

Duas canções de *Comus*: tradução e comentário

Two songs from Comus: translation and commentary

Fabiano Seixas Fernandes

Universidade Federal do Ceará

fbnfnds@gmail.com

Resumo: O comentário a seguir descreve os objetivos e o processo de tradução de duas canções da *Ludlow Masque* (também chamada *Comus*) do poeta inglês John Milton. O objetivo central das traduções consistiu em gerar *traduções homólogas* que dessem conta dos relevantes aspectos formais e proposicionais de cada canção. Quanto aos aspectos formais, visou ainda gerar traduções que pudessem ser cantadas pelas melodias compostas por Henry Lawes para os textos originais.

Palavras-chave: *Ludlow Masque* (*Comus*); John Milton; Henry Lawes; tradução poética; tradução documental homóloga.

Abstract: This commentary describes the translational goals and the process resulting in the verse translation of two songs from John Milton's *Ludlow Masque* (alias *Comus*). The central goal of the translations was to generate *homologous translations*, which would encompass all relevant formal and propositional aspects of the source-texts. They were also intended to generate target-text poems which could be set to the same melodies Henry Lawes composed for Milton's original poems.

Keywords: *Ludlow Masque* (*Comus*); John Milton; Henry Lawes; poetic translation; homologous documental translation.

Recebido em 23 de junho de 2015

Aprovado em 13 de outubro de 2015

1. Duas canções de *Comus*: texto e tradução

1.1. Song (Sweet Echo)¹

*Sweet Echo*², *sweetest Nymph that liv'st unseen*
Within thy airy shell
*By slow Meander's*³ *margent green,*
*And in the violet-embroider'd vale*⁴

¹ *Ludlow Masque*, v. 230-243; H p. 95. Os editores consultados foram referidos como segue: (C): John Carey (1968; 2. ed. 1997; 2. ed. rev. 2007). (F): Roy Flannagan (1998). (H): Merritt Yerkes Hughes (1957, reimp. 2003). Edição *standard*, a partir da qual são aqui feitas todas as citações. (L): Thomas H. Luxon (1997-2015). Edição *online*. (R): Jason P. Rosenblatt (2011). (S): John T. Shawcross (1.ed.1963; 2. ed. 1971). (VFD): editor não explicitado; contém prefácios de Mark van Doren e Hubert Foss e ilustrações de Edmund Dulac (1997). Contém o texto da mascarada, seguido das cinco canções de Lawes. Edições consultadas das árias da mascarada: (VFD). (B): seleção, edição e arranjo das canções de Henry Lawes por Frederick Bridge (1908). Contém também o texto da mascarada, mas este não foi consultado a partir desta edição

² *Echo/Eco; Narcissus/Narciso*: Ninfas das montanhas que morreu de amores por Narciso. Ovídio, no terceiro livro das *Metamorfoses* (p. 86-87 na tradução de Antônio Feliciano de Castilho) reconta o mito de Eco e Narciso mais ou menos como segue: Eco distraía Juno com sua eloquência, para que não flagrasse Júpiter a traindo com outras ninfas; Juno, percebendo a estratégia, amaldiçoou-a, e a partir daquele momento esta passou apenas a poder repetir o que ouvia, sem iniciar ou emitir fala própria. Eco vira Narciso adolescente a caçar, e se apaixonara; certa feita, perdido dos caçadores seus companheiros, chamou-os, e a ninfa lhe ecoou as palavras, na esperança de se lhe unir em amor; quando finalmente se revelou ao altivo jovem, foi rejeitada; escondeu-se em uma gruta e foi aos poucos definhando, até restar-lhe somente a voz repetidora. .

³ *Meander/frígio rio*: Rio da Frígia. Segundo L, seria o rio junto ao qual Eco perseguia Narciso; H segue raciocínio semelhante, ao associar o *violet-embroider'd vale* a Atenas (ver abaixo). C, no entanto, aponta que nenhuma fonte grega associa a ninfa ao Meandro, e cita Corns (1982), para quem *meanders* deveria ser entendido como o genitivo “dos meandros” (i.e., das curvas de um rio), indicando que Eco estaria às margens das curvas do rio Teme – próximo à cidade de Ludlow e tributário do Severn (ver, abaixo, *Sabrina*).

⁴ *Violet-embroider'd vale/vale em véu de violáceo rol*: H aponta que a locução *violet-embroider'd vale* pode aludir à “Atenas coroada de violetas” de Píndaro, indicando assim o itinerário de Eco seguindo os passos de Narciso, desde o Meandro, na Frígia, até Atenas.

*Where the love-lorn Nightingale⁵
 Nightly to thee her sad Song mourneth well.
 Canst thou not tell me of a gentle Pair
 That likest thy Narcissus are?
 O if thou have
 Hid them in some flow'ry Cave,
 Tell me but where,
 Sweet Queen of Parley⁶, Daughter of the Sphere⁷,*

⁵ *Love-lorn Nightingale/Rouxinol*: Nesta canção, encontra-se o mais antigo registro de *lovelorn*, que significa, segundo o *OED*, “infeliz como resultado de amor não correspondido ou perdido; sofrendo por amor”. C, F e R, entretanto, glosam o adjetivo como “perdido ou arruinado por amor”, vendo aqui alusão ao mito de Filomela. Ovídio, no sexto livro das *Metamorfoses* (p. 125-147 na tradução de Bocage), reconta-o mais ou menos como segue: Tereu, rei da Trácia, por haver auxiliado Pandião, rei de Atenas, na expulsão de invasores, recebe deste a filha Progne em casamento. Saudosa de Filomela, sua irmã, Progne pede a Tereu que vá buscá-la para uma visita. Pandião concede a viagem da filha mais jovem; ao vê-la, Tereu sente fortíssimo desejo em possuí-la. Leva-a, trancafia-a em um castelo e a estupra. Filomela ameaça tornar pública sua desgraça, e Tereu lhe corta a língua. Filomela borda em um tecido seus infortúnios, e os envia à irmã. Aproveitando-se do culto a Baco, Progne chega ao castelo isolado onde se encontra a irmã e a liberta. Ambas planejam vingança, quando Ítis, pequeno filho do casal real trácio, aproxima-se da mãe. Progne e Filomela o matam, mutilam e cozinham. Oferece Progne o cozido a Tereu; informa-o ao final de que comera o próprio filho, e Filomela, aparecendo ainda coberta de sangue, joga-lhe em rosto a cabeça de Ítis. Tereu as persegue, e são os três transformados em pássaros: uma das irmãs voa aos bosques (i.e., transformada em rouxinol), a outra sobe ao teto, com plumas vermelhas, marcas do crime, ao peito (i.e., transformada em andorinha); Tereu se transforma em poupa. Variantes à estória dizem respeito a quem compôs a tela, e qual ave coube a cada personagem: a versão relevante para a canção seria a que dá Filomela transformada em rouxinol. Caberia lembrar que Milton chamara *Philomel* ao rouxinol em *Il Penseroso* (v. 56; n p. 73).

⁶ *Sweet Queen of Parley/facunda ninfa*: Embora *parley* sugira, na maioria de seus significados registrados no *OED*, debate ou discussão, aqui parece apenas designar *fala* (*speech*, como C e R explicam o termo); que uma ninfa que só pode repetir o que ouviu seja considerada “Rainha da Fala” causaria espanto; Eco foi, entretanto, muito habilidosa oradora – a ponto, inclusive, de fazer a ciumenta Hera se esquecer de buscar o esposo em conluio extraconjugal (ver, acima, *Echo/Eco*).

