra na literatura brasileira, depois da febre byroniana e seu declínio, fatores que direcionam as etapas de recepção e, posteriormente no século XX, da retomada do interesse pela sua obra da maturidade, interesse que segue em um crescente, culminando em pesquisas na área de Estudos da Tradução e outras, em traduções pela poesia concreta, por exemplo, e na tradução de *Don Juan* apresentada pela primeira vez em língua portuguesa nesta tese – para elucidar os bastidores do *corpus*, possibilitando adentrar suas camadas mais profundas e realizar uma leitura detalhada, imprescindível para a elaboração de uma tradução integral anotada da obra, utilizou-se o capítulo 2 desta tese.

Sendo assim, na Introdução foram merecidos agradecimentos a professores e professoras, a começar pelo orientador, Prof. Dr. John Milton, a quem são devidas as virtudes desta tese em Estudos da Tradução, caso quem leia as encontre. Ao presente autor e tradutor, entretanto, devem-se as falhas.

Pelo alcance do telescópio disponível no momento, ademais, os buracos-negros mal foram vistos ou, retomando a metáfora de Vesalius que abriu esta pesquisa de doutorado, até aqui vai o bisturi das ferramentas tradutórias aplicado ao *corpus* em dissecação – enquanto o coração é relativamente similar em todo indivíduo sadio, a apófise xifoide, poucos centímetros distante daquele, representa a idiossincrasia envolvida em todo processo particular.

Encerra-se traduzindo novamente as últimas palavras ditas por Byron antes de sua morte – “I must sleep now”, isto é, “agora devo descansar” – para render-lhes ainda mais essa derradeira infidelidade.

Porém, embora ainda não se “deva descansar”, por ora é só.

8. Referências bibliográficas

- ACCIOLY, Marcus. *Sísifo*. São Paulo: Quíron, Instituto Nacional do Livro, 1976.
- AGUSTINI, Lucas de Lacerda Zaparolli de. *Don Juan de Lord Byron: estudo descritivo das traduções, tradução, comentários e notas*. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/D.8.2016.tde-01032016-161149. Acesso em: 31/01/2020.
- _____. *O pé em que anda o Byron coxo no Brasil da tradução: com Don Juan*. In: *Tradução em Revista*. V. 14, n. 1, jan./jun, 2013b, pp. 188-207. Disponível em: <<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/22044/22044.PDF>>. Acesso em: 30/11/2019.
- ALMEIDA, Pires de. *A Escola Byroniana no Brasil*. São Paulo: Gráfica Carioca, 1962.
- ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. Trad. Pedro Garcez Ghirardi. Cotia: Ateliê, 2002.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução: A teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1992.
- ASSIS, Machado de. *A Poesia Completa*. São Paulo: Edusp, Nankin, 2009.
- AUBERT, F. H. *As (in)fidelidades da Tradução*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1993.
- AUDEN, Wystan Hugh. *Letter to Lord Byron (1937)*. In: MENDELSON, Edward (ed.). *Collected Poems*. Nova Iorque: Random House, 1991.
- AZENHA JR, João. *Goethe e a Tradução: a construção da identidade na dinâmica da diferença*. In *Literatura e Sociedade*, USP, número 9, São Paulo, 2006.
- AZEVEDO, Álvares de. *Obra Completa*. Alexei Bueno (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005.
- BANDEIRA, Manuel (org.). *Poesia da Fase Romântica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- BARBOZA, Onédia Célia de Carvalho. *Byron no Brasil: Traduções*. São Paulo, Ática, 1975.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BASSNETT, Susan. *Estudos da Tradução*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *Paraísos Artificiais*. Trad. Alexandre Ribondi; Vera Nóbrega – Lúcia Nagib. Porto Alegre: L&PM, 2001.

BAYARD, Jean-Pierre. Trad. Jeanne Marillier. *História das Lendas*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1957.

