

ANÁLISE DO SONETO “GOD’S GRANDEUR” DE G.M. HOPKINS NA TRADUÇÃO DE AUGUSTO DE CAMPOS

Patrícia Anne Vaughan*

RESUMO

O presente artigo objetiva uma análise do soneto “God’s Grandeur” (“A Grandeza de Deus”), escrito pelo poeta britânico, Gerard Manley Hopkins, em 1877 e traduzido para a língua portuguesa por Augusto de Campos no seu livro *A Beleza Difícil*, publicado em 1997. A análise examina a tradução de Campos quanto a sua fidelidade ao pensamento, à linguagem e à poética do autor.

Palavras-chave: Tradução literária-poética; Filosofia; Teologia; Fidelidade

ABSTRACT

The present article has as its main objective the analysis of the sonnet “God’s Grandeur”, written by the British poet, Gerard Manley Hopkins, in 1877 and translated into the Portuguese language by Augusto de Campos in his book *A Beleza Difícil (A Difficult Beauty)*, published in 1997. The analysis examines Campos’s translation and its fidelity in relation to the thought, language and poetic form of the author.

Keywords: Literary/poetic translation; Philosophy; Theology; Fidelity

Introdução

Tendo feito um estudo exaustivo da obra do poeta britânico, Gerard Manley Hopkins (1844-1889), a fim de elaborar minha tese de doutorado, intitulada “Convergences of Ignatian and Scotist Elements in the Poetry of Gerard Manley Hopkins”, muito me interessou o livro, *A Beleza Difícil*, publicado por Augusto de Campos, em que o poeta-tradutor brasileiro traduz algumas das poesias mais belas e conhecidas de Hopkins que, no final do século 19, despontou como um dos poetas mais originais da língua inglesa.

Se é verdade que a poesia de Hopkins é bela, é também verdade que ela apresenta muitas dificuldades para ser entendida, tanto na sua linguagem quanto no seu conteúdo. A coragem de trazer esta “beleza difícil” para a língua portuguesa começou numa versão anterior, *Gerard Manley Hopkins: Poemas*, publicada por Aila Gomes de Oliveira em 1989 e se consolidou alguns anos mais tarde com o livro de Campos, publicado em 1997.

A dificuldade em traduzir Hopkins se baseia no fato de que ele não apenas criou um ritmo todo particular mas, com frequência, também fez uso de ousadas inversões sintáticas, aliterações, assonâncias e rimas internas e ainda utilizou-se de neologismos, arcaísmos e termos dialetais. Tudo isso sem intenção de criar nenhum “maneirismo poético” como alguns

* Universidade Federal do Piauí – UFPI.

críticos alegaram na década de 1930, quando Charles Williams deu maior divulgação às poesias através de uma ampla edição da sua obra. Malcolm Cowley, um dos críticos americanos mais perceptivos e respeitados da sua época, ao comentar sobre a nova geração dos poetas britânicos, refere-se, especificamente a estes maneirismos, ao falar sobre o legado extremamente rico que Hopkins lhe transmitia. Mas, ao contrário deste modo de pensar, foi contra uma afetação que ele percebeu nos seus contemporâneos que Hopkins se rebelava, buscando através de um novo uso da linguagem, fugir da poética convencional e descobrir uma transfiguração linguística, objetivo este que o colocou à frente do seu tempo.

O poeta não queria apenas dar nova vida à linguagem poética. Buscava, sobretudo, atingir o que ele denominou o “inscape”, ou seja, aquele elemento que faz cada coisa singularmente diferente de todas as outras coisas. E, a essa noção, frequentemente acoplava o que ele chamava do “instress” de cada coisa, ou seja, sua energia inerente. A frase proferida pelo próprio poeta simplifica o nosso entendimento desses termos que ele mesmo inventou: “aquilo para que olhamos, olha atentamente para nós”.