⁷ *Daughter of the Sphere/filha celestial; Heav'n's Harmonies/Cósmica Harmonia*: As esferas são as nove esferas celestiais da geometria ptolemaica, como aponta R. Pode-se, contudo, ver aqui também alusão à *Musica Universalis*, a música das esferas celestiais – metáfora aludida amiúde em Milton, que relaciona a estrutura inteligente do universo às relações matemáticas presentes na arte da composição musical.

*So mayst thou be translated to the skies,
And give resounding grace to all Heav'n's Harmonies.*

VARIANTES EDITORIAIS: § SONG: C conta os versos diferentemente dos demais editores; em sua contagem, a canção ocorre nos v. 229-242. | C, VFD: canção não italicizada. § v. 230: VFD: nymph, § v. 231: F aponta em nota variante cancelada por Milton: thy airy cell | S: cell § v. 232: R: Maeander's | S: Mæander's | VFD: green; § v. 233: F aponta em nota variante no manuscrito de Lawes: thy violet | F, S: violet-imbroider'd | C, VFD, R: violet-embroidered | L: violet imbroider'd | VFD: vale, § v. 234: R: lovelorn | C, S, VFD: nightingale § v. 235: C, R, S: song | R, VFD: well: | F, L, R, S, VFD: sem espaço entre os v. 235-236. § v. 236: C, L, S, VFD: pair § v. 239: C, VFD: flowery cave, | F, L, S: flowry | R: cave, § v. 240: C, F, L, S: where § v. 241: C, VFD, R: queen of parley, daughter of the sphere | F, L, S: Parly | F aponta em nota variante no manuscrito de Lawes: Queen of Pity | C: sphere. | F, L, S: Sphear, | VFD: sphere, | R: sphere; § v. 242: F, L, S: maist | R, VFD: may'st | F aponta em nota variante no manuscrito de Lawes: be transplanted § v. 243: C, VFD: heaven's | F, L, S: Heav'ns | R: heav'n's | C, R, S, VFD: harmonies. | F aponta em nota variante no manuscrito de Lawes: & hold a Counterpoint to all Heav'ns Harmonies. Esta variante aparece riscada no Manuscrito Trinity e como opção no Manuscrito de Bridgewater.

Canção (Doce Eco)

*Doce Eco tão gentil, que tens por lar
o domo azul do ar,
a verde margem ao frígido rio
e o vale em véu de violáceo rol,
onde carpe Rouxinol
noites a fio de amor um lai sombrio.*

*Sabes dizer-me de meus dois irmãos
que tal qual teu Narciso são?
Ó, ou se os fez
salvos em algar floral,
diz-me onde os tens;
facunda ninfa, filha celestial,
assunta aosãos corais dos céus serás,
e a Cósmica Harmonia grácil dobrarás.*

1.2. Song (Sabrina Fair)⁸

*Sabrina⁹ fair,
Listen where thou art sitting
Under the glassy, cool, translucent wave,
In twisted braids of Lilies knitting
The loose train of thy amber-dropping¹⁰ hair;
Listen for dear honor's¹¹ sake,
Goddess of the silver lake,¹²
Listen and save.*

VARIANTES EDITORIAIS: § SONG: C conta os versos diferentemente dos demais editores; em sua contagem, a canção ocorre nos v. 858-865. |

⁸ *Ludlow Masque*, v. 859-866; H p. 110.

⁹ *Sabrina*: Entidade associada ao rio Severn (em latim, *Sabrina*), dedicada especialmente à proteção das virgens. Milton retira sua versão de *The Faerie Queene* de Spenser (02.10.150-71): Sabrina era filha ilegítima de Locrine, filho de Brutus e rei da Britânia, com sua amante Estrild; a rainha Guendolen, filha de Corineus, declarou ao esposo guerra pela traição, sendo vitoriosa e matando-o, à amante e à filha de ambos – esta última afogada no rio Severn. Milton acrescenta que as náiades levaram-na a Nereu, que a tornou “deusa do rio” (v. 824-859; H p. 109-110).

¹⁰ *Amber-dropping/olores*: Ao adjetivo composto *amber-dropping*, os editores consultados relacionam (1) o *âmbar* – “Resina fóssil, sólida, translúcida ou opaca, us. em joalheria”–, (2) o *âmbar-gris* – “Substância sólida, de cor escura e intenso cheiro almiscarado, segregado por certos moluscos e que se extrai do intestino do cachalote”– ou (3) o *liquidâmbar* ou *benjoim* – “Resina amarelada e aromática extraída do benjoeiro, cuja substância entra na composição de cosméticos e medicamentos;” –; (todas as definições extraídas do *Aulete digital*, verbetes “âmbar” e “benjoim”). No primeiro caso, trata-se da cor amarelada da água do rio (F); nos outros dois, do perfume dos cabelos (C, F, R). A segunda explicação parece mais adequada ao espírito dos elogios invocatórios, sendo também a preferida dos editores consultados.

¹¹ *Honor/honor*: F dá *honor* como sinônimo de *chastity* (“castidade”). A sinonímia também se verifica em português (“Castidade [da mulher]; PUREZA; VIRTUDE”, verbebo “honra” no *Aulete digital*); mesmo que não fosse, seria fácil perceber a conexão, posto que a virgindade é um dos temas da mascarada, e que Sabrina é invocada justamente por ser uma divindade protetora das virgens (v. 854-857; H p. 110).

¹² *Silver lake/o rio que aluis*: O rio Severn, onde habita Sabrina (ver acima). F cita o *OED* para demonstrar que *lake* seria, aqui, sinônimo de água corrente, ou seja, de *rio*; oferece ainda uma possível fonte para *silver lake*: “*silver Severn*”, epíteto que aparece no *Poly-Olbion* (02.283), de Michael Drayton.

C, VFD: canção não italicizada. § v. 859: C, F, L, S: fair § v. 860: C e F apontam em nota variante riscada no Manuscrito de Trinity: Listen *virgin* where thou sitst art sitting. § v. 861: F, L, S: glassie § v. 862: C, R, VFD: lilies § v. 863: C, F, L, S, VFD: hair, § v. 864: C, VFD: honour's | F, L, S: honours § v. 866: C: sem espaço entre os v. 866-867. § C e F apontam em nota que, após a canção, o Manuscrito de Trinity acrescenta a direção de palco *to be said*, e o Manuscrito de Bridgewater a direção de palco *The verse to sing or not*.

Canção (Sabrina, ouvi)

*Sabrina, ouvi;
desde tua aquosa casa,
i onde ondulam vitreos frios azuis,
e em tranças onde à coma enlaças
sutil lírio que olores flui pós ti;
célere ao honor faz jus:
Deia, desde o rio que aluis,
vinde e acudi.*

2. Comentário

Em 1634, o ainda jovem poeta inglês John Milton (1608-74) escreveu o texto para uma mascarada (gênero de entretenimento de corte, que envolve canto, dança, músicas e uso de fantasias) que foi apresentada no Castelo de Ludlow em 29 de setembro do mesmo ano. A mascarada celebrava a nomeação de John Egerton (1579-1649), 1º Conde [*Earl*] de Bridgewater, para o cargo de Presidente do Conselho do Principado de Gales. Popularmente, ganhou o nome *Comus* (nome de seu vilão), mas a folha de rosto de sua primeira edição impressa (1637) a dá como *A Masque Presented at Ludlow Castle*.

Na mascarada, os filhos mais jovens do Conde de Bridgewater, dois garotos de 9 e 11 anos e uma adolescente de 15, interpretaram versões teatrais de si mesmos¹³ (dada a confusão entre as personagens e seus nobres intérpretes, usual em um gênero teatral associado à diversão de corte) que, ultrapassando uma floresta escura e vencendo o feiticeiro Comus, chegam enfim a seus pais.

¹³ CREASER. The original Sabrina?, p. 15.