BENJAMIN, Walter. *A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Lucia Castello Branco (org.). Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

_____. *Haxixe*. Trad. Flávio de Menezes e Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BERLIN, Isaiah. *As Raízes do Romantismo*. Ed. Henry Hardy. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

BERMAN, Antoine. *A Tradução e a Letra ou O Albergue do Longínquo*. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

BILAC, Olavo. Passos, Guimarães. *Tratado de Versificação*. Rio de Janeiro: 1905. Disponível em: <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/0042-01168.html>. Acesso em: 31/10/2019.

BOURDIEU and the Sociology of Translation and Interpreting. *The Translator – Studies in Intercultural Communication*. Volume 11, Number 2. Manchester: St. Jerome Publishing, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *The Logic of Practice*. Cambridge: Polity Press, 1990.

BRITTO, Paulo Henriques. “Desconstruir para quê?” Cadernos de Tradução n. VIII. Florianópolis: UFSC, 2003. pp. 41-50.

BUTLER, Samuel. *Hudibras*. Disponível em: <http://pdfbooks.co.za/library/SAMUEL_BUTLER-HUDIBRAS.pdf>. Acesso em: 31/10/2019.

BYRON, George G. *Beppo – Uma História Veneziana*. Trad. Paulo Henriques Britto. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. *Byron – Obras*. São Paulo: Edições Cultura, 1942.

_____. *Complete Poetical Works*. Oxford: Oxford University Press, 1970.

_____. *Crepúsculo da Tarde*. Trad. Francisco Otaviano. Disponível em: <http://pt.wikisource.org/wiki/O_Crep%C3%BAsculo_da_Tarde>. Acesso: 10/10/2019.

_____. *Don Juan: Canto 1 (1818 - 1819)*. Peter Cochran (ed.). Disponível em: <https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/don_juan_canto_19.pdf>. Acesso em: 31/10/2019.

- _____. *Don Juan: Cantos I a XVII*. Peter Cochran (ed.). Disponível em: <<https://petercochran.wordpress.com/byron-2/byrons-works/ottava-rima-poems/>>. Acesso em: 31/10/2019.
- _____. *Don Juan*. T. G. Steffan, E. Steffan and W. W. Pratt (edit.). England: Penguin Books, 1996.
- _____. *Entreversos – Byron e Keats*. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Editora Unicamp, 2009.
- _____. *Lara*. Trad. T. A. Craveiro. Rio de Janeiro: Sociedade Litteraria, 1837.
- _____. *Oeuvres Complètes de*. Trad. Amédée Pichot. Tome Troisième. Paris: Garnier, 1909.
- _____. *Oeuvres Complètes de*. Trad. Paulin Paris. Tome Premier. Paris: Dondey-Dupré, 1830. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/28080/28080-h/28080-h.htm>>. Acesso em: 31/10/2019.
- _____. *Parisina*. Trad. Barão de Paranapiacaba. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua, 1905.
- _____. *Poesia de Lorde Byron*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1989.
- BYRON, STOKER e outros. *Contos clássicos de vampiro*. Trad. Marta Chiarelli. São Paulo: Hedra, 2012.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de. *ReVisão de Sousândrade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAMPOS, A. de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, H. de. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CARDWELL, Richard A (org.). *The Reception of Byron in Europe*. Londres: Thoemmes Continuum, 2004.
- COCHRAN, Peter. *Byron's European Impact*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- _____. *Byron's Romantic Politics: the problem of metahistory*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2011.
- _____. *Why did Byron hate Southey*, s/d. Disponível em <http://www.newsteadabbeybyronsociety.org/works/downloads/byron_southy.pdf>. Acesso em: 19/11/2019.