Seria impossível, portanto, analisar a obra poética de Hopkins, olhando apenas para o seu uso singular da linguagem e a poética que ele desenvolveu, tão diferente dos seus contemporâneos. Para compreender sua poesia temos que compreender primeiro a sua maneira de pensar e esta foi influenciada sobremaneira pelo fato de ele, aos vinte e poucos anos, ter se convertido ao Catolicismo e entrado na Companhia de Jesus (os Jesuítas), onde se ordenou sacerdote alguns anos depois. Assim, Hopkins se destaca entre os poetas do final do século XIX, porque conseguiu em uma vida breve (morre aos 45 anos) produzir uma poesia que combina com beleza e esmero uma doutrina profundamente cristã e, ao mesmo tempo, um pensamento profundamente filosófico. Enquanto a poesia que ele escreve, quando ainda estudante na Universidade de Oxford, reflete o pensamento dos Românticos (principalmente Wordsworth e Keats) e também os Vitorianos (especialmente Pater), as influências que mais tarde predominam na sua vida e na sua poesia vêm dos “Exercícios Espirituais” de Santo Ignácio Loiola (fundador dos Jesuítas) e da filosofia/teologia de um grande pensador medieval franciscano, Duns Scotus.

Enquanto Hopkins amadurecia, tanto espiritual como artisticamente, essas duas influências dominantes começavam a convergir no seu pensamento, produzindo o vigor e a energia que caracterizam a poesia da sua maturidade. Os pontos de convergência da doutrina de Inácio e de Scotus se encontram no fato de que ambos seguem uma teologia cristocêntrica,

possuem uma visão sacramental da natureza e insistem no papel do livre arbítrio que leva o ser humano a fazer as escolhas que norteiam sua vida.

Levando em conta a importância desses elementos na poesia de Hopkins, pretendemos analisar um soneto dos mais belos produzido pelo poeta no auge da sua carreira artística e traduzido em português por Augusto de Campos. Esta análise procura definir a fidelidade da tradução ao autor britânico em relação 1) ao seu pensamento filosófico/teológico, 2) seu uso inovador da linguagem e 3) sua poética singular.

1. Fundamentação Teórica

O grande poeta americano, Robert Frost, definiu poesia como “aquilo que se perde na tradução” e, ao escrever a introdução do seu livro, Aila de Oliveira Gomes parece concordar com ele quando fala sobre a dificuldade de traduzir a poesia de Hopkins:

O prazer estético e a elevação proporcionados pela poesia de Hopkins justificam bem a tentativa de verter-se alguns de seus melhores poemas para o português, de modo a facilitar-lhes a compreensão a um círculo maior de leitores no Brasil. Dada a dificuldade, ou melhor, a impossibilidade de uma tradução, no sentido próprio do termo, da grande maioria de sua produção poética a muitos podia parecer mais aconselhável que edições bilíngues, com fins de divulgação, apresentassem não mais que paráfrases em prosa, ao lado dos textos originais e que se renunciasse, portanto, a forma versificada (GOMES, 1989, p.11).

Mas, a tradutora desiste da sua própria proposta com a alegação muito justa de que “a prosa iria, pois, muito provavelmente provocar um distanciamento ainda maior do espírito de fidelidade aos poemas, do que mesmo versos incapazes de reproduzir um sentido mais pleno, ou as qualidades sonoras e a arquitetura quase bárbara dos originais.” (GOMES, 1989, p.11) O resultado do seu trabalho, rico e cuidadoso, nos apresenta um volume bilíngue em que a autora faz traduções poéticas que, se não conseguem manter a beleza sonora da obra original, são quase sempre fiéis ao seu conteúdo.

Augusto de Campos, por outro lado, assume uma postura mais ousada quanto a sua tradução de Hopkins. Ao apresentar uma introdução ao seu trabalho, ele afirma:

A proposta, em suma, é de construir, a partir de Hopkins, poemas legíveis em português – belos e complexos poemas, que querem responder à arte com mais arte. Poemas que não precisam de desculpas nem pedem perdão por existirem. Forma. “A técnica é o teste da sinceridade” (Pound, “Iê Grande Traduttore”). Alma. A transmigração de que fala Borges a propósito de Fitzgerald e Omar Khyayyam. Forma e alma. Esta é a meta. Tradução-arte. Conversa entre poetas. O resto é prosa (CAMPOS, 1997, p.17-18).