A montagem do espetáculo esteve a cargo de Henry Lawes (1695-1662), compositor, professor de canto da filha do Conde de Bridgewater e amigo de Milton. Lawes foi responsável também pela música do espetáculo, e compôs ao menos cinco árias a partir do poema de Milton. Duas delas foram reproduzidas e traduzidas acima: na primeira, a Dama, havendo-se perdido dos irmãos, tenta lhes chamar a atenção cantando; na segunda, o Espírito Assistente invoca uma divindade que poderia auxiliar a Dama, presa por um feitiço de Comus. O que segue abaixo explicita os objetivos das traduções e faz alguns comentários acerca de seu processo de composição.

2.1. Encargo tradutório

O encargo tradutório (*translation brief*) contém informações acerca dos destinatários da mensagem a ser traduzida, e do momento, do local e da ocasião de recepção; designa, portanto, para quem e para quem será necessária a tradução.¹⁴ Idealmente, todas essas informações seriam explicitadas pelo iniciador (aquele que encomenda a tradução); frequentemente, porém, devem ser inferidas pelo tradutor, com ou sem ajuda do iniciador. Aqui, o próprio tradutor é também iniciador.

Como se trata de uma tradução literária, sua recepção não pode ser restrita a um momento muito específico de uso, estando talvez ligada a um período de *vida útil* – que, dado o caráter deste tipo de tradução, pode vir a ser bem longa. Produzida em meio universitário a partir das oportunidades geradas pela proliferação dos Estudos da Tradução, seu público-alvo imediato seria, suponho, acadêmico; amantes autônomos de poesia também poderiam, talvez, dar-lhe atenção. Tratar-se-ia, em todo caso, de leitores avançados, que teriam alguma familiaridade, mesmo elementar, com questões técnicas pertinentes à composição e ao estudo da poesia, e paciência para lidar com aparato peritextual¹⁵ mais robusto.

¹⁴ NORD. *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, p. 30.

¹⁵ Em *Seuils* (1987), Genette distingue dois tipos de paratextos: os *peritextos*, ubicados no mesmo volume do texto, a seu redor e/ou inseridos em seu meio, e os *epitextos*, que se situam, ao menos originalmente, externamente ao volume (p. 11). Visando maior precisão, chamo às notas e a meu esboço de *variorum* editorial *peritextos*. Gostaria, apenas, que Genette oferecesse modo mais preciso de se distinguir entre peritextos que são acréscimos editoriais ao texto e os que são compostos como *texto secundário*. No caso em questão, se considerarmos os originais, tradução, variantes e notas são todos

A tradução cumpre três objetivos: (1) o objetivo *instrumental*¹⁶ de gerar *traduções homólogas*; (2) o objetivo *documental*¹⁷ de gerar traduções não só adequadas ao contexto linguístico imediato (o restante texto da mascarada), mas também que facultem ao leitor acesso no mais alto grau possível ao conteúdo proposicional do texto original e a seus possíveis desdobramentos inferenciais (o que não pode ser integralmente garantido no corpo do texto dos poemas traduzidos, e portanto necessita de apoio peritextual); (3) o objetivo *experimental* de gerar não só poemas, mas canções, cantáveis a partir das árias compostas por Lawes (ver ANEXO A e B para as árias); chamo-o *experimental*, pois encaro as traduções acima como exercícios, motivados principalmente por um desejo de autoaprimoramento. É a este terceiro objetivo que enfocam os comentários abaixo.

O critério central para as traduções, além de estético (em sentido amplo) e semântico, foi especialmente *retórico-prosódico*:¹⁸ visa estrita observância ao número de sílabas de cada verso, bem como à sua estrutura

peritextos; se considerarmos a tradução, porém, as variantes e as notas são *parte* do labor tradutório, embora sejam parte considerada de segunda ordem.

¹⁶ Segundo Nord, uma tradução instrumental pode abranger a mesma gama de funções do texto original, cumprindo-as ou exatamente as mesmas (*equifuncionais*), ou outras (*heterofuncionais*) ou distintas, porém, mantendo o mesmo tipo de *status* na cultura-alvo que o texto-fonte na cultura-fonte (*homólogas*). Este último tipo diz respeito primordialmente a textos literários, traduzidos para manterem seu *status* como tal dentro do sistema cultural-alvo (NORD. *Translating as a Purposeful Activity*: Functionalist Approaches Explained, p. 50-52).

¹⁷ Segundo Nord, enquanto uma tradução instrumental gera ocasião para uma nova situação comunicativa em cultura-alvo, uma tradução documental gera um documento que explicita como se deu uma interação entre participantes da cultura-alvo: trata-se de um metatexto (NORD. *Translating as a Purposeful Activity*: Functionalist Approaches Explained, p. 47). Como não creio que esta tipologia – nem qualquer outra já produzida, diga-se de passagem – consiga de fato diferenciar dois tipos *mutuamente excludentes* de tradução, mas apenas explicitar dois polos de um contínuo relativo a *características inerentes a toda e qualquer tradução*, não vejo problemas em determinar um objetivo pertinente a cada característica.

¹⁸ Empréstimo o termo de Diekhoff, que, em seu estudo sobre a pontuação da *Ludlow Masque*, identifica dois tipos de pontuação: a primeira, retórica, está relacionada ao sentido dos versos, tendo por base a estrofe (ou *verse paragraph*, no caso dos poemas narrativos de Milton); a segunda, prosódica, relaciona-se à estrutura acentual dos versos e à necessidade de se marcar por meio da pontuação (identifica ainda a pontuação gramatical, conforme as convenções da escrita). Diekhoff admite que a divisão é

acentual, levando-se em conta: (1) acentos principais e secundários, (2) cesuras e (3) a manutenção dos finais masculinos e femininos em suas exatas posições. Para ser cantável através da mesma melodia, não bastaria o mesmo número de sílabas, mas uma distribuição de acentos tal que permitisse às sílabas metricamente acentuadas recaírem sobre as cabeças de tempo fortes das frases melódicas, como se verá nos comentários. Note-se que tal empreitada difere da composição de uma *versão* das canções – o que maximizaria o componente retórico-prosódico, mas enfraqueceria ou descartaria o semântico.

Duas ressalvas finais: conforme especificado acima, empregaram-se duas edições das árias de Lawes para a análise rítmica das melodias; compará-las contribuiu para um mais alto grau de certeza quanto à forma estabelecida da melodia. Não obstante, a escolha por edições modernas pode causar estranheza; afinal, tanto a forma de notação musical quanto as próprias práticas interpretativas sofreram alterações da Renascença para cá. Justifico a escolha especificando que, quando digo que o texto deve ser *cantável através da mesma melodia*, só o pode ser para os contemporâneos as traduções propostas, e portanto edições modernas seriam mais adequadas. Também, deve-se ter em mente que não se empreendeu uma análise musical completa das árias: questões harmônico-melódicas não foram levadas em consideração; aproveitei das árias apenas os aspectos mais imediatamente relativos à composição poética.

2.2. Processo de tradução

As traduções de cada canção foram realizadas em momentos diferentes. “Doce Eco” foi traduzida inicialmente em 2012; “Sabrina, ouvi” foi realizada em 2015. A primeira foi realizada rapidamente. Compunha-a a partir da análise métrica dos versos e, a seguir, jogava-a sobre a melodia de Lawes; contava, então, com duas edições do texto apenas (H e VFD do poema; B e VFD das árias). “Sabrina, ouvi” foi mais rigorosa em três aspectos: (1) consulta a um maior número de edições

difícil de se fazer, pois unidades de pensamento podem facilmente ser marcadas prosodicamente. (DIEKHOF. The Punctuation of *Comus*, p. 765-766.)

em busca de um mais completo histórico editorial do poema;¹⁹ (2) mais minuciosa análise da melodia, usada para esclarecer dúvidas sobre a distribuição acentual dos versos; (3) mais cuidadoso trabalho intertextual. A primeira tradução foi *revisada* levando-se em conta todos estes aprimoramentos.