- DELISLE, Jean e WOODSWORTH, Judith. *Os Tradutores na História*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- ELIOT, T.S. *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber, 1957.
- EVANS-WENTZ, W. Y. *O Livro Tibetano da Grande Liberação*. Tradução Sônia Régis. São Paulo: Editora Pensamento, 1995.
- FALEIROS, Álvaro. *Traduzir o Poema*. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.
- FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu*. Trad. Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imagon, 2005.
- GRAY, Murray. *Geodiversity – Valuing and Conserving Abiotic Nature*. Chichester: John Wiley & Sons, 2004.
- HOBBSBAWM, Eric. *A Era das Revoluções*. Trad. Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- HOLMES, James. *The Name and the nature of translation studies*. In: *The Translation Studies Reader*. Lawrence Venuti (org.). London: Routledge, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. 2º ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- LACERDA, Daniel. *Lord Byron – Poeta Crítico: as Di (trans) gressões Metalinguísticas em Don Juan*. (ese de doutorado). Curitiba, 2008.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. 1ª. ed., 1ª. reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- LAMBERT, José. *Literatura e Tradução: textos selecionados de*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- LOI, Michelle. *Byron in China*. Adapted by Peter Cochran. Newstead Abbey: Byron Society Newsletter, winter 1998, pp. 30-9.
- MACCARTHY, Fiona. *Byron – Life and Legend*. London: Faber and Faber, 2003.
- MARCHAND, Leslie A. *Byron's Poetry: A Critical Introduction*. Harvard University Press, 1982.
- MARTINEAU, Gilbert. *Lord Byron – El genio maldito*. Argentina: Javier Vergara, 1987.
- MATTOSO, Glauco (org.). Mensagem (enviada por e-mail com a glosa). 2018. Recebida por <lucaszaparolli@gmail.com>. Em: 14/02/2018.
- _____. *Nos Olhos dos Outros*. São Paulo: Lumme, 2018.
- _____. *Contos Quânticos*. São Paulo: Edith, 2016.

MILTON, John. *O Poder da Tradução*. São Paulo: Ars Poética, 1993 (reeditado como *Tradução: Teoria e Prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998).

MOLIÈRE, Jean-Baptiste. *Don Juan*. Trad. Celina Diaféria. São Paulo: Hedra, 2006.

MOZART, Wolfgang Amadeus; PONTE, Lorenzo da. *The Great Operas of Mozart*. New York, G. Schirmer, 1962.

O'BRIEN, Edna. *Byron apaixonado*. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: E. Bertrand, 2009.

OTAVIANO, Francisco. *Cartas de*. Coligidas, anotadas e prefaciadas por Wanderley Pinho, estabelecimento do texto de Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1977.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *A Vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

PIGNATARI, Décio. *31 Poetas 214 Poemas – Do Rigveda e Safo a Apollinaire*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2007.

POPE, Alexander. *Poemas*. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

POUND, Ezra. *Os Cantos*. Trad. José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.

PRAZ, Mario. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

PULCI, Luigi. *Morgante Maggiore, Canto 1*. COCHRAN, Peter. (Ed. e notas). Tradução de George Gordon Byron. Disponível em: <<https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/morgante-maggiore.doc>>. Acesso em: 21/11/2019.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *O Verso Romântico e Outros Ensaios*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.

RIBEIRO, Renato Janine (org.). *A Sedução e suas máscaras – ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RODRIGUES, Urbano Tavares. *O Mito de D. Juan e outros ensaios de escrever*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2005.

RUSSELL, Bertrand. *História da filosofia ocidental*. Trad. Brenno Silveira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

RUTHERFORD, Andrew. *Byron – A Critical Study*. Edinburgh, London: Oliver & Boyd, 1961.

SÁ REGO, Enylton José. *O Calundu e a Panacéia: Machado, de Assis, a Sátira Menipéia e a Tradição Luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SAMPSON, Fiona. *In Search of Mary Shelley*. London: Profile Books, 2018.

SARAIWA, F. R. dos Santos. *Novíssimo Dicionário Latino-Português*. 12º ed. Belo Horizonte: Garnier, 2006.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Sobre os diferentes métodos de traduzir*. Trad. Celso Braidá. Princípios, Natal, v. 14, n. 21, p. 233-265, 2007.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Arte de Viver*. Porto: Rés-Editora, 2003.

SCHRAMM Junior, Roberto Mario. *Difficile Est Proprie Communia Dicere. O Refacimento do Don Juan, Arquétipos e Protótipos Para Um Projeto de Tradução Orientado à Estrofe Poética da Epopeia Cômica Byroniana*. 2016. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Catarina.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet: Príncipe da Dinamarca*. Trad. Millôr Fernandes. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

SHAKESPEARE, William. *O Mercador de Veneza*. Trad. Helena Barbas. Água-forte, Almada, 2002. Disponível em: <http://www.helenabarbas.net/traducoes/Mercador_Veneza_WShakesp_HBarbas.pdf>. Acesso em: 31/10/2019.