Diante das duas propostas metodológicas de tradução poética, a primeira, de ser tão fiel quanto possível à obra original, e a segunda, de construir uma nova obra partindo da original, parece-nos que é a segunda que permite a abertura de novos caminhos para a análise tradutória, inclusive o direito de questionar a própria validade deste tipo de proposta.

No seu livro, *Translation Studies*, Susan Bassnett (1988) afirma que, no campo de tradução literário, gasta-se mais tempo investigando os problemas da tradução de poesia do que em qualquer outro modo de literatura. Ela argumenta ainda que quase todos os trabalhos feitos nesse sentido se limitam a avaliações de traduções de poesia, ou a afirmações feitas pelos próprios tradutores a respeito do seu trabalho. Dificilmente discutem-se problemas de uma posição não empírica, ou seja, a metodologia adotada no processo da tradução. Bassnett cita o crítico francês, André Lefevere, que cataloga sete estratégias que podem ser adotadas por tradutores de poesia, a saber:

- 1) **Tradução fonêmica:** objetiva reproduzir o som da língua-fonte (SL) na língua-alvo (TL), ao mesmo tempo em que tenta produzir uma paráfrase do original.
- 2) **Tradução literal:** a ênfase está na tradução palavra-por-palavra, o que acaba distorcendo o sentido e a sintaxe do original.
- 3) **Tradução métrica:** o critério dominante é a reprodução do padrão métrico da língua-fonte.
- 4) **Poesia em forma de prose:** Lefevere afirma que há uma distorção do sentido, do valor comunicativo e da sintaxe do texto original no uso deste método, embora não tanto quanto em traduções literais e métricas.
- 5) **Tradução rimada:** neste método, o tradutor encontra uma dificuldade dupla: a da forma métrica do original e a da rima. Esse tipo de tradução pode resultar numa caricatura do original.
- 6) **Tradução livre:** neste caso, certas restrições são impostas ao tradutor quanto à estrutura poética, mas um grau maior de fidelidade ao conteúdo do texto original pode ser alcançado.
- 7) **Interpretação:** quanto ao uso deste método, Lefevere discursa sobre o que ele chama de versões: a) em que o conteúdo do texto original é mantido, mas a forma sofre uma mudança e b) imitações em que o tradutor produz um poema dele mesmo, que tem “apenas o título e o ponto de partida (se é que estes são mantidos) em comum com o original” (BASSNET, 1988, p.81-82).

Uma compreensão destes métodos de tradução literário-poética certamente nos ajudará a entender a teoria apresentada por Campos nas suas traduções.

Professor John Milton, da Universidade de São Paulo, dedica um capítulo do seu livro, *Tradução: Teoria e Prática*, a Augusto de Campos e a seu irmão, Haroldo, ambos reconhecidos poetas e tradutores brasileiros. Afirmando que as ideias deles são bastante transparentes, Milton procede a um estudo baseado no ensaio “Nos Bastidores da Tradução”, de Ana Cristina César. Ao comentar sobre a totalidade da obra dos irmãos Campos, ele afirma que “suas traduções e seus artigos sobre a tradução têm forma e coerência definidas. Somente

traduzem autores que consideram que mudaram, afetaram ou revolucionaram o estilo poético.” (MILTON, 1998, p.205). César classifica as atitudes dos irmãos em relação a tradução poética como impregnadas por “um sentido ativo de missão” e enfatiza o elemento específico que caracteriza sua obra, que ela considera baseada numa “atitude bastante política, uma vez que se expressam dentro de sua estrutura coerente de valores pró/contra e de conceitos de poesia nos termos dominador/dominado” (CÉSAR apud MILTON, 1998, p.205). Haroldo de Campos parece concordar com ela quando afirma que se limita a “traduzir (somente) aquilo que para mim revela em termos de um projeto (que não apenas meu) de militância cultural” (CAMPOS apud MILTON, 1998, p.206). Na sua introdução à tradução de algumas poesias do americano, E. E. Cummings, Augusto de Campos justifica as traduções feitas por ele em termos semelhantes:

