

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO CURSO DE
LETRAS-TRADUÇÃO

Identidade e Alteridade

Tradução e manifestação da poesia de W. B. Yeats

LAETÍCIA MARIA FERREIRA PORTO MONTEIRO

BRASÍLIA
DEZEMBRO DE 2016

LAETÍCIA MARIA FERREIRA PORTO MONTEIRO

Identidade e Alteridade

Tradução e manifestação da poesia de W. B. Yeats

Trabalho apresentado ao curso de Letras – Tradução
da Universidade de Brasília, como requisito parcial
à obtenção do título de bacharel em Letras-Tradução.
Orientador: Prof^a. Dr^a. Ana Helena Rossi

BRASÍLIA
DEZEMBRO DE 2016

LAETÍCIA MARIA FERREIRA PORTO MONTEIRO

Identidade e Alteridade

Tradução e manifestação da poesia de W. B. Yeats

Trabalho apresentado ao curso de Letras – Tradução da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Letras-Tradução.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Helena Rossi

Aprovado em: __/__/__

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Ana Helena Rossi

Orientadora

Prof^a. Dr^a. Carolina Pereira Barcellos

Avaliadora

Prof^a. M^a. Michelle Andressa Alvarenga Souza

Avaliadora

AGRADECIMENTOS

Destaco a professora Ana Helena e o professor Mark, pois se destacaram como mestres durante esses anos de UnB. O professor Mark, mesmo sempre ocupado, ajudou até em traduções que não tinham nada a ver com suas disciplinas. Conheci a professora Ana logo no terceiro semestre e posso afirmar que a ajuda na orientação é o menor dos agradecimentos, o maior é por ter me dado um padrão a ser almejado desde 2012. Agradeço também à professora Michelle, com quem nunca tive aulas, mas que, mesmo sem saber, me deu oportunidades incríveis de aprendizado e crescimento. Eu não seria a pessoa que sou hoje (e continuo desenvolvendo) se não fosse pelo seu esforço em trazer mais para os estudantes da UnB.

À minha mãe, que mesmo precisando viajar, resolveu que ficaria em casa para me dar apoio, nem que fosse fazendo o almoço. E a toda a minha família linda, que compreendeu que quando alguém fica à beira da loucura, essa pessoa está escusada de madrugar e de ir a reuniões e festas. Em especial a Glauce, Jean, Karenina e Karina que acompanharam mais de perto e com carinho.

À Fernanda e ao Darlí, que aceitaram ficar horas em um carro comigo, passando por estradinhas tortuosas e parando o carro a cada 30 minutos (mesmo), apenas para que eu pudesse ir a Thoor Ballylee, me enfiar no museu mais entendiente para não-quem-não-está-estudando-Yeats.

Ao João e à Bárbara, não apenas pelo nosso grupo de apoio aos anseios monográficos no whatsapp, pelas horas na biblioteca e pelas discussões sobre como traduzir lagópodes-escoceses, mas pela amizade. E, especialmente no caso do João, pela constância nesses anos de curso; e por todas as revisões, desde a história da Branca de Neve até partes desta monografia.

Ao Daniel, pelas horas de conversa pelo telefone discutindo passagens bíblicas e fazendo especulações sobre conexões obscuras e grego antigo e por tudo o mais.

A Jordanah, Gabriela, Camila, Marina, Felipe, Rodolfo e Tom, que foram essenciais como cobaias para poemas ou revisores de partes da monografia, ou os dois. Agradeço pelas críticas, rimas e vírgulas. E também a Geovana pelo constante apoio moral e tranquilizações sobre o monografar.

A Anna, Bella, Cinthia, Évelin, Fábio, Giovanna, JP, Liana, Thaís, Thaís e Vinícius, que são incríveis na arte de me dar amor e calma em almoços, jantares, brownies, visitinhas, memes e terapia pelo whatsapp. Vocês foram fundamentais para eu não me perder entre as páginas de pesquisa.

A Deus, que me colocou no caminho para encontrar essas pessoas e oportunidades.

“Hope and Memory have one daughter and her name is Art,[...]” (W. B. Yeats)

“The end of art is ecstasy and that cannot exist without pain.” (W. B. Yeats)

RESUMO

O presente trabalho é uma pesquisa na área de tradução literária de poesia, feita a partir do processo tradutório de cinco poemas do poeta irlandês W. B. Yeats. O material que integra o corpus da pesquisa foi retirado do livro *William Butler Yeats* (série “Poetry for Young People”) e do website Poetry Foundation. A primeira parte do estudo fornece dados sobre a vida e a poética do autor e contém análises de todos os poemas, feitas a fim de obter os conhecimentos necessários para trabalhar o objeto de tradução. A segunda parte é dedicada à definição e discussão do projeto tradutório, cujo norte teórico provém das reflexões presentes no livro *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* de Antoine Berman. Suas considerações sobre a tradução reforçam a importância da relação entre o sentido e a letra, e exortam à produção de traduções éticas, isto é, que se abram para revelar o Outro. Ele defende a tradução não como comunicação, mas como manifestação. O intento destas traduções foi ético, pois buscou-se a produção de poemas capazes de manifestar o mundo e o sistema, o sentido e a letra dos originais.

PALAVRAS-CHAVE: W. B. Yeats; Antoine Berman; tradução de poesia; tradução ética; o Outro na tradução.

ABSTRACT

This work is a research in literary translation aimed at poetry translation. It was conducted through the translation of five poems by the Irish poet W. B. Yeats. The content of the research corpus can be found in the book *William Butler Yeats* (from the series 'Poetry for Young People') and in the website Poetry Foundation. The first part of this study provides information on the life and poetics of the author, as well as it presents analyses of all the poems; which had the purpose of obtaining enough knowledge to handle the translation object. The second part is dedicated to defining and discussing the translation project, which has its theoretical support in the reflections contained in the book *Translation and the Trials of the Foreign* by Antoine Berman. Berman's considerations on translation focus on the importance of the relation between meaning and letter, and foster the production of ethical translations, i.e., a translation that reveals the Foreign. He defends translation not as a means of communication, but as a form of manifestation. The aim of these translations was ethical, for it sought the production of poems capable of manifesting the world and the system, the meaning and the letter of the original poems.

KEY-WORDS: W. B. Yeats; Antoine Berman; poetry translation; ethical translation; the Foreign in translation.

LISTA DE FIGURAS

1. Figura 1	Foto da cabana em Thoor Ballylee.....	24
2. Figura 2	Foto da torre de Thoor Ballylee.....	24
3. Figura 3	Foto dos arredores dos Cliffs of Moher.....	30
4. Figura 4	Foto de mural em Dublin sobre o Levante de Páscoade 1916.....	55

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
METODOLOGIA.....	15
CAPÍTULO 1: PROJETO POÉTICO	18
I. Vida de William Butler Yeats	18
II. A Poética Yeatsiana.....	26
i. Uma Irlanda ideal: céltica, mitológica, fantástica.....	37
ii. Uma Irlanda real: o Levante de Páscoa de 1916	53
CAPÍTULO 2: PROJETO TRADUTÓRIO	73
A Letra do Outro no Eu	73
i. Da maior das renúncias.....	77
ii. Manifestando Yeats	80
iii. A estranha novidade: português brasileiro anglicizado	85
iv. O jogo polissêmico de luz e sombra.....	90
v. A anarquia da rima e as deformações feitas em seu nome	98
vi. Repetições e iterações.....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	113

INTRODUÇÃO

“If it is true that in the beginning was the word, then almost from the beginning there was a problem of translation.”¹

Theo Hermans

O verbo, a palavra, esse grande poder que se dá em poucas – ou muitas – letras, não é apenas um problema para a tradução, também o é para a literatura e tantas outras áreas que se apoiam na linguagem para seu funcionamento. Mais do que isso: a palavra não é apenas *um problema*, ela tem em si um potencial enorme para ser uma solução. Não estamos falando aqui meramente do poder de um ‘sim’ ou de um ‘não’ dito pela pessoa certa, ou errada, mas da grande capacidade das palavras de, ao serem arranjadas, organizarem nossa fala, nosso pensamento, nossa memória e, por que não, nossa identidade, como indivíduos e também como nações.

Vivemos em um país que ainda hoje é marcado por traços de seu passado colonial, tal como acontece em outras partes do mundo, afinal, o mundo como conhecemos hoje só existe em decorrência do colonialismo. Conquistamos nossa independência em 1822 e, poucas décadas depois, nossos poetas e escritores esforçavam-se para romper com os moldes da literatura portuguesa e assim definir nosso caráter nacional. Entretanto, ainda colonizados em mentalidade, repudiamos Portugal para abraçar modelos vindos de outras potências. Quase um século depois, nossa brasilidade foi novamente defendida pela literatura, talvez de modo mais genuíno, através do movimento modernista que teve seu marco inicial na Semana de Arte Moderna de 1922.

Foi também nesse mesmo ano que a Irlanda conseguiu sua independência da Inglaterra mediante a assinatura de um tratado e após muitos séculos de luta. Na Irlanda, assim como no Brasil, havia grupos de autores e artistas que se preocuparam com a criação e o fortalecimento de uma identidade nacional depois dos anos de apagamento e opressão pela colonização. O desenvolvimento dessa identidade não tinha somente o intuito de individualização e diferenciação das demais nações, ou combate aos estereótipos redutores que os rotulavam, mas também de valorizar adequadamente a nação e tentar acabar com o complexo de inferioridade coletivo do qual as colônias e ex-colônias frequentemente sofrem.