A tradução de “Sabrina, ouvi” e a revisão de “Doce Eco” seguiram, descontadas a recursividade e a simultaneidade comuns ao labor tradutório, estas etapas: (1a) Estabelecimento de textos-fonte; (2a) análise estrutural dos poemas; (3a) análise rítmico-melódica das árias; (4a) comparação das notas dos editores; (5a) busca por fontes. Deste processo, resultaram aproximadamente quatro versões de cada poema: (1) Primeira versão completa – no caso de “Doce Eco”, após as análises estrutural do poema e rítmico-melódica da ária, amalgamadas; no de “Sabrina, ouvi”, após a segunda etapa; (2) versões ritmicamente corrigidas a partir das árias de Lawes; (3) versões semântica e intertextualmente corrigidas a partir das notas dos editores e do cotejo com as fontes dos intertextos; (4) a versão final, realizada quando as partituras em anexo foram transcritas (ver ANEXO A e B).

Digo que houve *aproximadamente* quatro versões porque – dados o tipo de preocupação que ocasionou cada alteração e os distintos momentos em que foram feitas – foi-me possível agrupar as mudanças e gerar quatro versões do texto (ver ANEXO C), mas o processo todo – dada a recursividade da tarefa tradutória e de suas subtarefas – não poderia ser descrito senão por meio de uma esquematização redutora.

Por conveniência, as cinco etapas acima elencadas podem ser reagrupadas em três grandes momentos, que descrevo a seguir.

2.2.1. Estabelecimento de texto-fonte

“Sabrina, ouvi” não foi traduzida a partir de uma única edição; H foi tomada como edição-base, e suas escolhas editoriais foram contrastadas às demais; “Doce Eco” passou por revisão quanto a este

¹⁹ Que não pôde ser aqui comentado em detalhes, mas cujo conhecimento certamente foi fundamental para compreender não só as canções traduzidas, mas a tarefa mesma de gerar textos em português para as árias de Lawes relacionadas à *Ludlow Masque*. (Para o histórico editorial do texto, ver STEVENS. The Bridgewater Manuscript of “Comus”; e DIEKHOF. The Text of *Comus*, esp. p. 705, nota.)

aspecto. Nenhum dos textos apresenta variantes verdadeiramente controversas, dizendo a maioria respeito a capitalização de substantivos, ortografia, pontuação, espaçamento e indentação.

2.2.2. Análise rimático-retórico-prosódica de canções e melodias

Visava estabelecer não só a estrutura do texto, mas seu grau de rigor, a fim de tomar uma decisão acerca da forma da tradução: se deveria ser reproduzida dos poemas originais, adaptada ou recriada. As canções têm forma bastante livre, com esquemas rimáticos variados e sem extensão fixa de versos: em circunstâncias normais, isso me daria liberdade para buscar esquemas rimáticos alternativos e uma forma que se afastasse mais da dos originais. Os objetivos específicos da tradução, porém, exigiam estrita observância aos aspectos retórico-prosódicos de cada canção.

2.2.2.1. Rimas

A grande dificuldade em se buscar rimas residiu no caráter paroxítono do português – que disponibiliza via de regra finais femininos aos versos, e que portanto limita as ocorrências de rimas oxítonas, absolutamente necessárias para vinte dos 22 versos traduzidos. A primeira versão de “Doce Eco” era relativamente pobre em rimas (note-se a presença de dois versos brancos e o excesso de rimas em *–ão*, uma delas imperfeita):

aa x bb c | cc y dded (lar ar; *rio*; lençol rouxinol; canção irmãos
são estão translação; *tens*; floral universal coral)

O esquema da versão definitiva é mais variado, embora mantenha certas imperfeições da primeira versão:

aa b cc (b)b | dd efef gg (lar ar; rio [fio] sombrio; rol rouxinol;
irmãos são; fez tens; floral celestial; serás dobrarás).

As rimas em *–ão* foram diminuídas, mantendo-se somente a imperfeita; também foi acrescentada a rima imperfeita *fez* e *tens*, entre vogais tônicas oral e nasal. É questão de gosto: não me parece que a imperfeição, nestes casos, seja nociva.

Todas as alterações rimáticas decorreram de necessidades rítmicas ou semânticas; a única alteração puramente rimática – surgida, inclusive, durante a redação do comentário –, foi a substituição de *noites sem fim* por *noites a fio*, gerando uma rima interna, e a única terminação a aparecer três vezes na versão definitiva.

Houve menos alterações rimáticas em “Sabrina, ouvi”; o número de terminações do esquema da primeira versão definitiva diminuiu ao invés de aumentar. De:

a b x (b)b a cc a (ouvi ti acudi; casa [tranças] enlaças; azul;
honor cor)

cheguei a:

aa b c (b)b a cc a (ouvi ti acudi; casa [tranças] enlaças;
azuis jus aluis).

Isso se deve ao fato de que *azul*, antes terminação de verso branco, foi alterado para *azuis* quando houve necessidade de se alterar a antepenúltima e a penúltima linhas (ver a seguir, em 2.2.2.2.2). Note-se ainda que as rimas *b* são todas imperfeitas, e não foram alteradas desde a primeira versão.

O tratamento das rimas, portanto, está de acordo com as ênfases tradutórias selecionadas: prestei mais atenção à necessidade de serem oxítonas (para não acrescentar inadvertidamente notas ao final das frases melódicas) do que à sua distribuição e perfeição. Suas alterações foram, em sua grande maioria, acidentais, e decorrentes de outros aspectos considerados mais importantes.

Quanto a isso, algo que considero digno de nota: dado o papel secundário da rima para os objetivos propostos, pouco importou para a tradução que o esquema rimático de “Sweet Echo” esteja atualmente muito obscurecido pelas mudanças da língua inglesa.²⁰ Foi a consulta a

²⁰ A segunda estrofe, em particular, apresenta inúmeras dificuldades ao leitor familiarizado apenas com o inglês moderno. Apenas *Pair* parece rimar com *where*. Na verdade, *where* /wɛər/ rimaria com *sphere* /sfɛər/, *skies* /skiz/ com *harmonies* /'hɑr mə niz/ e (como se verá abaixo) *have* /hæv/ com *cave* /kæv/. Como isso torna todas as rimas pareadas, é fácil inferir que *pair* e *are* também constituiriam rima. (As transcrições fonéticas, em especial as das palavras cuja pronúncia atual difere da aqui registrada, são apenas conjecturais; baseiam-se em hipóteses sobre como se deu a mudança vocálica no inglês [ver CRYSTAL *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*, p. 55]. Note-se ainda que o *OED* não apresenta transcrição fonética reconstruída.)

Spenser, para dar conta dos intertextos (ver a seguir, em 2.2.3), que me mostrou que, em “Sweet Echo”, *have* e *Cave* de fato constituíam rima.²¹ A descoberta foi acidental, não sendo fruto de preocupação minha com este ponto, e não gerou modificações no esquema rimático.

2.2.2.2. Metro

Mais importante que a estrutura rimática, a estrutura retórico-prosódica ocasionou maior número de revisões.

A primeira tradução completa de “Sabrina, ouvi” foi gerada sem auxílio da melodia, apenas embasada em análise dos versos. Esta análise revelou diversas ambiguidades na divisão dos pés por sílaba,²² e uma escolha teve de ser feita em cada caso; a análise melódica permitiu que fossem retificadas ou ratificadas de modo relevante para a ária de Lawes.