[...] ao lado de Pound e Joyce [...] Cummings (sic) é dos poucos que mantêm uma sã atitude de inconformismo, pesquisando os meios de levar a consequências profundas, num plano de funcionalidade, os assomos de rebeldia inventados pelos grupos das décadas iniciais [...] permanecem esses três, com uma obra viva e aberta, a apontar sendas de superação ao mais jovens e a fornecer nutrimento de impulso a novas expansões (CAMPOS apud MILTON, 1998, 206).

Além das suas atitudes muito peculiares em relação à linguagem, os irmãos Campos também têm ideias bastante originais quanto à tradução do conteúdo da poesia. Diz Milton que, para eles, a importância da poesia está muito mais na forma do que no conteúdo. Isto significa que o tradutor tem que tentar traduzir a forma da poesia, mesmo que isso implique uma perda no conteúdo. Conscientes disso, eles introduzem novas formas sintáticas, lexicais e morfológicas na língua portuguesa. Haroldo de Campos justifica que “o tradutor alarga as fronteiras de sua própria língua e subverte-lhe os dogmas do texto estrangeiro” e seu irmão concorda quando comenta que “parece importante alargar o horizonte da nossa linguagem poética reproduzindo em português algumas poesias de Lagorgue e Corbière” (CAMPOS apud MILTON, 1998, p.207).

Mas, para que este alargamento de horizontes possa acontecer, é preciso que o tradutor literário esteja totalmente integrado às correntes atuais da poesia. Milton insiste que “se o poeta-tradutor não estiver no nível curricular da melhor e mais avançada poesia do seu tempo, não poderá reconfigurar, síncrono-diacronicamente a melhor poesia do passado” (MILTON, 1998, p.209). E César acrescenta mais um ponto a esta necessidade de conhecimento atualizado quando observa que os irmãos Campos procuram uma “irreverência temática” nos poetas que traduzem. Em outras palavras, em vez de trabalhar com poetas que versam sobre temas românticos e/ou problemas existenciais, eles preferem os que

deliberadamente usam a linguagem como instrumento e que fazem experiências com os vários elementos da língua em que escrevem seus poemas. No entanto, concordando ou não com a teoria de tradução literária/poética dos irmãos Campos, diz Milton que não se pode deixar de “ênfatizar o papel que tiveram em trazer a obra de muito poetas estrangeiros à atenção do público leitor brasileiro” (MILTON, 1998, p. 212).

Uma análise da poesia de Hopkins na tradução de Augusto de Campos certamente requer um breve comentário sobre a metodologia do trabalho do tradutor. Ao propor “construir, a partir de Hopkins, poemas legíveis em português” entendemos que ele faz uso restrito da estratégia de interpretação proposto por Lefevere como a base para construir sua própria obra. Se aceitarmos esta posição, será possível prosseguir com mais segurança a análise principal, isto é, uma verificação quanto à fidelidade do poeta-tradutor a Hopkins: 1) ao pensamento original do autor, 2) ao seu uso de linguagem e 3) a sua poética.

2. Sonetos da Natureza

Os sonetos dedicados a natureza estão entre os mais belos poemas do cânone de Hopkins. Fazem parte da obra de sua maturidade e exemplificam sobremaneira sua teoria poética de “inscape” and “instress”, elementos que se tornaram marca registrada da sua poesia. A fim de entender bem de onde veio a inspiração para estes sonetos e de onde Hopkins tirou inicialmente suas ideias sobre o que realmente constitui a natureza para ele, precisamos entender também a sua formação teológica/filosófica.