¹ “Se é verdade que no princípio havia o verbo, então quase desde o princípio havia um problema de tradução”. Neste trabalho, salvo exceção, todas as traduções foram feitas por Laetícia Maria Ferreira Porto Monteiro.

O tratado mencionado pôs fim à guerra de independência que começara em 1919 motivada, entre outros fatores, pelo Levante de Páscoa de 1916². Nesse ano, Dublin foi o palco de mais uma tentativa de revolução. Tal tentativa, aparentemente, foi tão frustrada quanto todas as outras nos 800 anos anteriores de domínio britânico. Mas os exageros cometidos pela Inglaterra ao lidar com o Levante fizeram com que seus líderes se tornassem mártires, dando assim impulso e ainda mais força à luta pela independência. O massacre desses líderes não foi esquecido na época, quando serviu de assunto para a mídia e para os artistas, tampouco foi esquecido com o passar do tempo. E é notável o fato de que vários dos revolucionários – incluindo alguns dos líderes executados, como Patrick Pearse – eram, não militares ou políticos, mas escritores, professores e poetas. Isto demonstra como a cultura e, assim, como a literatura foram essenciais para a criação dessa identidade, um “prelúdio à Revolução”:

*Literature has always played a fundamental part in national formation and one cannot talk about the French Revolution, for instance, without thinking of Hugo's Les Misérables. Inasmuch as words have shown their power in Romantic nationalist movements, they were chosen as paramount weapon in the emancipatory cultural movements in the Third World.*³ (SOUZA, 2012, p. 23)

William Butler Yeats, autor escolhido para este estudo, foi um dos grandes nomes por trás da busca de uma *irishness* [irlandidade] e um nacionalista convicto. Todavia, suas ideias sobre os meios mais adequados para conseguir a independência não eram as mesmas de seus contemporâneos revolucionários. Revoltado com os estereótipos simplistas que recobriam o povo irlandês e, ainda mais, com os que o colocavam em posição de inferioridade ao compará-lo com a Inglaterra, para Yeats, era importante que o caráter irlandês fosse verdadeiramente compreendido para que pudesse ocupar sua posição de direito.

*The art he wanted would take on the disgrace of the Irish, their lack of pride, their arrogance, their (to use a phrase of Seamus Heaney's) 'wet centre', and transform the situation by awakening a creative spirit inherent in Irish tradition, a spirit not eccentric but consistent with ancient wisdom.*⁴ (YEATS, 1993, xxviii)

Para ele, a força da cultura irlandesa vinha dos camponeses de sua nação, que mantinham vivo um rico imaginário e uma enorme força imaginativa através de sua tradição oral e de suas

² Referência completa e mais informações na subseção “Uma Irlanda real: O Levante de Páscoa de 1916”.

³ “A literatura sempre teve um papel fundamental na formação nacional e não se pode falar da Revolução Francesa, por exemplo, sem pensar em “Os Miseráveis” de Hugo. Na medida em que as palavras mostraram seu poder nos movimentos nacionalistas do Romantismo, elas foram escolhidas com a arma suprema dos movimentos culturais de emancipação no Terceiro Mundo”.

⁴ “A arte que ele desejava assumiria a desgraça dos irlandeses, sua falta de orgulho, sua arrogância, seu (para usar a expressão de Seamus Heaney) ‘núcleo úmido’, e transformar a situação ao acordar um espírito criativo inerente à tradição irlandesa, um espírito que não seria excêntrico, mas consistente com a sabedoria antiga”.

crenças, bastante compreensivas, que conseguiam abarcar bruxas, fadas, deuses, o diabo e o próprio Cristo.

O material conseguido em seu trabalho como folclorista foi um objeto de fascínio tão grande que influenciou as próprias crenças do autor e serviu como inspiração para grande parte de sua obra, notadamente as de sua primeira fase. Esta conta com poemas que tratam de temas comuns ao imaginário irlandês, do povo mágico e sobrenatural com o qual os irlandeses dividem seu território, os Tuatha de Danaan, e dos constantes embates entre eles. (Até mesmo em sua dimensão mais fantástica, a Irlanda não é inteiramente dos irlandeses.) Os poemas “The Hosting of the Sidhe”, publicado em 1893, “The Valley of the Black Pig”, publicado em 1896, “The Host of the Air”, publicado em 1899, foram escolhidos para este projeto tradutório por serem bastante representativos dessa primeira fase em que o autor estava preocupado em resgatar, ou mesmo moldar, uma noção de irlandidade que fosse verdadeira para ele.

Os outros dois poemas que compõem o corpus desta tradução fazem parte da segunda fase do autor. Nesta, seu estilo sofre algumas alterações e sua inspiração deixa de ser primariamente folclórica e mística, passando a ser também histórica. Mesmo acreditando em métodos diferentes para alcançar a independência de seu país, o que se seguiu à insurreição de 1916 foi tão chocante e grotesco que o escritor não pôde se calar. E assim ele extravasou a violência do que ocorrera em versos que não puderam ser ignorados durante a comemoração do centenário do Levante de Páscoa, nem mesmo neste trabalho de tradução. Sendo assim, os outros dois poemas escolhidos para este projeto foram “Easter, 1916”, publicado em 1920, e “The Rose Tree”, publicado no mesmo ano.

Tive a oportunidade de visitar brevemente a Irlanda em duas ocasiões. Na primeira, em 2014, deparei-me com o nacionalismo dos escritores irlandeses da época do modernismo e de sua busca pela identidade nacional, o que me levou a pensar várias vezes em como fora esse processo na literatura de meu próprio país. Também descobri um pouco sobre como lutaram pela independência de seu país e a existência do Levante de Páscoa de 1916. Ela era um assunto constante nos tours, na arte de rua, nos museus, como a prisão Kilmainham Gaol. Pareceu-me que o Levante de fato fazia parte da memória dos irlandeses e que não tinha sido relegada somente aos livros de história; alguns deles, inclusive, mencionavam o ocorrido com casualidade, fazendo piadas em um senso de humor notadamente autocrítico.

Ao retornar em 2016, vi que a presença de lembretes do Levante era ainda mais viva. As ruas de Dublin estão repletas de campanhas para aquela insurreição não seja esquecida. Um

século depois, o sacrifício feito em nome da independência é comemorado de diversas maneiras: os postes da cidade estão adornados com a mensagem “*Dublin remembers* 19²⁰16”; existem murais com grafites sobre figuras chave no movimento pela independência – vários que dão especial destaque para as mulheres envolvidas; existem peças de teatro e reencenações; existe uma variedade de tours que passam pelos lugares mais importantes da rebelião e que contam sua história, alguns com atores, outros com guias que são ex-militares. Lojas de lembrancinhas abundam em souvenirs temáticos como ímãs, chaveiros e até mesmo bandeiras irlandesas em que se encontra impressa uma cópia da declaração do governo provisório.

Também pude aproveitar essa oportunidade para conhecer um pouco do condado de Galway, incluindo Thoor Ballylee, a torre normanda onde o autor passou alguns anos de sua vida adulta e que serviu de inspiração para diversos poemas. Estar na torre, que fica ao lado de uma cabana, no meio de uma paisagem campestre tipicamente irlandesa, de verde e beleza abundantes, foi uma experiência que me trouxe imediatamente à mente os poemas da primeira fase do autor e a Irlanda representada neles. Não era de se estranhar que o autor se sentisse tão inspirado pela terra natal.

É perceptível que os cinco poemas selecionados para este corpus pertencem a duas temáticas e também a duas fases muito diferentes na carreira do autor, mas eles têm como fio de ligação a busca do autor por uma identidade para o seu país e a busca de seu país por sua própria independência. Através de suas palavras, de seu verbo, de sua letra, Yeats ajudou a moldar a identidade irlandesa e o fez de tal maneira que figura até hoje entre os cânones da literatura em língua inglesa e foi até mesmo vencedor do célebre prêmio Nobel em 1923 – recebido antes mesmo da publicação daquela que foi considerada sua melhor obra (FOUNDATION). Ainda assim, a Irlanda é um país relativamente marginal e a impressão é a de que sua fala não transpõe com facilidade os quilômetros que a separam do Brasil.

Sabemos, ouvimos, lemos, vemos, de modo geral, muito pouco deste país por aqui e acabamos, por vezes, desconhecendo o fato de que compartilhamos algo mais que relações diplomáticas. No Brasil, temos a Cátedra W. B. Yeats na Universidade de São Paulo – USP, mas acredita-se que, como tantas outras coisas, o conhecimento do poeta acaba restrito a uma parte seleta do mundo acadêmico. Ainda mais tendo em vista o fato de que, segundo o Index

Translationum da Unesco⁵, só existem cinco obras de Yeats traduzidas para o português, dentre as quais somente uma foi publicada no Brasil. Sendo assim, este estudo tenta, ambiciosamente, compensar essa distância, essa perda, em alguma medida, partindo do pressuposto de que é exatamente quando a voz se perde, que a tradução tem sua vez.

O presente trabalho trata da tradução desses cinco poemas de W. B. Yeats não somente com a intenção de aumentar a divulgação em língua portuguesa de um poeta que tem grande importância no mundo anglófono e que se insere em um contexto histórico – altamente influente sobre a cultura – com o qual podemos traçar paralelos, bem como com a vontade de celebrar o centenário do Levante de 1916. Essas traduções foram feitas com o intuito de manifestar ao máximo o original e trazer para o Brasil um gostinho da Irlanda que vá além de GuinnessTM e batatas.