Henry Lawes, hoje compositor considerado menor, foi altamente respeitado em seu tempo, principalmente pelos poetas, havendo o próprio Milton lhe dedicado um soneto (soneto XIII: *To My Friend, Mr. Henry Lawes, on His Airs*; H p. 144). A causa desta admiração é seu tratamento cuidadoso de poesia vertida em música. A análise empreendida confirma isso: o tratamento silábico dado às melodias de ambas as canções (há apenas dois melismas em “Sabrina fair” e nenhum em “Sweet Echo”) faz com que a melodia não distorça de modo pesado a métrica original dos versos, mas a respeite. Isso conferiu aqui às melodias de Lawes o voto de Minerva em questões acentuais para as traduções realizadas.

²¹ Em *The Faerie Queene*, 02.10.46-45, Spenser rima *have* e *save*; a estrofe spenceriana, de esquema rimático fixo ababbcbcc, torna isso evidente.

²² Para comodidade de leitores pouco familiarizados com a terminologia relativa à versificação acentual, a divisão entre sílabas acentuadas e não acentuadas será indicada logo após os termos que designam as células métricas, por meio do *mácron* (¯), indicando as sílabas acentuadas, e da *braquia* (ˇ), indicando as não acentuadas. Nem todos os processadores de texto permitem alocar esses diacríticos facilmente sobre vogais, de modo que não os sobrepos aos versos. Acrescento ainda que, como o traço (-) será empregado para denotar elisão silábica entre palavras, a divisão das sílabas será indicada por pontos (.).

Dois aspectos da melodia foram levados em conta: (1) posição das notas: no compasso 4/4,²³ as quatro cabeças de tempo têm configuração acentual *f p mf p*; isto significa que, dentro de um compasso, os tempos 1 e 3 são mais fortes que os tempos 2 e 4. Assim, sílabas em cabeça de tempo poderiam, no poema, receber acento métrico, sendo as ímpares acentualmente mais importantes que as pares. (2) Duração das notas: Lawes parece escolher com cuidado a palavra que recairá sobre nota longa em tempo forte (por nota longa, entendo aqui qualquer nota acima da semínima, que é a nota base do compasso 4/4). Comento a seguir alguns exemplos.

2.2.2.2.1. *The loose train of thy amber-dropping hair*

Este verso pode apresentar duas leituras métricas: (1) *Baquio* + *anapesto* + *iambo* + *iambo*: $\underline{\text{su}} - \underline{\text{til}} \quad \underline{\text{lí}} - \underline{\text{rí}} - \underline{\text{o}} \quad \text{que.o} - \text{lo} - \text{res} \quad \text{flui} \quad \text{pós} \quad \text{ti}$. Esta leitura privilegia aspectos semântico-sintáticos do verso: *the loose train* conta com dois monossílabos lexicais plenos (daí receber dois acentos); *of thy am.* conta com apenas um. (2) *Pentâmetro iâmbico*: $\underline{\text{su}} - \underline{\text{til}} \quad \underline{\text{lí}} - \underline{\text{rí}} - \underline{\text{o}} \quad \underline{\text{que.o}} - \underline{\text{lo}} - \underline{\text{res}} \quad \underline{\text{flui}} \quad \underline{\text{pós}} \quad \underline{\text{ti}}$. Esta leitura privilegia aspectos puramente métricos: não seria impossível demover²⁴ o acento de *train* e promover o de *of*, gerando uma leitura iâmbica regular. É a segunda leitura que parece prevalecer na melodia de Lawes:



²³ Os arranjos de B para ambas as árias estão em 4/4; VFD as apresenta em 2/2. Trata-se de compassos suficientemente equivalentes. Para o tipo de análise aqui empreendida, a diferença é irrelevante, e evitaremos minúcias desnecessárias se as analisarmos como 4/4.

²⁴ É importante lembrar que, especialmente no sistema de versificação silábico (i.e., o que conta o número de sílabas por verso), mas também no acentual (i.e., o que estrutura o verso em células rítmicas compostas por sílabas acentuadas e não acentuadas, chamadas *pés*), nem todo acento *fonológico* é necessariamente *métrico*. Assim, *demover* uma sílaba significa desconsiderar o caráter *métrico* de seu acento, mesmo quando este, do ponto de vista fonológico, seria mais forte; *promover* denomina o movimento contrário: fortalecer metricamente um acento fonologicamente fraco.

Loose, *train* e *of* caem todos em cabeça de tempo, mas *Train*, além de cair em tempo fraco, é enfraquecido pelo melisma, ao passo que *of* recai sobre a nota mais longa das três (semínima pontuada).

A primeira versão da tradução foi feita inicialmente a partir da primeira leitura; para corrigi-la, cheguei a cogitar uma versão em pentâmetro iâmbico:

o brando lírio que âmbar flui pós ti;

Esta, porém, apresentava um problema: a sílaba átona de *bran.do* recairia sobre o melisma. É questão de gosto, mas preferi evitar alocar o melisma sobre sílaba átona, e portanto retornei à primeira versão (que se manteve definitiva), não me parecendo grande mal que a sílaba átona de *lí.rio* recaísse sobre a semínima pontuada; ademais, se *lí.ri.o* receber leitura trissílaba – o que seria possível aqui, já que o melisma nos dá uma nota extra – a terceira sílaba receberia acento secundário, mais compatível com sua posição alongada na melodia.

2.2.2.2.2. *Listen for dear honor's sake / Goddess of the silver lake*

Como no caso anterior, os versos têm leitura acentual ambígua, que a melodia de Lawes auxilia a esclarecer. No primeiro verso deste par, há três leituras para *for dear*: (1) *Dátilo + espondeu + iambo*: $\text{---}\text{---}\text{---}$. Por critérios semântico-gramaticais, o monossílabo lexical pleno *dear* deveria receber leitura acentuada, ao passo que a palavra gramatical *for* receberia leitura não acentuada. *Lis.ten for* formaria uma *dátilo* e *dear hon.*, um *espondeu*. (2) *Dátilo + iambo + iambo*: $\text{---}\text{---}\text{---}$. O baixo valor semântico de *dear* pode lhe demover o acento, de modo que *Lis.ten for* também formaria *dátilo*, como no caso anterior, mas *dear hon.* formaria um *iambo*. (3) *Tetrâmetro trocaico*: $\text{---}\text{---}\text{---}$. Critérios puramente métricos levariam simultaneamente à promoção de *for* e à demissão de *dear*, formando três troqueus perfeitos e uma sílaba acentuada final (*sake*).

As soluções (2) e (3) tornam o verso metricamente paralelo ao seguinte (que não admite a primeira leitura). Optei pela segunda solução – mais afeita ao sistema métrico português pelo espaço maior entre os versos acentuados –; felizmente, foi confirmada pela melodia de Lawes:



Note-se, novamente, que as sílabas acentuadas na solução (2) recaem sobre notas mais longas (mínimas e semínimas pontuadas), e nos tempos acentuados 1 e 3. Note-se ainda que Lawes reproduziu ritmicamente o paralelismo métrico de Milton, compondo melodias cujas notas têm as mesmas durações na mesma sequência.

2.2.2.2.3. *Sweet Echo, sweetest Nymph*

A revisão de “Doce Eco” seguiu o mesmo estilo de análise melódica. Suponho que, por ser um texto maior, Lawes usou maior número de notas breves (colcheias, colcheias pontuadas e semicolcheias), o que tornou a análise sensivelmente menos conclusiva que a da melodia anterior.