SHAKESPEARE, William. *The sonnets of William Shakespeare e os sonetos de Almiro Pisetta*. Trad. Almiro Pisetta. São Paulo: Martin Claret, 2019.

SHELLEY, P. B. *Sementes Aladas*. Trad. Alberto Marsicano e John Milton. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

SNELL-HORNBY, Mary. *The Turns of Translation Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2006.

SPINA, Segismundo. *Manual de Versificação Românica Medieval*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

STERNE, Laurence. *A Vida e as Opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TOURY, Gideon. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdã/Filadélfia: Benjamin, 1995.

TRAKL, Georg. *De Profundis*. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iuminuras, 2010.

TYMOCZKO, Maria. *Translation in a Postcolonial Context*. Manchester: St. Jerome, 1999.

VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. London: Taylor & Francis e-Library, 2004.

_____. *The Translator's Invisibility – A History of Translation*. London: Routledge, 1995.

VESALIUS, Andreas. *De Humani Corporis Fabrica*. Anotações e Tradução do Latim, J. B. Dec. M. Saunders, Charles D. O'Malley. Trad. Pedro Carlos Piantino Lemos, Maria Cristina Vilhena Carnevale. São Paulo: Imprensa Oficial, Ed. Unicamp, Ateliê Editorial, 2003.

WATT, Ian P. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WYLER, Lia. *Línguas, Poetas e Bacharéis: Uma Crônica da Tradução no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

ZAVAGLIA, Adriana; RENARD, Carla M. C.; JANCZUR, Christine. *A tradução comentada em contexto acadêmico: reflexões iniciais e exemplos de um gênero textual em construção*. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, [S.l.], v. 25, n. 2, p. 331-352, 2015. Em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/8755>>. Acesso em: 31/10/2019.

ZEMBRUSKI, Soeli Staub. *Um Outro Byron no Brasil: a tradução de Paulo Henriques Britto*. (Dissertação de mestrado) Florianópolis, 2008.

_____. *A Tradução da Ironia em Don Juan de Lord Byron: uma análise dos fragmentos traduzidos ao português do Brasil*. 2013. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível: <http://www.pget.ufsc.br/curso/teses/Soeli_Staub_Zembruski_-_Tese.pdf>. Acesso em: 15/10/2019.

9. Anexos

A seguir, apresentam-se alguns excertos da entrevista concedida pelo presente autor a Soeli Zembruski entre 2012 e 2013, publicada em sua tese, defendida também em 2013, que analisava, como visto anteriormente, a tradução da ironia de *Don Juan* de Byron para a língua portuguesa na tarefa de diversos tradutores.

Seu comparecimento aqui se torna relevante posto desvelar traços da fase inicial de elaboração deste projeto tradutório, apontando assim às diretrizes básicas e deixando entrever aspectos que seriam desenvolvidos posteriormente, culminando nestas páginas que ora findam.