A tradução, assim como a literatura, também se faz com o poder das palavras, também traz em si as possibilidades de uma solução, que aqui se dá através do encontro de culturas. Entretanto, é sabido que com grandes poderes vêm grandes responsabilidades⁶. Portanto, não se pode esquecer que existe uma noção de ética no mundo da tradução. Este projeto tradutório primou pelo não apagamento das marcas típicas da cultura em que os textos originais foram concebidos. Ao contrário, houve uma tentativa de mostrá-las, tanto quanto possível, para o leitor do português brasileiro, visando manifestar o Outro⁷.

Para isso, as reflexões deste projeto se embasam principalmente no teórico Antoine Berman, que fez uma dura crítica à tradição ocidental da tradução e suas tendências etnocêntricas que terminavam, através de uma elevação da importância do sentido acima daquela da letra, produzindo traduções culturalmente anexadoras. Em suas reflexões tradutórias, Berman alerta para a destruição e as deformações às quais os originais são submetidos pelo processo tradicional de tradução que pensa na tradução como equivalência, substituição ou comunicação. Para ele, as obras não transmitem mensagens, elas manifestam; portanto, a tradução não pode fazer-se de comunicação, ela deve ser a manifestação de uma manifestação.

⁵ Disponível em:

<<http://www.unesco.org/xtrans/bsresult.aspx?a=Yeats&stxt=&sl=eng&l=por&c=&pla=&pub=&tr=&e=&udc=&d=&from=&to=&tie=a>> Acesso em: 31 ago. 2016

⁶ Stan Lee, 1962.

⁷ É importante ressaltar que a concepção de “Outro” tratada neste trabalho é aquela da tradução.

A língua materna deve abrir-se para receber, revelar e manifestar o Estrangeiro, deixando que sua presença seja sentida na tradução. Abraçando sua estranheza e atentando para as tendências deformadoras inerentes à tradução. É através da análise dessas tendências que é possível realizar uma tradução verdadeiramente ética. Ademais, outro teórico importante para este projeto é Ezra Pound, que inclusive foi um amigo pessoal de Yeats, e que forneceu conceitos importantes para a compreensão das maneiras nas quais seria possível manifestar o original na tradução.

Por fim, este estudo se organiza em dois capítulos, Projeto Poético e Projeto Tradutório, precedidos pela seção Metodologia. Esta trata da metodologia utilizada para a tradução dos poemas. O primeiro capítulo compreende duas seções: I. Vida de William Butler Yeats, que traz aspectos importantes da vida do autor; II. A Poética Yeatsiana, que trata inicialmente da poética de Yeats, de suas diferentes fases literárias, motivos, inspirações. Esta se divide entre i. Uma Irlanda ideal, onde os três poemas pertencentes à primeira fase são analisados, visando sua tradução; e ii. Uma Irlanda real, onde consta a análise dos outros dois poemas. O segundo capítulo cuida da importância da presença da letra do Outro na tradução, isto é, no Eu, e se divide em seções que mostram as principais questões e desafios tradutórios encontrados neste processo, são eles: a renúncia da métrica, a busca pela manifestação, a estranheza na tradução, o trato da polissemia, a priorização das rimas e a forte presença de repetições.

METODOLOGIA

O primeiro passo no processo tradutório dos poemas deste estudo foi realizar uma tradução do sentido, quase palavra-por-palavra, sem preocupação com elementos formais do poema como rima e métrica, cujo principal objetivo era decodificar, digamos assim, o original, colocando-o em termos que pudessem ser facilmente identificados e compreendidos. A maior parte das pesquisas de vocabulário foram feitas nesse momento. É importante ressaltar que boa parte do conteúdo e das referências dos poemas “The Hosting of the Sidhe”, “The Valley of the Black Pig” e “The Host of the Air” já haviam sido compreendidos por meio da leitura prévia das notas sobre tais poemas escritas pelo próprio Yeats. De modo semelhante, já existia algum conhecimento sobre o Levante de Páscoa de 1916, então foi possível compreender o contexto geral dos poemas “Easter, 1916” e “The Rose Tree” para a realização dessa primeira tradução. Entretanto, “Easter, 1916”, por sua alta carga de simbologia e alegorização e por suas referências anônimas, exigiu um estudo conjunto de análises já existentes, conforme se fazia sua primeira tradução.

Uma vez que todos os poemas estavam decodificados e as informações ali presentes estavam explícitas, sem qualquer preocupação com a letra, começou-se o processo de trabalho sobre a letra. Isto é, o processo de variações para que se encontrasse a melhor relação possível entre o sentido e a letra, uma relação com o máximo de semelhança àquela estabelecida no original. Em outras palavras, iniciou-se o processo que visava carregar as palavras de sentido e recondensá-las, para que recuperassem sua força poética. Essas operações sucessivas realizadas sobre o texto são bastante semelhantes àquelas do próprio processo poético. Tal como ao escrever uma poesia, sabia-se o que precisava ser manifesto e procurava-se a melhor maneira de fazê-lo, aquela que carregaria a linguagem ao máximo, buscando trazer a projeção de imagens (fanopeia), a sonoridade (melopeia), ou a precisão ou imprecisão calculada das palavras (logopeia), em um sistema semelhante ao do original.

Os poemas foram revisados diversas vezes e sempre foi encontrado algo que pedia uma reescritura. Sabia-se, pela própria experiência com poesia, que esse processo podia ser bastante longo e que não haveria fim para o desejo de fazer modificações, portanto, as traduções foram começadas com bastante antecedência, para que pudessem ser editadas o quanto fosse necessário. Com esses constantes processos de edição, a tradução que iniciou-se como uma simples decodificação terminou desdobrando-se em seis versões diversas, às vezes sete; não

existia um número delimitado de traduções, tal resultado numérico se deu de acordo com a necessidade sentida na tradução de cada poema. Isso mostrou-se como um processo evolutivo da tradução, em que ela ia se adequando, crescendo, aprendendo a ser poesia sem deixar de ser tradução.

Para facilitar esse caráter evolutivo durante a tradução e garantir avanços, ela foi trabalhada em quadros em que as diferentes versões estavam presentes, para que se pudesse acompanhar seu progresso. Tais quadros, que são a versão anterior daqueles que integram este trabalho (ver ANEXO 3), contavam somente com uma coluna de comentários, em que foram registradas dificuldades, impasses e soluções encontradas conforme o seguimento do processo tradutório. A própria análise dos poemas feita para este trabalho também acarretou alterações na tradução, pois, por meio das análises, foi possível encontrar pontos importantes para a manifestação do original que não foram inicialmente percebidos, mas que durante as revisões e edições puderam ser resgatados.

Durante a maior parte desse processo evolutivo, o intuito de promover o encontro de culturas já se fazia presente e estratégias visando seu acontecimento já eram empregadas, como, por exemplo, a manutenção dos nomes próprios tal qual no original e a não substituição de espécies nativas da Irlanda por espécies comuns para o leitor brasileiro. Esse intuito estava embasado nos conhecimentos teóricos adquiridos e desenvolvidos ao longo do bacharelado de tradução da Universidade de Brasília, mas não havia grande rigidez ou uma bússola que pudesse realmente direcionar e aprimorar os esforços nesse sentido. Por essa razão, as reflexões tradutórias encontradas em Berman se refletiram muito na última edição das traduções.

Após conhecer um pouco mais aprofundadamente o projeto tradutório defendido por Berman e perceber seu alinhamento com os objetivos iniciais da tradução, compreendeu-se que as reflexões de Berman não serviriam apenas para fomentar reflexões, justificativas e críticas, mas também como instrumentos para potencializar o tipo de tradução almejada, para chegar mais perto do objetivo buscado. Assim, viu-se a necessidade de que uma nova revisão fosse realizada na tentativa de identificar e diminuir as incoerências entre a realidade da tradução e o projeto tradutório desejado; e, também, de analisar a presença de deformações no texto traduzido. Para isso, separou-se em uma outra tabela a versão mais recente da tradução, naquele momento, emparelhada com o original e realizou-se uma análise linha por linha, verso por verso, em busca das deformações sofridas. Porém, esse processo analítico não foi somente depreciativo, pois, além de detectar os momentos em que a manutenção da letra havia sido

prejudicada, ele evidenciou também as características que mostravam a preocupação ética com a tradução.

Por fim, essa análise resultou em alterações que visavam produzir um texto mais ético nas traduções e que, em alguns casos, foi até mesmo mais ousada que as primeiras versões, tomemos como exemplo a inversão dos adjetivos e a criação de neologismos. Os comentários feitos durante a inspeção verso por verso foram então acrescentados aos quadros evolutivos, mas separados dos primeiros comentários. Estes foram nomeados “Comentários do processo” por fazerem parte do desenvolvimento bruto da tradução, do processo tradutório em si, tais comentários ainda não tinham uma preocupação teórica profunda e foram até mesmo bastante pessoais, visto que eram escritos para mim mesma de modo que eu pudesse ver o que ainda precisava ser trabalhado e ter em mente os motivos para minhas decisões. Os novos comentários, que tinham uma preocupação grande com a ética e o projeto tradutório, foram distinguidos como “Comentários após revisão da letra”, pois foram feitos com o intuito exato de rastrear e compreender as alterações sofridas pela letra, fossem elas deformações e destruições, fossem acentuações e resgates. E a verdade é que muita coisa ainda poderia ser mudada nos poemas, mas havia um prazo a ser cumprido e, portanto, o trabalho sobre a letra foi finalizado para que este trabalho pudesse ser concluído.