Em 1870 Hopkins começou o curso de filosofia no seminário da Sociedade dos Jesuítas. Esse curso teria a duração de três anos e seria baseado nos ensinamentos do grande filósofo dominicano, Santo Tomás de Aquino. Uma vez que o seu sistema filosófico foi baseado no de Aristóteles, cujos escritos foram avidamente lidos pelo jovem Hopkins, seria de esperar que o poeta assimilasse essa doutrina com muito entusiasmo. Na realidade, ele faz muito pouca referência aos seus estudos de Aquino nos diários e nas suas correspondências desta época. Por outro lado, ao descobrir o sistema filosófico do franciscano medieval, Duns Scotus, provavelmente durante um período de férias no verão de 1872, ele se enche de alegria, como se pode verificar por este depoimento no seu diário: “Nesta época eu comecei a ler um livro de Scotus sobre as *Sentenças*, que eu peguei na biblioteca de Boddley, e este me encheu com um novo e profundo entusiasmo [...]. Desde aquele momento, quando percebo o “inscape” dos céus e do mar, só me lembro de Scotus” (VAUGHAN, 1984, p.54. Tradução nossa).

Em Scotus Hopkins descobriu uma forte afirmação da sua própria maneira de pensar e com este descobrimento do medievalista franciscano renegou, pelo menos em parte, sua antiga ligação aos ensinamentos de Aristóteles. Em 20 de fevereiro de 1875, escreveu para o seu melhor amigo e também poeta, Robert Bridges:

Foi com uma certa tristeza que, uns dias atrás, eu devolvi a cópia dos **Metafisicos** de Aristóteles à biblioteca, com a certeza de que eu não podia lê-los agora, e talvez, nunca mais. Mas, pelo menos, posso agora ler um pouco de Duns Scotus e eu gosto dele até mais do que do próprio Aristóteles, e muito mais do que uma dúzia de Hegels (VAUGHAN, 1984, p.54. Tradução nossa).

O que foi da doutrina de Scotus que tão definitivamente capturou a mente e o coração do poeta? A resposta a esta pergunta parece estar no fato de que, enquanto a espiritualidade de Inácio de Loyola (com a base filosófica de Aristóteles) moldou sua vida interior e afetou profundamente sua obra poética, foi a descoberta do franciscano, Duns Scotus, que lhe deu um sistema filosófico mais de acordo com seu próprio modo de pensar, principalmente em relação à natureza.

Os pensamentos de Hopkins e Scotus parecem convergir principalmente em dois pontos principais. O primeiro tem a ver com a distinção formal que Scotus faz entre a natureza comum do ser, concomitantemente com a sua individualidade. Isso quer dizer que todo ser tem em comum com os outros seres o fato da sua existência. No entanto, dentro de cada ser existe uma individualidade que o distingue absolutamente de qualquer outro. Também para o franciscano, Jesus Cristo possui absoluta primazia na ordem da criação. Ele é o Ser Supremo entre todos os outros seres. O segundo ponto na filosofia de Scotus, que parece ter influenciado muito o modo de Hopkins ver o mundo e escrever sua poesia, trata da nossa maneira de conhecer as coisas. Scotus afirma que a fonte de todo o conhecimento humano é diretamente ligada à natureza comum que compartilhamos com todos os outros seres. E o processo racional, que é a aquisição do conhecimento específico, nos leva a perceber aos poucos a individualidade dos outros seres com quem convivemos.

Enquanto os termos “inscape” e “instress”, tão frequentemente usados por Hopkins, são identificados quase exclusivamente com a teoria poética, os críticos concordam que há neles muita afinidade com o pensamento filosófico e cristocêntrico de Scotus. Mas, é importante lembrar que as próprias ideias do poeta amadureceram, tanto intelectual como espiritualmente, na medida em que ele próprio amadureceu. Tendo dito isso, é possível afirmar que, em termos amplos, a distinção formal que Scotus faz entre a natureza comum dos seres e a sua individualidade tem certa identificação com o que Hopkins chama de “inscape”.