Dependendo da ênfase dada à tônica de *sweet.est* – que, como nos casos anteriores, pode ser demovida pelo baixo valor semântico –, este verso assumiria, igualmente, duas leituras: (1) *anfibraco* + *anapesto*: $\sim\sim\sim\sim$ ou (2) *anfibraco* + *crético*: $\sim\sim\sim\sim$. Na primeira versão completa

Ó Ninfa, doce Eco (dois anfibracos: $\sim\sim\sim\sim$)

a mínima final da frase melódica (em cabeça de tempo forte do compasso) recairia sobre a sílaba átona de *E.co*. A solução definitiva

Doce Eco, tão gentil

reproduz a ambiguidade acentual do verso em inglês e evita a sílaba inegavelmente átona em cabeça de tempo na frase melódica. Ritmicamente, creio que a solução original era mais padronizada – o que talvez a tornasse recomendável do ponto de vista puramente métrico –, mas cumpria menos felizmente o propósito de isomorfia métrica em relação à melodia.

2.2.2.2.4. *And in the violet-imbroider'd vale*

Este verso também foi emendado para garantir maior adequação à melodia. A versão inicial:

e o mole vale em violáceo lençol,

era composta por dois iambos e dois anapestos (˘ ˘ ˘˘ ˘˘); a desagradável consequência é que o *.lá.* em *vio.lá.c eo* cairia em posição átona:



A versão final evita este problema, desde que se dê leitura tetrassilábica a *vi.o.lá.ceos*. Na tradução, o trema sobre *vi.* alerta o leitor para essa necessidade.

2.2.2.2.5. *And the love-lorn nightingale*

Love-lorn, adjetivo composto original e provavelmente cunhado por Milton, segundo a datação do *OED*, poderia merecer leitura espondaica, mas isso geraria uma pesada sequência de três sílabas acentuadas (*love-lorn night.*). A melodia de Lawes consegue, ao mesmo tempo, enfatizar o adjetivo (ao fazê-lo recair sobre duas notas de igual duração) e assinalar para uma leitura trocaica (ao fazer *love* recair sobre cabeça de tempo forte e *lorn* sobre cabeça de tempo fraca):



A tradução não compartilha esta ambiguidade, sendo mais evidentemente trocaica.

2.2.2.2.6. *Nightly to thee her sad song mourneth well*

Também estes versos foram emendados por questões métricas. A versão original:

por ti noturno amorosa canção

era composta de dois iambos e dois anapestos (˘˘˘˘˘˘). Dos pontos de vista métrico e melódico, a *Nightly to thee* (compondo um *coriambo*: ˘˘˘˘˘˘, e não dois iambos) pode se seguir uma cesura; a elisão entre *no.tur.no-a.mo.ro.sa* a impediria; em princípio, não me pareceu que isso importaria problemas sérios à construção frasal de Lawes, uma vez que ambas as frases poderiam ser executadas como uma só, mas a inadequação métrica, aliada a questões semânticas (veja-se a seguir, em 2.3.1), fizeram-me emendá-lo para que a cesura fosse possível também na tradução.

A segunda parte do verso – que poderia ter, como no caso de *love. lorn night.*, três sílabas acentuadas consecutivas, *sad song mourn.* –, recebeu novamente leitura iâmbica, apontada na melodia pela maior duração de *sad* e *mourn.* e pelo fato de caírem sobre cabeças de tempo fortes:



noi - tes a fio de.a-mor
Night - ly to thee her sad

13



um lai som - brio
Song mourn - eth well.

A versão iâmbica encontrada foi:

...um lai de amor sombrio

para dar, porém, maior ênfase melódica à palavra *amor*, fazendo-a recair sobre nota mais longa, o verso foi invertido:

...de amor um lai sombrio.

2.2.3. Aprofundamento do componente semântico-intertextual

A tradução das versões iniciais foi feita a partir de consulta comparada às notas dos editores – o que facultou mais completo acesso a informações imediatamente relevantes e o reconhecimento dos pontos controversos do texto (justamente, aqueles mencionados pela maior parte dos editores). Dada a baixa extensão dos textos, escusei-me de iniciar a pesquisa lexical pelo *OED*, ao qual recorri apenas incidentalmente, para obter maiores esclarecimentos – por exemplo, no caso do termo *honor*, que apenas *F* identifica como sinônimo de “chastity”.

O trabalho comparado com as notas dos editores levou à consulta das fontes que apontavam. Trata-se de poemas altamente intertextuais; em 22 versos, quatro entidades mitológicas são identificadas: Eco, Narciso, Filomela (i.e., o rouxinol) e Sabrina. A consulta às fontes – dois excertos d’*As metamorfoses* de Ovídio e um de *The Faerie Queene* de Spenser – levou-me a certas conclusões sobre o papel dos intertextos, que, por sua vez, revelaram a necessidade de se os manter de maneira mais explícita na tradução.

Eco, Filomela e Sabrina têm pontos interessantes de aproximação. A menção a Eco poderia ser encarada como simples personificação: do ponto de vista prático, o que a Dama deseja é que seu canto *ecoe* pela floresta, para que os irmãos a possam encontrar. As três, porém, sofreram pela concupiscência alheia: Eco não só morreu de amor (ou de desejo, dependendo de como se encare o mito), mas principalmente sucumbiu ao acobertar as escapadelas de Zeus; Filomela e Sabrina foram ainda mais marcadamente vítimas de desejo sexual destrutivo, sofrendo aquela estupro e mutilação nas mãos de Tereu, e esta pagando com a vida pelo desejo extraconjugal dos pais. Suas estórias, portanto, reforçam a temática do poder destrutivo da busca desenfreada pelo prazer. Assim, mais que mera erudição ornamental, os intertextos se alinham à temática

da mascarada, e mereceriam mais cuidadoso tratamento. No caso de Sabrina – única personagem alheia ao mundo mitológico grego –, ainda há o elemento (ligeiramente bajulador, possivelmente político) da *cor local*, como apontam os críticos.²⁵

No nível peritextual, optei por notas mais completas: ao invés de reproduzir as informações sucintas e parciais dos editores, resumi as narrativas diretamente das fontes (ou de traduções destas, no caso de Ovídio), na esperança de que leitores pacientes gostem de ouvir estorinhas. No nível tradutório, isso levou a uma terceira revisão de “Doce Eco”, cujo caso mais relevante comento a seguir.

2.2.3.1. Where the lovelorn nightingale / nightly to thee her sad song mourneth well

O primeiro destes dois versos passou pelas seguintes versões:

(1a) onde carpe o rouxinol

(2a) onde carpem rouxinóis

(3a) onde carpe Rouxinol

Metricamente, são todas trocaicas – isomórficas, portanto, à leitura privilegiada do verso correspondente –; no que tange à rima, *rouxinol* foi pluralizado para rimar com *róis* após o verso anterior haver sido alterado de

e o mole vale em violáceo lençol

para

e o vale em véu de violáceos róis

Após o trabalho com as fontes, contudo, ocorreu-me que pluralizar *o rouxinol* enfraqueceria o potencial de personificação do verso. O verso anterior foi então vertido ao singular

e o vale em véu de violáceo rol

²⁵ MORLEY. *A First Sketch of English Literature*, p. 556; CREASER. The original Sabrina?, p. 18-19.

e *rouxinóis* foi passado para *Rouxinol* – com maiúscula, seguindo a maioria dos editores consultados (F, H, L R) e sem o artigo, ambas as alterações garantindo um mais forte potencial de personificação.

O verso seguinte também precisou ser emendado neste sentido. Acima, comentei as razões métricas da emenda; agora, exponho as semânticas. A primeira versão completa

por ti noturno amorosa canção

continha um problema métrico (já apontado) e um erro de compreensão. Nesta versão, *noturno* (que traduziria ao menos alguns traços semânticos de *nightly*) é adjetivo que qualifica *o rouxinol*. O rouxinol estaria “noturno” (i.e., taciturno) por amor a Eco. Trata-se de uma tradução equivocada de *to* em *to thee*: Eco não é *objeto* do amor, mas recipiente da canção; o rouxinol canta à noite para que Eco possa lhe expandir o canto.