CAPÍTULO 1: PROJETO POÉTICO

I. Vida de William Butler Yeats⁸

William Butler Yeats nasceu no dia 13 de junho de 1865 em Sandymount, um subúrbio à beira-mar, localizado a cerca de 4 km de distância de Dublin. Seus pais foram John Butler Yeats, um advogado que se tornou pintor e retratista, e Susan Yeats, cujo nome de solteira era Susan Pollexfen, e que vinha de uma família da marinha mercante. Ele foi o mais velho de seis filhos e sua família era incrivelmente artística.

Além de seu pai – que vendeu obras na Irlanda, Inglaterra e nos Estados Unidos –, seu irmão Jack também se tornou um renomado pintor irlandês, de sucesso ainda maior que o do pai, muito influente com desenhos, pinturas a óleo e impressões. Suas irmãs, Susan e Elizabeth Yeats – conhecidas respectivamente por Lily e Lolly –, fundaram a Dun Emer Industries, uma companhia cooperativa apenas para mulheres envolvidas no movimento irlandês de Artes e Ofícios, e mais tarde a editora Cuala Press, cuja equipe também era composta por mulheres, e que cuidava, principalmente, da impressão de autores irlandeses, sempre usando papel produzido na Irlanda. Vários poemas de W. B. Yeats foram publicados pela primeira vez por suas irmãs e várias vezes Jack Yeats também participou do processo de impressão.

Os primeiros anos de sua infância foram passados na Irlanda, mas logo em 1867 a família se mudou para Londres para que o pai estudasse belas artes. Ainda assim, o contato com a terra natal continuava com visitas frequentes ao condado de Sligo, no oeste da Irlanda, durante as férias de verão. Esta região tinha um imaginário cultural particularmente efervescente que deixou marcas profundas no autor e foi considerada por ele como a terra de sua infância. Em 1872, sua mãe levou Willie, como era chamado pela família, e seus irmãos para Merville, a residência em Sligo da família materna de Yeats, e ali permaneceram até 1874, quando voltaram para Londres.

Nestes períodos em Sligo, o jovem Yeats teve contato com uma grande variedade de crenças, lendas e contos, tanto por meio de sua mãe, que buscava entreter os filhos, quanto no convívio com os empregados da família e com os demais habitantes da região. Nesta região, mais afastada da rápida modernização da cidade, o povo acreditava implicitamente na

⁸ Todas as informações biográficas provêm das seguintes fontes: (YEATS, 1993), (YEATS, 2002), (MANN, 2016), *The Life and Works of William Butler Yeats* e de painéis dispostos no museu de Thoor Ballylee no Condado de Galway, Irlanda (imagens no ANEXO 5).

existência de um outro mundo e de outros seres que coexistiam com eles, às vezes pacificamente, outras nem tanto.

Em sua juventude, ele gostava de sair em longas caminhadas e por vezes dormia em cavernas nas florestas ou sob as estrelas, mostrando que havia desde cedo uma ligação entre ele e esta região, como podemos perceber ao ver diversas referências a ela em seus poemas, especialmente da primeira fase, como Ben Bulben, Knocknarea, Glen-Car e Dooney. Mas sua afinidade não era somente com aquela região, mas com sua terra, com a Irlanda e suas paisagens maravilhosas que sempre representam um convite à contemplação, um estímulo para a imaginação. Nas palavras do poeta:

Even when I was a boy I could never walk in a wood without feeling that at any moment I might find somebody or something I had long looked for without knowing what I looked for. And now I will at times explore every little nook of some poor coppice with almost anxious footsteps, so deep a hold has this imagination upon me.
(Yeats, 1993, p. 290)⁹

Essa expectativa da infância se desenvolveria para tornar-se um forte e original conjunto de crenças místicas em sua vida adulta. Na introdução da coletânea *Writings on Irish Folklore, Legend and Myth*, o editor Robert Welch faz a seguinte consideração:

It may be said that Yeats became a folklorist and a student of legend, myth and magic because of his exposure to this material while at an impressionable age. [...] these tales of the supernatural were imaginative nourishment to a mind conscious of a need to break with the agnosticism and scientific skepticism of his father, John B. Yeats.
(Yeats, 1993, p. xx)¹⁰

Não se pode negar que esse contato ou, melhor dizendo, que essa vivência, em um mundo cujos limites entre o mundo maravilhoso e o mundo real são tão frágeis e às vezes inexistentes, deixou marcas duradouras no autor. A centelha em seu espírito, que o levava a ansiar por mais que a mera realidade e naturalidade da vida, foi alimentada por suas experiências com os moradores e trabalhadores dos campos irlandeses, com os pobres da Irlanda, e também pelo próprio poeta que buscou diversas maneiras de manter esta chama acesa.

Ao contrário do que poderia se esperar de um poeta tão renomado, não foi mais que um aluno mediano nos 4 anos em que estudou na Godolphin School de Londres, atualmente

⁹ “Mesmo quando eu era criança, eu nunca conseguia andar em uma floresta sem sentir que a qualquer momento eu poderia encontrar alguém ou algo que eu sempre buscava, sem saber o que buscava. E hoje, eu às vezes exploro cada pequeno recanto das pobres talhadias com passos quase ansiosos, de tão grande o poder desse tipo de devaneio sobre mim”.

¹⁰ “É possível dizer que Yeats tornou-se um folclorista e um pesquisador de lendas, mitos e magia devido à exposição a esse tipo de material em uma idade impressionável. [...] esses contos sobre o sobrenatural eram o alimento imaginativo para uma mente consciente da necessidade de romper com o agnosticismo e o ceticismo científico de seu pai, John B. Yeats”.

Godolphin and Latymer School, um colégio para garotas. Tinha, inclusive, problemas com ortografia. Em 1881, a família Yeats retornou para a Irlanda, estabelecendo-se na cidade de Howth, nas redondezas de Dublin, onde Yeats concluiu seus estudos na Erasmus Smith High School. Foi nessa época que Yeats começou a escrever seus primeiros poemas, que segundo críticos como o professor Langdon Hammer não eram muito originais e pareciam ter uma forte inspiração romântica na idade média (AULA 1... 2007). Yeats teve seus primeiros poemas publicados pela *Dublin University Review* em abril de 1885.

Ano este que também foi significativo por outras razões. Primeiramente, é possível ver como seu interesse pelo mundo mágico que coexistia com a Irlanda se desenvolveu em um forte interesse pelo oculto e o ocultismo, que tem como resultado a fundação em junho de 1885, da Dublin Hermetic Society, em conjunto com AE (George Russell) e Charles Johnston. Ademais, neste mesmo ano, Yeats conheceu Katharine Tynan, uma jovem poetisa dublinense, que o convidou para participar dos salões literários que realizava na casa de seu pai aos domingos. Lá, o poeta conheceu diversos membros da elite intelectual de Dublin, principalmente participantes do Contemporary Club, ao qual o próprio Yeats se juntou. Foi também neste ambiente que Yeats conheceu John O’Leary, um poeta, revolucionário e nacionalista irlandês. Foi graças ao contato com O’Leary que Yeats se tornou profundamente interessado no nacionalismo político e cultural. Ao escrever sobre o poeta revolucionário em “A General Introduction for My Work”, Yeats diz que foi graças a O’Leary que ele encontrou seu tema; ele introduziu Yeats ao conceito de *irishness* valendo-se uma poesia em que os poetas não eram indivíduos, mas um povo falando para o povo (1937). Um conceito importantíssimo para a W. B. Yeats, especialmente na primeira fase de suas obras.

Em abril de 1887, ele retorna com a família para Londres. No fim do ano seguinte, publica *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*, a primeira de suas antologias de lendas e contos sobre as fadas, os fantasmas e outros seres sobrenaturais do folclore irlandês. Seu trabalho como folclorista era cuidadoso, ele trabalhava arduamente com a coleta de lendas e a revisão da literatura já existente sobre o assunto e, inclusive, teve o cuidado de fazer uma classificação dos diversos tipos de fadas com rigor quase científico. Também em 1888, Yeats entra para a Esoteric Section of the Theosophical Society. No começo do ano seguinte, Yeats publica o famoso *The Wanderings of Oisín and Other Poems* e conhece a inesquecível Maud Gonne.

Em 1890, Yeats funda o Rhymer’s Club com Ernest Rhys e é iniciado na Hermetic Society of the Golden Dawn. Em 1891, participa da organização de um evento da Young Ireland

League com John O’Leary para unir diferentes sociedades literárias. Em 1893, Yeats entra para a Second Order of the Golden Dawn, seu interesse pelo oculto sem deixar de acompanhá-lo, bem como sua produtividade: estava sempre publicando, ano após ano, fosse como editor, fosse como poeta. Em 1894, *The Land of Heart’s Desire* é encenada em Londres, sendo esta sua primeira peça profissionalmente produzida.

Em fevereiro de 1896, o poeta se estabelece em Woburn Buildings em Londres, onde viveria até 1919. Em agosto desse ano, William Butler Yeats e Lady Augusta Gregory encontram-se pela primeira vez, no Tillyra *Castle*, em Galway, dando início a uma longa e duradoura amizade que se estenderia também para inúmeras parcerias artísticas. Em dezembro, Yeats conhece John Millington Synge em Paris, outra peça chave no movimento cultural da Irish Literary Revival. Synge foi incentivado por Yeats a conhecer o oeste da Irlanda, onde ele poderia “*express a life that has never found expression*¹¹” (Painel “Plays”, ver ANEXO 5).