Também as ideias do franciscano a respeito da aquisição de conhecimento pelo ser humano tem muito a ver com a teoria poética de “instress”. Na teoria de Hopkins, o reconhecimento do “inscape” de uma coisa (ou seja, sua natureza individual), leva ao reconhecimento do seu “instress” (ou seja, a sua energia inerente, proveniente do Criador). Em termos mais simples, isto significa que nós, seres humanos, chegamos ao conhecimento do mundo ao nosso redor através da natureza comum que possuímos com ele. No entanto, o nosso raciocínio nos leva a perceber a individualidade de cada elemento da criação (o “inscape”) e, neste momento de reconhecimento, entendemos que a presença do Criador está em cada um (o “instress”). É este modo de pensar de Hopkins que encontramos, sobretudo, nos belos sonetos que ele escreveu sobre a natureza. O soneto que analisamos a seguir demonstra com muito esmero a teoria poética de Hopkins, tingida pelas lindas cores da tão conhecida apreciação franciscana pela natureza.

3. Análise: “God’s Grandeur” (1877)

Este soneto faz parte de um grupo de dez poesias escritas por Hopkins em 1877 (leva a data de 23 de fevereiro daquele ano) enquanto ele, como seminarista Jesuíta, estudava teologia no País de Gales. As poesias que ele escrevia neste período refletem, não somente a recente aquisição dos ensinamentos de Scotus, mas também um sentimento semelhante ao do poeta Wordsworth na sua maneira de ver a natureza e o ser humano. A este sentimento foi acrescentada sua visão do mundo como “palavra, expressão e notícia de Deus.”

God’s Grandeur

The world is charged with the grandeur of God.
It will flame out, like shining from shook foil;
It gathers to greatness, like the ooze of oil
Crushed. Why do men then now not reck his rod?
Generations have trod, have trod, have trod;
And all is seared with trade; bleared, smeared with toil;
And wears man’s smudge and shares man’s smell: the soil
Is bare now, nor can foot feel, being shod.
And for all this, nature is never spent;
There lives the dearest freshness deep down things,

And though the last lights off the black West went

Oh, morning, at the brown brink eastward, springs –

Because the Holy Ghost over the bent

World broods with warm breast and with ah! Bright wings. (HOPKINS apud PERRINE, 1983, p.671).

Os versos do soneto são, ao mesmo tempo, um elogio à beleza da natureza criada por Deus e uma lamentação pela destruição desta mesma natureza pelo homem. Este tema é reforçado pelas imagens que Hopkins cria. Nos primeiros quatro versos ele usa a imagem de eletricidade para indicar o poder e também o perigo que a natureza apresenta. Um exemplo disso é a palavra “charged” (carregado) no primeiro verso, seguida de “flame out” (produzir chamas) e “shining from shook foil” (o brilho produzido quando um metal leve e brilhante, como alumínio, por exemplo, é movimentado). Numa versão anterior do soneto, no lugar desta imagem aparece a palavra “lightning” (relâmpago), também ligada à ideia de eletricidade. Uma outra imagem, bem diferente, aparece nos versos 3 e 4, isto é, a imagem das olivas maceradas: “the ooze of oil”. Óleo de oliva, no Antigo Testamento, é um símbolo de poder e realeza e, no soneto, provavelmente era a intenção do autor transmitir a ideia do poder divino evidente na criação.

No verso 4, o poeta pergunta porque o homem não teme a ira do Criador e não pensa nas consequências dos seus atos. Lamenta, nos versos seguintes, a destruição da natureza pelo homem: “all is seared (tudo está queimado), “bleared (ofuscado) [...] “smeared (encoberto) and “wears man’s smudge” (veste a sujeira humana) “and shares man’s smell” (partilha do próprio cheiro do homem) [...] “the soil is bare now, nor can foot feel, being shod” (o solo está desnudado e o pé do homem, agora calçado, não sente mais a terra em que pisa).