A pluralização de *o rouxinol* para *rouxinóis* certamente afetaria o verso anterior, pois *noturno* deveria ser pluralizado, o que geraria uma sílaba a mais:

por ti no. tur. no-a. mo. ro. sa can. ção (10)

*por ti no. tur. no. .s-a. mo. ro. sa can. ção (11)

de modo que a versão marcada com * nunca foi uma real opção. O verso foi substituído por

noites sem fim um lai de amor sombrio

e posteriormente emendado por questões melódicas (a já comentada inversão *de amor um lai*) e rimáticas (a geração de rima interna substituindo-se *sem fim* por *a fio*). Deste modo, a versão final para estes versos não só se tornou metricamente isomórfica ao verso correspondente em inglês, mas também resolveu problemas rimáticos (o verso terminando em *rio* deixou de ser branco) e intertextuais.

2.2.3.2. The silver lake

A *cor local* que o mito de Sabrina agrega ao poema passa pelo rio Severn – margens de cujo afluente, o Teme, está construído o castelo de Ludlow. A primeira versão dos versos

salvai, pelo caro honor,
por teu rio de prata cor;

mantinha-se semanticamente mais próxima de *dear honor's sake* e de *silver lake*, mas não se adequava a nenhuma das leituras métricas acima apontadas. Como a expressão *silver lake* dificilmente poderia prescindir de suporte peritextual (no caso do mito do rouxinol, considero mais provável que haja leitores capazes de o reconhecer, mas a mitologia bretã e sua correspondente geografia são bem menos familiares no Brasil), vi pouco ganho em manter a expressão mais próxima. Assim, na versão final em português, quem dá luz ao rio é sua presidente divindade – que seria, penso, suficiente para que um leitor familiarizado com o mito a identificasse.

3. Considerações finais

Susan Bassnett afirma que inúmeros tradutores literários fracassam por não compreenderem “que o texto literário é composto por um complexo conjunto de sistemas existentes em uma relação dialética com outros conjuntos para além de seus limites”, o que os leva a “enfocar aspectos particulares do texto em detrimento de outros”.²⁶ Certamente, o exercício de tradução descrito acima cai nessa armadilha, e portanto estaria sujeito às mesmas críticas que a teórica faz a seus exemplos.

Concordo com Bassnett na descrição que faz do objeto literário: trata-se, sim, de um artefato elaborado a partir dos diversos níveis de construção linguística – fonético-fonológico, morfossintático, semântico e pragmático – e de outros que, por praticidade mais que por rigor taxonômico, possamos lhe acrescentar – intertextual, simbólico etc. A construção inter-relacionada desses níveis em um texto faz com que

²⁶ “that a literary text is made up of a complex set of systems existing in a dialectical relationship with other sets outside its boundaries”; “focus on particular aspects of a text at the expense of others” (BASSNETT. *Translation Studies*, p. 83, tradução minha).

haja *potencialização semântica* de todos os níveis de construção: não somente as sentenças e as palavras, mas a sintaxe, os sons, a pontuação e mesmo as pausas passam, senão a significar, ao menos a parecerem *imitar* ou *ênfatizar* significados, assumindo o que chamo de *caráter parassígnico*. O texto literário significa simultaneamente mais e menos que outros tipos de textos: menos, porque não se considera que seu nível mais óbvio (o literal) seja o mais relevante, e porque as demais interpretações são sempre conjecturais, não raro idiossincráticas; mais, porque a impossibilidade mesma de se estabelecerem interpretações *mais corretas* que outras (embora a crítica possa demonstrar com relativo sucesso quais são *menos* corretas) faz com que um texto literário seja um produtor exacerbado de significados, ultrapassando talvez o poder sígnico de outras formas de produção linguística.

Esta visão, embora aqui descrita em meus próprios termos, em pouco deve diferir da de Bassnett, ou da de inúmeros críticos e tradutores literários. Ocorre, porém, que tamanha complexidade não poderia gerar senão leituras parciais: o objeto literário assim descrito torna-se grande demais tanto para críticos quanto para tradutores. Bassnett mesma, ao criticar seus exemplos, é tão parcial – em termos não somente de recursos analíticos, mas principalmente de *gosto* – quanto os tradutores a quem critica. Assim, se é verdade que as traduções acima foram feitas a partir de ênfases que desfazem parcialmente as complexas inter-relações dos níveis constituintes dos poemas de Milton, também penso ser verdade que não haveria outro modo de se traduzir. Toda tradução é *parcial*, feita a partir de objetivos mais ou menos conscientes, e portanto destinada a algumas funções e não outras; daí que *nenhuma tradução poética substitui outra*. Embasado nessas crenças, optei por traduzir com ênfases bastante claras, que me dissessem quais elementos considerar centrais, quais periféricos.

Infelizmente, todo esse rigor pode render resultados nulos. O objeto literário (*status* que as traduções acima pretendem alcançar) difere do artefato científico ao menos neste ponto: a tese científica só se valida através de seu processo de construção; o poema, o romance etc. são puro resultado: para sua recepção e apreciação (duradouras ou não), pouco importa se surgiram do mais refinado estudo e dos mais longos anos de sofrimento, de um transe inspirado de algumas horas ou de uma piada. As traduções acima, em havendo sido bem-sucedidas, recomendam-se como objetos estéticos a si mesmas, e desdenham do labor que as gerou. O extenso (e muito incompleto) comentário da tradução de 22 linhas de texto não pode advogar a seu favor.

Referências

Edições da Ludlow Masque

[Sem atribuição de editor]. *The Masque of Comus & The Airs of Henry Lawes*. Prefácios de Mark van Doren e Hubert Foss; ilustrações de Edmund Dulac. Norwalk: Easton, 1997.

BRIDGE, Frederick (Ed. arr.). *The Maske of Comus by John Milton: The Original Music by Henry Lawes Together with Incidental Music, Dances, Etc., by William Lawes and Other Contemporary Composers. Selected and Arranged by Sir Frederick Bridge with an Introduction by W. Barclay Squire*. London; New York: Novello & Co./The H. W. Gray Co., 1908.

CAREY, John (Ed.). *Milton: The Complete Shorter Poems*. 2. ed. rev. London; New York: Routledge, 2007. [1. ed. 1968; 3. ed. 1997.]

FLANNAGAN, Roy (Ed.). *The Riverside Milton*. Boston; New York: Houghton Mifflin Co., 1998.

HUGHES, Merritt Yerkes (ed.). *Milton: Complete Poems and Major Prose*. Indianapolis; Cambridge (MA): Hackett Publishing Co., 2003. [Reimp. de Prentice Hall, 1957.]

LUXON, Thomas H. (Ed.). *The Milton Reading Room*. Disponível em: <<http://www.dartmouth.edu/~milton>>. Acesso em: 9 nov. 2015.

ROSENBLATT, Jason P. (Ed.). *Milton's Selected Poetry and Prose* (A Norton Critical Edition). Londres & Nova Iorque: Routledge, 2011.

SHAWCROSS, John T. (Ed.). *The Complete Poetry of John Milton*. 2. ed. rev. New York: Anchor, 1971. [1. ed. 1963.]

Fontes

OVÍDIO [Públio Ovídio Naso]. *As metamorfoses*. Tradução de António Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1959.

OVÍDIO [Públio Ovídio Naso]. *Metamorfoses*. Tradução de Manuel Maria Barbosa du Bocage. São Paulo: Hedra, 2007.

SPENSER, Edmund. *The Faerie Queene. Renaissance Editions*. University of Oregon, 1995. Disponível em: <<http://www.luminarium.org/renascence-editions/fqintro.html>>. Acesso em: 9 nov. 2015.