Pouco tempo depois, em julho de 1897, Yeats hospeda-se na casa de Lady Gregory, Coole Park em Galway, pela primeira vez. Ali, ele, Lady Gregory, Edward Martyn e George Moore discutem a fundação de um teatro celta. O ano de 1898 foi dedicado ao estudo do misticismo celta, juntamente com Maud Gonne e outros membros da Golden Dawn. O interesse pelas origens do povo irlandês continuava a ter uma posição de importância na mente do autor, como pode ser visto não apenas nos exemplos acima, como também na publicação de *The Wind Among the Reeds* em abril em 1899. Três dos poemas deste estudo tradutório foram publicados nesse livro; e na encenação de *The Countess Cathleen*, a primeira produção do Irish Literary Theatre de Dublin, mais tarde renomeado para Abbey Theatre.

Em janeiro do ano seguinte, a mãe de Yeats, Susan, falece. Ela sempre foi um personagem secundário no meio da grande profusão artística e criativa de seu marido e seus filhos; aparentemente, sofria com uma depressão desde o falecimento do filho Robert em 1873. Ainda assim, é importante lembrar que foi uma das primeiras pessoas a apresentar o rico folclore irlandês para as crianças, parecendo também compartilhar de várias das crenças do povo do campo irlandês tão admiradas por Yeats, como se pode ver no fato de que ela disse ter escutado o grito da *banshee*, um espírito que lamenta ou tripudia às vésperas do falecimento de alguém, antes da morte de Robert.

Em fevereiro de 1903, Maud Gonne se casa com John MacBride, que já havia lutado contra a Inglaterra na Segunda Guerra dos Bôeres e que participaria do Levante de Páscoa de

¹¹ “expressar uma vida que nunca encontrou expressão”.

1916. Em novembro do mesmo ano, Yeats vai para os Estados Unidos para uma série de palestras da qual só retornaria em março de 1904. Em junho, o Abbey Theatre é inaugurado com a peça *On Baile's Strand*. Os anos seguintes foram preenchidos com a vida e manutenção do teatro e, também, com algumas tragédias, como a morte de John O'Leary em 1907 (neste mesmo ano, a peça *The Playboy of the Western World*, de J. M. Synge, estreia no Abbey Theatre, causando comoção e revoltas no público), a morte repentina de Synge em 1909 e a morte de seu tio George Pollexfen, com quem fizera um ritual para invocar uma rainha das fadas, em 1910 (YEATS, 1993, p.xx, p.117).

Em abril de 1911, Yeats conhece Ezra Pound, que viria a se tornar um grande amigo e também uma importante influência na nova fase que a poesia de Yeats estava por tomar. Esta mudança será melhor discutida na seção deste trabalho que trata da poética de Yeats. Pound, entretanto, não foi a única figura importante que ele conheceu naquele ano, visto que em maio Georgie Hyde Lee e William Butler Yeats se encontram pela primeira vez. Em setembro, ele parte com o elenco do Abbey Theatre para fazer um tour pelos Estados Unidos. Em 1913, Pound se torna seu assistente. Em janeiro do ano seguinte, ele foi novamente aos Estados Unidos para nova série de palestras e, em maio, a obra *Responsibilities* é publicada, marcando definitivamente o início de sua nova fase. Embora sua poesia possa mudar, seu interesse no oculto continua, e ele ajuda Georgie Lee Hydes a ingressar na Hermetic Order of the Golden Dawn em julho de 1914. Em agosto teria início a Primeira Guerra Mundial.

Os primeiros meses de 1915 são passados em Stone Cottage, uma residência em Sussex que alugara em 1913, com Ezra e Dorothy Pound. Em dezembro, recusa-se a receber da Inglaterra o título de cavaleiro. Em abril de 1916, tem seu primeiro teatro Nô encenado em Londres. Também em abril, o Levante de Páscoa tem seu lugar em Dublin e, no mês seguinte, os líderes do levante são executados. Entre eles estava John MacBride, marido de Maud Gonne. Em julho o autor parte para a Normandia para visitar Maud Gonne e pedi-la mais uma vez em casamento.

Yeats casou-se somente aos 52 anos, mas teve diferentes relacionamentos amorosos antes de seu casamento – como Olivia Shakespear e Florence Farr – que lhe serviram como fonte de inspiração. Maud Gonne é sem dúvida a musa mais famosa de Yeats. Ela era uma atriz e revolucionária, profundamente envolvida com a causa nacionalista; ela, inclusive, atuou em diversas peças encenadas no Abbey Theatre, nas quais Yeats participava da produção. No documentário *Affairs of the Heart*, é dito que ele se apaixonou por ela imediatamente (2006); embora o relacionamento entre os dois tenha crescido e se aprofundado com o passar dos anos,

e apesar dos inúmeros poemas dedicados ou inspirados por ela, Gonne não aceitou nenhum dos pedidos de casamento feitos pelo poeta ao longo dos 28 anos em que a procurou. Sua paixão por ela era tão grande que, em 1917, Yeats chegou até mesmo a pedir em casamento a filha de Maud Gonne, Iseult Gonne, proposta esta que também foi declinada, ainda que ela não quisesse afastar-se completamente dele.

Cerca de um mês após a recusa de Iseult, em setembro, o poeta pede a mão de Georgie Hyde Lees em casamento e foi aceito, casando-se com ela em outubro de 1917. A esta altura, Yeats tinha 52 anos e George Yeats, como passou a ser conhecida, apenas 25. O casamento com ela também foi visto como uma ameaça a seu talento e produção poética, a satisfação de ser aceito o privaria da eterna fonte de inspiração que era a dor de suas buscas pelo inatingível (Painel “George Yeats”, ver ANEXO 5). Mas a situação parece se resolver muito bem quando, alguns dias depois do casamento, George começa com sua “escrita automática” em que uma força superior se utilizaria dela para escrever mensagens para este mundo. Yeats fica tão fascinado que, durante os cinco anos seguintes, pressiona a esposa a escrever por pelo menos uma hora ao dia. Às vezes, as mensagens também eram enviadas pelos espíritos nas palavras que George pronunciava quando dormia ou adormecia.

Em 1918, o casal se muda para Oxford. Entretanto, no começo de 1917, Yeats tinha comprado uma torre normanda, nas vizinhanças de Coole Park em Galway, Thoor Ballylee. A torre seria o lar dos Yeats durante as férias e também em outros momentos da vida do casal, bem como a inspiração de vários poemas, notadamente aqueles do livro *The Tower*, a ser publicado em 1928. A torre ainda precisava ser restaurada, os Yeats permanecem em Galway de maio a setembro de 1918 para supervisionar o trabalho na torre. Em setembro, alugam a casa de Maud Gonne em Dublin. Em novembro, a Primeira Guerra Mundial chega ao fim.



Figura 1 - Acima cabana de Thoor Ballylee. Feita em agosto de 2016.



Figura 2 - Ao lado, Thoor Ballylee, a torre.
Feita em agosto de 2016.

Em janeiro de 1919, a independência da Irlanda é declarada, dando início a uma série de conflitos que se estenderia pelos próximos 2 anos. Em fevereiro, por outro lado, nasce Anne Yeats, primeira filha do casal. A família viaja para os Estados Unidos em janeiro do ano seguinte. Em fevereiro de 1921, um novo livro de poemas, *Michael Robartes and the Dancer*, é publicado; nessa obra estão presentes os outros dois poemas da seleção deste estudo. Em julho, as forças que batalham na Irlanda entram em trégua. No mês seguinte, a família Yeats se torna um pouco maior com o nascimento de Michael.

Em fevereiro de 1922, o pai de Yeats, John Butler Yeats, falece em Nova York. Ele permanece em Thoor Ballylee de março a setembro desse ano, durante a guerra civil na Irlanda. Em julho desse mesmo ano, recebe um *honoris causa* de Trinity College e, em novembro do ano seguinte, recebe um Prêmio Nobel, tornando-se o primeiro irlandês a receber tal honraria. Yeats comenta que para ele a premiação não era apenas por suas obras, mas também “*a part of Europe’s welcome to the Free State, and I am ver happy that it should be so.*”¹² Um ano antes,

¹² “parte das boas-vindas da Europa ao Estado Livre Irlandês e eu estou muito feliz que seja desse jeito”. Fonte: *The Life and Works of William Butler Yeats*, 2006.

em dezembro de 1922, ele havia sido apontado para o senado da Irlanda recém independente e o aceitou prontamente.

A posição não veio sem riscos, ainda mais tendo em vista o fato de que Yeats já era uma figura conhecida antes mesmo de tornar-se um político. Em dezembro de 1922, a casa de Yeats em Dublin, localizada em Merrion Square, foi alvo de tiros de forças que se opunham ao tratado entre a Inglaterra e a Irlanda (tratado que trouxe a existência da Irlanda do Norte e a guerra civil), George quase foi uma vítima. Também em agosto do ano anterior, a ponte de Thoor Ballylee havia sofrido um ataque.

Como senador, a principal função de Yeats era atuar como conselheiro no que concernia às áreas de arte, educação e literatura. Sua participação no Senado era regular e vivaz, ele se envolveu em diversas questões, inclusive fora de seu âmbito, como por exemplo divórcio e censura. Além disso, conseguiu o subsídio para o Abbey Theatre em 1925, transformando-o no primeiro teatro a receber subsídio estatal.