A segunda estrofe apresenta um aspecto que é particular ao pensamento de Hopkins. Ele criou o termo “instress” justamente para indicar a energia inerente em cada coisa que existe. É “the dearest freshness deep down things” (o frescor que existe na essência das coisas), o elemento divino que não permite que a natureza seja destruída pelas barbaridades do homem. Afinal, o espírito do Criador continua presente entre nós, e em forma do “Holy Ghost” (o Espírito Santo, cujo símbolo na fé católica é um pombo branco) que paira sobre “the bent world” (o mundo torto) e o protege com a ternura das suas asas.

Quanto a sua forma, o soneto de Hopkins segue este gênero de poesia escrita na língua inglesa, isto é, uma oitava (8 versos) e um sexteto (6 versos). Também, o poeta segue outra técnica que é comum neste tipo de poesia, isto é, a volta, em que a linha de pensamento apresentada na oitava torna-se, no sexteto, um tipo de reflexão sobre a mesma. O ritmo, como em toda a obra de Hopkins, é extremamente complexo uma vez que ele experimentou com varias formas de ritmo, incluindo o inovador “sprung rhythm”, que depois se tornaria, junto com os elementos de “inscape” e “instress”, a marca registrada da sua poesia. No entanto, neste soneto, ele faz uso de um ritmo de contraponto em vez do “sprung rhythm”. Dentro do espaço aqui permitido, não é possível uma análise maior deste aspecto de “God’s Grandeur”, embora ele seja, se comparamos com outras poesias de Hopkins, um dos mais simples no seu ritmo. Apresenta um padrão em que cada verso contém cinco sílabas fortes, seguidas de uma fraca, ou então, duas sílabas fracas seguidas de uma forte. Uma variação (justamente o contraponto) ocorre quando, em vez de uma ou duas sílabas fracas seguidas por uma forte, percebem-se duas fortes alternadas. A rima, por outro lado, é mais simples, seguindo o padrão de *abbaabba* na oitava e *cdcdcd* no sexteto.

Assim, entendendo o pensamento de Hopkins e alguns aspectos sobre a estrutura específica deste soneto, podemos comparar o original à tradução feita por Augusto de Campos:

A Grandeza de Deus

A grandeza de Deus o mundo inteiro a admira.
Em ouro ou ouropel faísca o seu fulgor, e
Grandiosa em cada grão, qual limo em óleo amor-
tecido. Mas por que não temem sua ira?
Gerações vem e vão, tudo o que gera, gira
E gora em mercancia, em barro, em borra de labor
E o homem mancha o sua, o suo, a sujeição, sem cor
O solo agora é: nem mais, solado, o pé o sentira.

E ainda assim a natureza não se curva,

Um límpido frescor do ser das coisas vaza:

E quando a última luz o torvo Oeste turva

Ah, a aurora, ao fim da fimbria oriental abraça –

Porque o Espírito Santo sobre a curva

Terra com alma ardente abre ah! a alva asa. (HOPKINS, 1997).

A primeira questão a chamar nossa atenção na versão em língua portuguesa é o fato de que o elemento elétrico, tão presente nos primeiros quatro versos do original, não aparece na tradução. Há uma diferença grande entre o verbo forte usado por Hopkins para descrever a energia presente no mundo (“The world is **charged** with the grandeur of God”) e a frase mais suave escolhida por Campos (“A grandeza de Deus o mundo inteiro **admira**”). A forçada imagem, tão essencial ao pensamento de “instress” de Hopkins se perde, enfraquecida pela mudança do verbo tão forte no verso inicial do soneto, embora a ideia de energia apareça timidamente no segundo verso quando o tradutor fala em “ouro ou ouropel” que “faísca”. Mas, se nos primeiros versos as imagens poéticas de Hopkins sobre a energia gerada pela natureza estão ausentes, o poeta Augusto de Campos cria uma descrição maravilhosa quanto à destruição do mundo pelo descuido e descaso do homem. A sonoridade criada por ele em frases como “tudo que gera, gira / E gora em mercancia, em barro, em borra de labor” traz para a língua portuguesa a beleza do original em expressões novas que não deixam nada a desejar. A pura poesia do verso 7 da oitava produzida pela repetição da letra “s” não mostra apenas a habilidade do tradutor mas o talento do poeta: “E o homem mancha o suor, o sujo, a sujeição, sem cor / O solo agora é, nem mais, solado, o pé o sentira”.