Demais referências

AULETE, Francisco J. Caldas; VALENTE, Antonio Lopes dos Santos. *Aulete digital*. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br>>. Acesso em: 9 nov. 2015.

BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. 3. ed. London; New York: Routledge, 2002. [1. ed. 1980; 2. ed. 1991.]

CORNS, Thomas N. 'A Mask Presented at Ludlow-Castle', l. 231. *Notes & Queries*, v. 29, n. 1, p. 22-24, fev. 1982.

CREASER, John. The original Sabrina? *Milton Quarterly*, v. 46, n. 1: Wiley Blackwell, p. 15-20, mar. 2012.

CRYSTAL, David. *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*. London; New York; Sydney; Toronto: BCA, 1995.

DIEKHOFF, John S. The Punctuation of *Comus*. *PMLA*, v. 51, n. 3, p. 757-768, set. 1936.

DIEKHOFF, John S. The Text of *Comus*, 1634 to 1645. *PMLA* v. 52, n. 3, p. 705-727, set. 1937.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

MORLEY, Henry. *A First Sketch of English Literature*. 10. ed. London; Paris; New York: Cassell & Co., 1883. p. 554-557.

NORD, Christiane. *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome, 1997.

OXFORD UNIVERSITY. *Oxford English Dictionary*. Disponível em: <<http://www.oed.com>>. Acesso em: 9 nov. 2015.

STEVENS, David Harrison. The Bridgewater Manuscript of "Comus". *Modern Philology*, v. 24, n. 3, p. 315-320, fev. 1926.

ANEXO A: Árias de Henry Lawes com texto em português e em inglês

Doce Eco
(Sweet Echo)

Henry Lawes

Do - ce Eco, tio gen til que tens por lar o do-mo-a-zul do
Sweet E-cho, sweet - est Nymph that liv'st un-seen With-in thy air - y

5
ar a ver - de mar-gem,ao fri - gio rio e.o va - le,emvêu de
shell By slow Me - an - der's mar - gent green, And in the vi - o -

9
vi - o - lá-ceo rol on - de car - pe Rou-xi-nol noi - tes a fio de.amor
let - em-broider'd vale Where the love - lom Night-in-gale Night - ly to thee her sad

13
um lai som - brio sa - bes di-zer - me de meus dois ir-mãos que
Song mourn - eth well. Canst thou not tell me of a gen - tle Pair That

17
tal qual teu Nar-ci-so são? ó ou se,os fez sal vos em al - gar flo-ral
lik - est thy Nar-cis-sus are? O if thou have Hid them in some flow' - ry Cave,

22
diz - me,onde,os tens fa - cun-da nin - fa fi - lha ce - les - tial
Tell me but where, Sweet Queen of Par - ley, Daugh - ter of the Sphere,

27
as - sump - ta,aos saos co - rais dos céus se - rás e.a Cós - mi.ca.Har-no - ni - a
So mays tho be trans - lat - ed to the skyes, And give re-sound-ing grace to
And hold a Count-ter - pont

30
grá - cil do - bra - rás
all Heav'n's Har - mo - nics.

ANEXO B: Árias de Henry Lawes com texto em português e em inglês

Sabrina, ouvi

(Sabrina Fair)

Henry Lawes



Sa - bri - na Sa - bri na. ou - vi des - de tua. a - quo - sa ca - sa
Sa - bri - na Sa - bri - na fair Lis - ten where thou art sit - ting



i on - de. on - du - lam ví - treos frios a - zuis e. em tran - ças on -
Un - der the glas - , cool, trans - lu - cent wave, In twist - ed braids



- de. à co - ma. en - la - ças su - til lí - rio que. o - lo - res flui pós ti
lí - ri - o
of Lil - lies knit - ting The loose tra - ain of thy am - ber - drop - ping hair;



cé - le - re. ao ho - nor faz jus Nin - fa des - de. o rio que. a - luis vin - de
Lis - ten for dear hon - or's sake, God - dess of the Sil - ver Lake, Lis - ten



vin de e. a . . cu - di
Lis - then and save.

Obs: A edição das partituras é minha; editadas a partir de VFD, cotejadas com B.

ANEXO C: Versões das traduções

1a versão	2a versão (correção retórico-prosódica)
<p><i>Ó ninfa, doce Eco, que tens por lar a abóbada do ar, a verde margem ao frígio rio e o mole vale em violáceo lençol, onde carpe o rouxinol por ti noturno amorosa canção:</i></p>	<p><i><u>Doce Eco tão gentil, que tens por lar a abóbada do ar, a verde margem ao frígio rio e o vale em véu de violáceos róis onde carpem rouxinóis noites sem fim de amor um lai sombrio</u></i></p>
<p><i>Sabes dizer-me de meus dois irmãos, que tal qual teu Narciso são? Ó, ou se os tens salvos em algar floral, diz-me onde estão. Ó Melodiosa, Musa Universal, que sejas em celeste translação levada a ressonar o cósmico coral.</i></p>	<p><i>Sabes dizer-me de meus dois irmãos, que tal qual teu Narciso são? Ó, ou se os tens salvos em algar floral, diz-me onde estão. Ó Melodiosa, Musa Universal, que sejas em celeste translação levada a ressonar o cósmico coral.</i></p>
<p><i>Sabrina, ouvi; desde tua aquosa casa i onde ondula o fresco vítreo azul e em tranças onde à coma enlaças sutil lírio que olores flui pós ti; salvai, pelo caro honor; por teu rio de prata cor; Déia, acudi.</i></p>	<p><i>Sabrina, ouvi; desde tua aquosa casa <u>i onde ondulam vítreos frios azuis</u> e em tranças onde à coma enlaças sutil lírio que olores flui pós ti; <u>Célere ao honor faz jus</u> <u>Déia, desde o rio que aluis,</u> <u>vinde e acudi.</u></i></p>

3a versão (correção semântico-intertextual)	3a versão (revisão final)
<p><i>Doce Eco tão gentil, que tens por lar a abóbada do ar; a verde margem ao frígio rio e o vale em véu de violáceo rol onde carpe Rouxinol noites sem fim de amor um lai sombrio</i></p>	<p><i>Doce Eco tão gentil, que tens por lar <u>o domo azul do ar,</u> a verde margem ao frígio rio e o vale em véu de violáceo rol onde carpe Rouxinol noites <u>a fio</u> de amor um lai sombrio.</i></p>
<p><i>Sabes dizer-me de meus dois irmãos, que tal qual teu Narciso são? Ó, ou se os <u>fez</u> salvos em algar floral, diz-me onde os <u>tens</u>. <u>facunda ninfa, filha celestial,</u> <u>assumpta aos sãos corais dos céus serás</u> <u>e a Cósmica Harmonia grácil dobrarás.</u></i></p>	<p><i>Sabes dizer-me de meus dois irmãos, que tal qual teu Narciso são? Ó, ou se os fez salvos em algar floral, diz-me onde os tens. facunda ninfa, filha celestial, <u>assumpta aos sãos corais dos céus serás</u> e a Cósmica Harmonia grácil dobrarás.</i></p>
<p><i>Sabrina, ouvi; desde tua aquosa casa i onde ondulam vítreos frios azuis e em tranças onde à coma enlaças o brando lírio que âmbar flui pós ti; Célere ao honor faz jus Déia, desde o rio que aluis, vinde e acudi.</i></p>	<p><i>Sabrina, ouvi; desde tua aquosa casa i onde ondulam vítreos frios azuis e em tranças onde à coma enlaças sutil lírio que olores flui pós ti; Célere ao honor faz jus Ninfa <u>Déia</u>, desde o rio que aluis, vinde e <u>acudi</u>.</i></p>