Entretanto, conforme a década de 20 avançava, o poeta visionário e idealista tornava-se cada mais decepcionado com o Estado Livre Irlandês. Em seu último discurso no Senado, em 1928, disse que “*it is more desirable and more important to have able men in this house than to get representative men into this house*”.¹³ Estas palavras foram um prenúncio de seu envolvimento com movimentos de extrema direita. Ao aposentar-se do Senado e com a saúde já um tanto frágil, segue para Rapallo, na Itália, onde fica com Ezra e Dorothy Pound. Ali, ele vê em primeira mão a ascensão de Benito Mussolini ao poder. Já desiludido com os rumos da democracia na Irlanda, impressiona-se com a figura aparentemente heroica de Mussolini e seu governo de sucesso. A imagem de um herói capaz de liderar seu povo para um lugar melhor na comunidade internacional era inspiradora para a mente apaixonada de Yeats. Em 1933, Yeats se envolve com o Irish Blueshirts, um movimento fascista irlandês. Chega até mesmo a escrever marchas para o grupo, mas sua parceria não durou muito, visto que no fundo não havia tanto em comum entre seus ideais.

Alguns anos antes, no fim de 1931, a saúde de Lady Gregory começara a declinar rapidamente e Yeats passara a fazer-lhe frequentes visitas, até que decide permanecer em Coole por um período mais longo. Em maio de 1932, uma de suas amigas mais íntimas, e que já o acompanhava há tantos anos, falece.

¹³ “é mais desejável e mais importante ter homens capazes nesta casa do que conseguir homens representativos para esta casa”. Ibidem.

Em agosto de 1938, Yeats faz sua última aparição pública na estreia de *Purgatory* no Abbey Theatre. Em novembro a família parte para Roquebrune, no sul da França. Sempre se preocupou com o fim de sua produção artística, mas continuou escrevendo ainda que sua saúde deteriorasse cada vez mais rapidamente. Em 27 de janeiro de 1939, entra e coma e vem a falecer no dia seguinte. Inicialmente, é enterrado no cemitério de Roquebrune, mas, em 1948, seu corpo é transportado para Sligo, onde ele gostaria de ser enterrado, e as instruções que estavam no poema “Under Ben Bulbin” são seguidas.

II. A Poética Yeatsiana

*“Man can embody truth, but cannot know it.”*¹⁴ W. B. Yeats

Ao longo dos 52 anos de sua carreira literária, W. B. Yeats publicou diversas obras, com diferentes temáticas e estruturas, em múltiplas fases, o que torna a análise da poética de Yeats difícil e complexa, assim como seus próprios poemas. A lista com suas obras publicadas se encontra no ANEXO 2. Neste comentário sobre sua poética, devido às limitações deste formato de pesquisa, nosso foco principal será o projeto poético yeatsiano como construção da identidade irlandesa e também da sua própria.

Como mencionado anteriormente, o contato com o nacionalista John O’Leary foi fundamental na construção da produção yeatsiana. A partir desta relação, Yeats interessou-se pelo nacionalismo político e, sobretudo, cultural. Entretanto, em seu nacionalismo, mais do que fortalecer estereótipos da percepção da identidade irlandesa, o autor buscava encontrar a verdadeira raiz da irlandidade. Ainda que tenha se voltado para o estudo folclórico, trazendo à tona uma Irlanda primitiva e essencialmente céltica, ele não o fez para reforçar valores do mesmo modo como Matthew Arnold o fizera, como podemos ver nos comentários de Welch:

He wished, too, to advance a notion of ‘Irishness’ that would resist the stereotype of the fine but unbridled Celtic temperament invented by Matthew Arnold. [...] It was he, in lectures delivered as Professor of Poetry at Oxford in 1866, who developed the notion of the sane and solid Saxon as against the wild and imaginative Celt. Arnold’s racial stereotypes were well intentioned, [...] But this compliment, Yeats saw, was double-edged. To imagine the Celt as soft consigned him to an inferior role, whereas to imagine the Saxon as harsh offered the Celt a justification for dislike as well as providing the Saxon with the opportunity for masochistic self-laceration; thereby creating a psychological tangle crucial to the nuanced shiftings of guilt, the blaming

¹⁴ “O homem pode encarnar a verdade, mas não pode conhecê-la”.

*of self rapidly becoming the blaming of other, characteristic of colonial psychology.*¹⁵
(YEATS, 1993, pp. xxii-xxiii, grifos nossos)

O que Yeats via era uma imensa capacidade criativa e criadora no imaginário cultural de seu país. Ele acreditava que isso vinha da mitologia antiga e das crenças de seu povo, especialmente dos habitantes do campo e do oeste irlandês. E era esta visão a que ele buscava alcançar e promover por meio de seus poemas.

É importante ressaltar que, embora Yeats tenha se voltado para os estudos folclóricos, seu projeto não era o de um retorno ao estado nativo ou primitivo de seu país. Não era uma negação de seu passado colonial, ainda mais posto que a Irlanda continuou a ser uma colônia durante a maior parte da carreira de Yeats. Seu trabalho, junto com o de outros participantes da Irish Literary Revival, foi inovador e revolucionário por ser capaz de retratar a Irlanda em grande complexidade, trazendo a realidade de sua natureza fragmentária sem, entretanto, continuar em uma posição submissa ao colonizador. Porém, antes de entrar em pormenores sobre o projeto do autor, é importante que o movimento do qual participou seja tratado.

A Irish Literary Revival foi um movimento literário do final do século XIX e início do século XX, que buscou difundir, entre a população irlandesa, a visão de uma identidade nacional genuína, que foi encontrada e resgatada de trabalhos literários do passado (poesias, contos, canções). Veicularam sua mensagem tanto na forma de poesias, contos, coletâneas, quanto na forma de peças de teatro, notadamente encenadas no Abbey Theatre. Curiosamente, o gaélico não era a única língua a ser usada nestes trabalhos e muitos autores, incluindo Yeats, somente foram capazes de conhecer a riqueza do folclore irlandês graças à tradução de antigas obras do gaélico ao inglês.

*The explanation for the suitable usage of English to produce national poetry comes in Deane's Celtic Revival, where he points out that the literature of Gaelic civilization was being re-introduced into Irish society by translations into the English language. Yeats and the other revivalists were clearly influenced by these works, [...]*¹⁶.
(SOUZA, 2012, p. 43)

¹⁵ “Ele também queria promover uma noção de “*Irishness*” [Irlandidade] que resistisse ao estereótipo do encantador e indomável temperamento celta inventando por Matthew Arnold. [...] Foi ele que, em palestras ministradas como professor de poesia em Oxford em 1866, desenvolveu a noção do **saxão sólido e são em contraste com o celta selvagem e imaginativo**. Os estereótipos raciais de Arnold foram bem-intencionados, [...] Mas esse elogio, para Yeats, era ambíguo. **Imaginar o celta como delicado o colocava em uma posição inferior**, enquanto imaginar o saxão como áspero oferecia ao celta uma justificativa para o desgosto bem como oferecia ao saxão uma oportunidade para auto-laceração masoquista; assim criando um emaranhado psicológico crucial para as sutis transferências de culpa, fazendo com que o 'culpar a si mesmo' vire rapidamente um 'culpar o outro', característica da psicologia colonial”.

¹⁶ “A explicação para o uso satisfatório da língua inglesa na produção de uma poesia nacional vem do *Celtic Revival* de Deane, em que ele aponta como a literatura da civilização gaélica estava sendo reintroduzida na sociedade irlandesa através de traduções para o inglês. Yeats e os outros participantes da Celtic Revival foram claramente influenciados por esses trabalhos, [...]”.

Segundo Yeats (1961) citado por Souza (2012, p. 33), “*no man can think or write with music and vigor except in his mother tongue. . . Gaelic is my native tongue but it is not my mother tongue.*¹⁷”. Isto se explica quando percebemos que a língua gaélica foi proibida diversas vezes na história da Irlanda, como ressalta Souza ao dizer que: “*In other words: already in the sixteenth century, the Irish people were being requested to translate themselves, their culture and identity into a foreign language.*¹⁸” (2012, p. 30). Contudo, é importante lembrar que, embora Yeats escrevesse em inglês, sua poesia não era irlandesa apenas em conteúdo.

The most prominent writers of this period are Yeats and Synge, who understood that the cadence and rhythm of their works were not characteristically English. It was by writing in this manner that they succeeded in colonizing the colonizer's tongue, or, in Said's words 'to allow a critical use of the language to permit a decolonizing of the mind' (Said, 1994: 370)¹⁹. (SOUZA, 2012, p.33)

Em sua poesia, Yeats conseguiu trazer os ecos dos poetas gaélicos que somente foi capaz de conhecer por meio da tradução. O poema “The Host of the Air”, utiliza-se da estrutura de rimas das antigas baladas gaélicas; o poema “The Valley of the Black Pig”, por exemplo, é inspirado e parcialmente estruturado em um estilo de poesia gaélico chamado *aisling*. Steven Putzel, no livro *Reconstructing Yeats: The Secret Rose and The Wind Among the Reeds*, inclusive ressalta que: “*It is fitting that these poems that glide between the Irish amhrán or song and the aisling or vision poem should have a folk rhythm overlaying their traditional English metrics.*²⁰” (1986, p. 165).