1. Por que Byron e *Don Juan*?

(...) Byron por ser um cara que eu gostaria de conhecer e foi basicamente isto, a vontade de conhecer Byron que me levou a traduzi-lo; sem contar que seria – eu pensei, e pensei certo – muito engraçado traduzi-lo (...). *Don Juan*: a resposta evidente é por ser a obra-prima dele que nunca foi traduzida integralmente em português, daí a necessidade de traduzi-la que veio se formando em nossa cultura passo a passo, pelo Britto, pelo Décio, pelo Péricles, até que o Augusto foi o mais audaz, e traduziu aquela parte boa que temos; e enfim, do nada, dois tradutores-poetas resolveram traduzir (...). Eu mesmo devo ter pensado em traduzir o *Don Juan* no mesmo ano que o Augusto, mais ou menos em 2007, até comecei, fiz a famosa dedicatória, mas eu não tinha estudo suficiente para tal, e meu inglês era terrível, aí, enquanto aprendia latim, ídiche e tupi (os rudimentos delas, por assim dizer) aprendi sozinho inglês e pude, aí sim, de uns dois ou três anos pra cá, dir-se-ia 2010, pegar mais firme na coisa. *Don Juan* para pôr de contraponto ao épico sisudo camoniano, usando a oitava-rima para fins ilícitos. *Don Juan* por ser (ainda que eu sempre estivesse ciente de que o mito por si próprio pouco importou para o Byron) um mito que me incita a argúcia, o convidado de pedra é algo que me impressiona bastante, e depois de ter lido tantos, Molière, Bernard Shaw, Zorrilla, Molina, nem sei mais quem e já devo estar confundindo, e visto Mozart, quis ver o byroniano também em minha língua “literária” (no sentido vago do termo) forjada a partir de um épico também escrito nesta estrofe.

2. Quais são os preceitos tradutórios que orientam seu trabalho?

Em linha geral digo que tento traduzir o que o Byron disse do modo que ele disse no ritmo e musicalidade e tom com que ele disse, e acrescento que nunca consigo, e isso não me entristece e nem me impede, apenas me faz aceitar a ordem natural das coisas (...). Quando comecei a traduzir, às vezes um verso me tomava um mês. Atualmente, não deixo que uma oitava passe de duas horas, deixo o que deu, não sou preciosista a ponto de ficar mais tanto tempo, mas sempre limo alguma coisa depois, sempre estou relendo a tradução.

3. Você se considera adepto de alguma teoria de tradução específica?

(...) A única lei que consigo estabelecer no processo tradutório é que cada caso é um caso. Agora, a respeito dos estudos de tradução, as teorias são muitas e todas elas servem para me fazer pensar alguma coisa importante ou não a respeito de todos os campos estudados sobre tradução, é um dos assuntos que me interessam, um dos que mais me interessam no momento, torna-se enriquecedor e passa-se amena e agradavelmente a vida se falando sobre isto.

6. Quais aspectos você considera indispensáveis na tradução da obra?

Acho indispensável tanto a forma quanto o conteúdo. Acho indispensável a estrutura da estrofe, a rima, a disposição das rimas, o valor das rimas, as rimas que mal rimam, a disposição das palavras e das ideias no correr dos versos, a musicalidade, o ritmo, a ordem direta, indireta, o léxico, assonância, aliterações, todo tipo de coisa formal. Acho indispensável também a ideia, o pensamento, a ordem do pensamento, a exposição do pensamento, o tom em que se expressa, as imagens, as figuras, os vícios, as obscuridades, as altas qualidades, as metáforas, todo tipo de coisa conteudística. E essas duas coisas, que jamais são separáveis sem que o poema morra, constroem gêneros diversos dentro do *Don Juan*, às vezes saindo do mais elevado e romântico ao mais baixo e vulgar em questão de dois versos, e isso também é indispensável que seja traduzido. Acho tudo isso indispensável, do mesmo modo que sou ciente da impossibilidade de se traduzir tudo, daí, faz-se o que se pode e era isso.

8. Quais são suas perspectivas para o lançamento da obra completa em Português? É possível fazer uma previsão?

Possível fazer uma previsão é, mas nesses casos as previsões não servem para muita coisa. Por mais que as obras de arte não tratem jamais da própria vida do autor, é necessário admitir que é sempre a vida do autor que condiciona meios para se haver uma obra de arte. Daí, em se tendo em conta as dificuldades existentes no que concerne a pensamento, produção intelectual artística, criação, tradução artística, enfim, no nosso país (...), pode ser que a tradução não saia nunca. No entanto, (...) há um mar de possibilidades. O mais certo é que venha falar meu eu acadêmico que dirá: “exposto nosso levantamento de dados de análises estatísticas acerca da confiabilidade e fidedignidade do senhor Lucas Zapparoli no âmbito dos Estudos da Tradução, o mesmo possivelmente tende a utilizar todo um período de mestrado, e um de doutorado, para levar a cabo sua tradução poética dessa sátira de épico”.