Parece-nos muito feliz também a frase “límpido frescor” (segundo verso do sexteto) que expressa com perfeição a ideia tão própria de Hopkins de “instress”, ou seja, “the dearest freshness deep down things”, sobre o qual já comentamos. Os últimos versos do sexteto, como também os quatro versos iniciais do soneto, enquanto não reproduzem com muita exatidão o tom expresso do original, certamente são exemplos da proposta de Campos de “criar poemas legíveis em português, belos e complexos poemas, que querem responder à arte com arte” (CAMPOS, 1997, p.3).

Quanto à forma em que a tradução se encontra, nota-se a predominância de pés curtos, cada verso tendo 6, 7 ou até 8 sílabas poéticas. Certamente, não é de se esperar que a transposição de um soneto escrito em inglês para o português possa seguir o mesmo padrão linguístico e muito menos que o poeta-tradutor consiga imitar o idiossincrático “sprung rhythm” do autor. Na tradução de Augusto de Campos, vê-se a predominância de pés mais

longos, criando o padrão de duas sílabas fracas seguidas (ou precedidas) de uma sílaba forte. Raramente aparece o contraponto usado por Hopkins, que criava um pé de duas sílabas fortes. Mas, ao nosso entender, o tradutor conseguiu manter a mesma rima simples do original, isto é, *abbaabbana* oitava *cdcdcd* no sexteto.

Conclusão

Ao concluir esta breve análise, podemos dizer que, ao trazer a bela poesia de Gerard Manley Hopkins para a língua portuguesa, Augusto de Campos dá uma contribuição muito valiosa aos que se interessam pelo crescimento das letras brasileiras. A sua proposta inovadora dá oportunidade a muitos que, dada a dificuldade dos versos originais, talvez não chegassem a ler esta poesia que trouxe à língua inglesa um sopro de ar fresco numa época em que ela já se apresentava cansada e, frequentemente, mal usada.

Se, em alguns casos na tradução de Campos, a fidelidade ao pensamento original de Hopkins não aparece tão claramente, ou muda na sua maneira de apresentá-lo, devemos lembrar que a proposta do tradutor não é de absoluta fidelidade e sim de “construir a partir” das poesias na sua forma original. A esta proposta ele é fiel. Confronta arte com arte e cria uma arte nova. É válida. E, como ele mesmo diz, “o resto é prosa.”

Referências

- BASSNETT, S. *Translation Studies* (revised edition), London/NewYork: Routledge, 1988.
- HOPKINS, G. M. *A Beleza Difícil*, Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- GARDNER, W. H.; MACKENZIE, N.H.(eds.). *The Poems of Gerard Manley Hopkins*, London: Oxford University Press, 1959.
- GOMES, A. O. *Gerard Manley Hopkins: Poemas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989,
- HOUSE, H.; GRAHAM, S. (eds). *The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins*, London: Oxford University Press, 1959.
- MILTON, J. *Tradução: Teoria e Prática*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.
- OLIVEIRA, A. G. *Gerard Manley Hopkins: Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- PERRINE, L. *Literature, structure, sound, and sense*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

VAUGHAN, A. P. *Convergences of Ignatian and Scotist Elements in the Poetry of Gerard Manley Hopkins*. Doctoral Dissertation, Department of English, University of Notre Dame, South Bend, Indiana (USA), 1984.