Um ponto importante da poética yeatsiana é que, para o poeta, a música e a poesia estão intimamente ligadas. Segundo o professor Langdon Hammer, da Yale University, Yeats identificava poesia com música, especialmente com canções passionais em que o som domina, arrebatada, encanta (AULA 1... 2007). Contudo, essa musicalidade da poesia não significa que ele espera ver seus poemas sendo cantados. Putzel comenta que, em um ensaio intitulado “W. B. Yeats and Irish Folk Song”, Michael Yeats defende que a tradição irlandesa foi a origem da exigência de seu pai para que canções fossem entoadas, salmodiadas, e não cantadas. Para ele, isso explicaria a teoria yeatsiana de cadência poética. Ele ainda acrescenta um trecho de escritos

¹⁷ “nenhum homem pode pensar ou escrever com música e vigor exceto em sua língua materna... O Gaélico é minha língua nativa, mas não é minha língua materna”.

¹⁸ “Em outras palavras: já no século dezesseis, era exigido do povo irlandês que ele traduzisse a si mesmo, sua cultura e sua identidade para uma língua estrangeira”.

¹⁹ “Os escritores mais proeminentes deste período foram Yeats e Synge, que entendiam que a cadência e o ritmo de seus trabalhos não eram tipicamente ingleses. Foi escrevendo dessa maneira que eles foram bem-sucedidos em colonizar a língua do colonizador, ou, nas palavras de Said 'admitir um uso crítico da linguagem para permitir a descolonização da mente' (Said, 1994, p. 370)”.

²⁰ “É apropriado que esses dois poemas que deslizam entre o *amhrán* ou canção irlandeses e o *aisling* ou poemavisão tenham um ritmo folclórico sobrepondo sua tradicional métrica inglesa”.

do próprio pai, citado por Putzel: “‘*Abair amhrán*’, a Gaelic singer will say, [i.e.] ‘say a song’, never ‘sing a song’, [...]”²¹ (1986, p. 165) para reforçar sua opinião.

Estes aspectos são especialmente visíveis nesta primeira fase de Yeats, ligada à *Literary Revival*. Hammer também comenta que, tanto em som quanto em tema, a poesia yeatsiana é idealizada, purificada, sensual e também abstrata; e estende esta idealização e capacidade de sedução também à métrica, de uma regularidade soberba:

*In the early Yeats you find smooth, unbroken lines, a diction that's elegant and seemingly easy, without ever deigning to seem merely colloquial. The sound of Yeats was, and was meant to be, seductive. The poems are, in fact, very often about kinds of seduction of a child, a king, the poet, these figures are drawn away from society or from family towards secret, sacred places, magical places of love that are frequently imaged in these poems as an island or the center of a wood; in short, places of privacy that shut the world out and that stand for Yeats's ideal of poetic autonomy, his desire to create and inhabit self-sufficient, imaginative worlds.*²² (AULA 1... 2007)

Yeats busca inspiração para sua obra não somente no folclore, como nas pessoas, especialmente os camponeses. Ao conversar com elas sobre suas crenças, suas visões de mundo, suas expectativas e experiências, o poeta encontrou material para diversos poemas, “The Host of the Air” por exemplo. Isso também o levou a colocar sua própria poesia na boca de camponeses, pensando neles como eu líricos do poema, como pode ser observado no fato de que originalmente os poemas “The Valley of the Black Pig” e “A Cradle Song” foram intitulados “Two Poems concerning Peasant Visionaries”. Ademais, a própria Irlanda é uma fonte de inspiração constante para ele.

²¹ “‘*Abair amhrán*’, um cantor gaélico diria, [i.e.] 'diga uma canção', nunca 'cante uma canção' [...]”.

²² “Nos trabalhos iniciais de Yeats, você pode encontrar versos suaves, sem quebras, uma dicção que é elegante e aparentemente fácil, sem nunca se dignar a uma aparência meramente coloquial. O som de Yeats era, e o era deliberadamente, sedutor. Na verdade, os poemas frequentemente eram sobre formas para seduzir uma criança, um rei, um poeta; estas figuras eram atraídas para longe da sociedade ou da família, em direção a lugares secretos, sagrados, locais mágicos de amor que eram muito representados nesses poemas como uma ilha ou o centro de uma floresta. Resumidamente, lugares com privacidade, capazes de manter o mundo afastado e que são formas de significar o ideal yeatsiano da autonomia poética, seu desejo por criar e habitar mundos auto-suficientes e imaginativos”.



Figura 3- Foto das redondezas do Cliffs of Moher, condado de Clare no oeste da Irlanda. Feita em agosto de 2016.

No prefácio para o livro *Gods and Fighting Men* de Lady Gregory, Yeats conta que certa vez estava em Hill of Allen, local onde Fionn e a *Fianna*, um famoso herói irlandês e seu grupo de guerreiros, viviam de acordo com as histórias; o sol iluminava toda a região, à exceção do leste, em que se podiam ver algumas árvores e colinas distantes, tudo que ele via era um horizonte com alguns charcos marrons, muito verde e o brilho da água aqui e ali. O poeta descreve esta cena para dizer que era de se esperar que a imaginação e o mistério viriam na madrugada e não depois do almoço, que haveria vapores flutuantes e neblina, não apenas algumas nuvens e que este lugar “*would have set stirring in one, as few places even in Ireland can, a thought that is peculiar to Celtic romance, as I think, a thought of a mystery coming not as with Gothic nations out of the pressure of darkness, but out of great spaces and windy light.*”²³ (1993, p. 352).

Outra fonte constante de inspiração para Yeats eram suas musas. Ele nutria uma crença mística de que sua poesia não vinha somente dele, mas de conhecimentos e poderes além dos seus próprios. Assim, a figura da musa divina, da cultura grega, foi adaptada para mulheres de carne e osso de seu próprio convívio, mas, logicamente, inalcançáveis. Ao longo de sua vida, o poeta se envolveu com diferentes mulheres em romances que serviram de inspiração para diversos poemas. Entretanto, muitos de seus relacionamentos terminaram com a triste constatação de que, uma vez que o alvo de suas afeições era conquistado, a mulher cessava de

²³ “criaria uma agitação interna em qualquer um, como poucos lugares mesmo na Irlanda são capazes de fazer, um pensamento que é particular ao romance celta, como penso, uma noção de que o mistério não vem da tensão da escuridão, como nas nações góticas, e sim de grandes espaços e luz ventosa”.

ser uma musa. (Painel “Yeats and his Muses”, ver ANEXO 5) Assim, ele perdia sua inspiração poética e ele precisava buscar novas fontes para reencontrar a si e a sua poesia. Maud Gonne, a mais desejada e inalcançável musa, conhecia o caráter de Yeats suficientemente bem para recusá-lo dizendo: “*You make beautiful poetry out of what you call your unhappiness and you are happy in that.*”²⁴ (Painel “Maud Gonne”, ver ANEXO 5).

Como mencionado, a poesia de Yeats teve mais de uma fase. Isto é algo de que ele mesmo está ciente, como evidenciado no poema “A Coat” de 1912:

*“I made my song a coat
Covered with embroideries
Out of old mythologies
From heel to throat;
But the fools caught it,
Wore it in the world’s eyes
As though they’d wrought it.
Song, let them take it
For there’s more enterprise
In walking naked.”* (YEATS, 2003, p. 31)

Em resumo, o poeta conta, nesse poema, sobre como fez um casaco para sua canção, coberto de bordados e inspirado em antigas mitologias, que foi agarrado pelos tolos e usado aos olhos do mundo. Ao fim do poema, ele conversa com sua canção como se a consolasse e afirma que o mundo pode ficar com o casaco, pois há mais proveito na nudez. Esta é uma declaração de que sua poesia irá mudar, de que ele deixará de lado recursos que antes utilizava para adorná-la, que fará uma poesia mais crua, mais fria. Trata-se de uma resposta ao público, especialmente à classe média urbana, principal público do Abbey Theatre segundo Hammer (AULA 1...2007), que parecia não enxergar o valor de sua poética, nem dos esforços de seus companheiros, como Lady Gregory e Synge.

Yeats era um bastião de valores aristocráticos e nobres, valores que vinham de uma elite. Exaltava os camponeses da Irlanda e o poder imaginativo de sua crença, identificava-se com eles, mas nutria certo escárnio pela burguesia, pela classe média urbana, os dublinenses que protagonizaram e inspiraram James Joyce. Yeats desgostava do modernismo, dos modernistas. Antagonizava o realismo que, para ele, destruía a imaginação. Ainda assim, Yeats também foi um dos grandes nomes da poesia modernista em língua inglesa; não pela estética apresentada anteriormente, mas a partir dessa transformação, dessa ruptura com a versão mais jovem de si mesmo. Nesse momento Yeats deixa de lado suas primeiras influências, notadamente românticas e pré-rafaelitas, para seguir um novo rumo: o de uma poética nua.

²⁴ “Você faz uma poesia linda a partir disso que você chama de infelicidade e você está feliz com isso”.

Yeats is throwing off his early work as if throwing off a kind of costume. The embroidery and decoration, all that now seems inauthentic, something that, in fact, Yeats's audience had failed to value properly; [...] This is a poem that declares nakedness as a poetic value. It's a kind of semi-official announcement that Yeats is giving up his early manner, precisely because it seems like a manner and a disguise.

*In doing so, Yeats might have seemed to be moving closer to the Irish people, [...] But there's a difference. He adopts this ideal of nakedness precisely as a repudiation of a popular audience. It's a kind of dare, demonstrating not just his indifference to the crowd but in fact his scorn for it. "I'm going to walk naked. I'm not going to dress for you." Yeats's early poetry is elite because it is high, aristocratic, ideal in character. The middle poetry, the poetry that begins with the volume *Responsibilities*, remains elite; only now, its elitism will be expressed differently. It will be expressed in a rhetoric of nakedness, or what Yeats will also call "coldness."²⁵ (AULA 1... 2007)*

É por volta desse momento de transição que o amigo Ezra Pound passa a ganhar presença como revisor dos poemas de Yeats. Pound teve um papel importante em impulsionar Yeats na direção por ele tomada e, também, em ajudá-lo com sua publicação. Tal papel se torna evidente, por exemplo, quando lemos uma breve carta de agradecimento de Yeats a Pound: “*My Dear Pound, here is the poem. Many thanks for taking so much trouble with it. Yours, W. B. Yeats*”²⁶. Hammer, ainda ao falar dessa amizade e influência, comenta que Pound trabalha Yeats, trabalha a poesia yeatsiana e é importantíssimo em sua modernização; e ressalta que acredita que também Pound tenha sido influenciado por Yeats. (AULA 1...2007)

Através de uma breve análise do poema “The Fisherman”, Hammer mostra como nessa nova fase, a poesia era diferente, mas o poeta era essencialmente o mesmo. Yeats substituiu a versão mítica, fantástica, idealizada e abstrata da Irlanda, por uma versão acinzentada; da cor do céu nublado, da rocha. Escura e resistente como pedras: real. A Irlanda deixa de ser a planície verde capaz de evocar tempos míticos e se torna uma terra estéril, nua. Contudo, ainda há paixão, mesmo que fria. A poesia se torna “*cold and passionate as the dawn*”²⁷ (AULA 1...

²⁵ “Yeats se livra de seus trabalhos iniciais como se estivesse se livrando de uma espécie de fantasia. O bordado e a decoração, tudo que agora parece inautêntico, algo que, na verdade, o público de Yeats não tinha valorizado devidamente; [...] Esse é um poema que declara a nudez como um valor poético. É uma espécie de anúncio semi-oficial de que Yeats está desistindo de seu estilo inicial, precisamente por ele se parecer com um estilo e um disfarce.

Ao fazê-lo, pode parecer que Yeats está se aproximando do povo irlandês, [...] Mas existe uma diferença. Ele adota esse ideal de nudez precisamente como um repúdio ao público popular. É uma espécie de desafio, demonstrando não apenas sua indiferença à audiência, como também seu desprezo por ela. 'Eu vou andar pelado. Eu não vou me vestir para vocês.' A poesia inicial de Yeats é de elite porque ela é elevada, aristocrática, idealizada em seu caráter. A poesia intermediária, a poesia que começa com o livro *Responsibilities*, continua de elite; só que agora, seu elitismo será expresso diferentemente. Ele será expresso em uma retórica da nudez, ou no que Yeats também chamará de ‘frieza’”.

²⁶ “Meu caro Pound, aqui está o poema. Muito obrigado por ter se incomodado em me ajudar com ele. Sinceramente, W. B. Yeats”. Esta carta pode ser encontrada entre os papéis de Pound na biblioteca Beinecke da Yale University. O conteúdo foi retirado do curso de Yale sobre poesia modernista cuja referência completa se encontra ao fim deste trabalho.

²⁷ “fria e impetuosa como a aurora”.

2007), um claro contraste e talvez até mesmo o seguimento natural de uma poesia que antes manifestava “*the celtic twilight*”²⁸, pois, para Yeats, eram naquelas horas que antecediam a manhã que a magia era feita.

Embora agora a realidade seja o objeto da poesia, ela o é através de símbolos. A poética yeatsiana continua profundamente simbólica, mas se antes os símbolos se embasavam em ideais escapistas, agora eles simbolizam e alegorizam o real. Desse modo, Yeats começa a cantar a turbulência de seu tempo, como observamos, por exemplo, nos poemas “Easter, 1916” e “The Rose Tree” que fazem parte do corpus deste trabalho.

*My friends in Ireland sometimes ask me when I am going to write a really national poem or romance, and by a national poem or romance I understand them to mean a poem or romance founded upon some famous moment of Irish history, and built up out of the thoughts and feelings which move the greater number of patriotic Irishmen. I on the other hand believe that poetry and romance cannot be made by the most conscientious study of famous moments and of the thoughts and feelings of others, but only by looking into that little, infinite, faltering, eternal flame that we call ourselves.”*²⁹ (YEATS, 2013)

É possível observar, por exemplo, o contraste entre os trabalhos que apenas foram citados e essa declaração presente na dedicatória que abria o livro *The Secret Rose*, publicado em 1897. Se antes sua poesia profundamente irlandesa não nascia da história e sim da imaginação, agora a história ganha espaço em sua poética. Não apenas ao fornecer-lhe elementos, mas também enquanto conceito. Para Yeats, a história também é vista de maneira passional. Nela, forças sobre-humanas emergem ou invadem agentes humanos, modificando-os; Hammer ainda acrescenta que: “*One consequence of this view is that for Yeats history starts to look like a poem, or it starts to conform to laws of poetic imagination or of tragedy, if you like, of myth.*”³⁰ (AULA 2... 2007). Despiu sua poesia e cessou de renegar a realidade, mas via o mundo através de lentes simbólicas e místicas.

Nessa segunda fase de Yeats, um dos temas presentes em sua poesia é a intervenção do divino na vida humana. Para o poeta, como argumentado por Hammer, é no contato, por vezes violento, entre o divino e o humano que surge a história. Para isto, o professor utiliza como

²⁸ “o crepúsculo celta”.

²⁹ “Meus amigos na Irlanda às vezes me perguntam quando eu vou escrever um romance ou poema realmente nacional, e, por poema ou romance nacional, eu entendo que eles querem dizer um poema ou romance baseado em algum momento famoso da história irlandesa, e construído com os pensamentos e sentimentos que comovem a maior parte dos irlandeses patriotas. Eu, por outro lado, acredito que a poesia e o romance não podem ser feitos através do estudo consciencioso de momentos famosos e dos pensamentos e sentimentos dos outros, mas somente através de um olhar lançado para dentro daquela pequena, infinita, vacilante e eterna flama que chamamos de nós mesmos”.

³⁰ “Uma consequência dessa visão é que para Yeats a história começa a parecer com um poema, ou, ela começa a se conformar às leis da imaginação poética ou da tragédia, se você preferir, do mito”.

exemplo o estupro de Leda por Zeus no poema “Leda and the Swan”. E continua aludindo a poemas como “The Magi” e “The Second Coming”, especialmente este último, que parecem retratar uma versão bestial do divino. O que é surpreendente e audacioso quando nos lembramos que ele vem de uma país profundamente cristão (AULA 2... 2007). Isto remete ao fato que, mesmo em sua primeira fase, Yeats escrevia sobre a Irlanda, pela Irlanda e para Irlanda, mas também para o mundo anglófono como um todo.

Conforme os anos passavam e seu trabalho se desenvolvia, suas influências, credos e visões de mundo ficavam cada vez mais consolidadas e isso se refletia em sua poética. Por intermédio da escrita automática de sua esposa, George Yeats, ele comunicava-se com espíritos que lhe davam metáforas e ideias para suas poesias. Também foi graças a essa prática que conseguiu desenvolver seu complexo sistema de crenças e compreensão do mundo, da história, do tempo, descrito em *A Vision*. Algumas remarças devem ser feitas no que concerne esse lado místico de Yeats, a primeira vem de suas próprias palavras no capítulo “Magic” do livro *Ideas of Good and Evil* onde ele afirma que: “*I believe in the practice and philosophy of what we have agreed to call magic, in what I must call the evocation of spirits, though I do not know what they are.*”³¹ (2010). E também acredita em um poder capaz de criar ilusões mágicas, em visões da verdade nas profundezas da mente, quando os olhos se fecham, e explica sua crença em três doutrinas:

(1) That the borders of our minds are ever shifting, and that many minds can flow into one another, as it were, and create or reveal a single mind, a single energy.

(2) That the borders of our memories are as shifting, and that our memories are a part of one great memory, the memory of Nature herself.

*(3) That this great mind and great memory can be evoked by symbols.*³² (YEATS, 2010)

Segundo Hammer, isso é algo que a poesia pode ativar e no qual pode embasar-se, pois é algo que pode ser invocado através de símbolos poéticos, como Yeats busca fazer em sua poesia (AULA 3... 2007). Algo semelhante também pode ser visto por meio de lentes menos místicas e mais filosóficas. Souza explica, em uma análise do poema “The Tower”, que o poeta critica os filósofos Platão e Plotino, que fizeram parte de suas influências, pois acredita,

³¹ “Eu acredito na prática e na filosofia do que convencionamos chamar de magia, no que eu devo chamar de evocação de espíritos, embora eu não saiba o que eles são”.

³² “(1) Que as fronteiras de nossas mentes estão sempre mudando, e que nossas mentes podem fluir para dentro umas das outras, como se fossem, e criassem ou revelassem uma única mente, uma única energia.

(2) Que as fronteiras de nossas memórias são igualmente mutáveis, e que nossas memórias são uma parte de uma grande memória, a memória da própria Natureza.

(3) Que essa grande mente e essa grande memória podem ser evocadas por símbolos”.

contrariamente a Platão e nas palavras de Kearney, citado por Souza, que “*the mind is not a reflector of divine ideas nor of physical objects, but their creator.*”³³ (2012, p. 35). E acrescenta:

*“His belief was that ‘minds cannot be known via ideas’ because ideas are passive whereas minds are active, thus, an idea is only an idea when there is a mind to create it (Kearney, 1985: 113). [...] This obviously goes against the widely recognized Platonic idealism, which attests that truth is an abstraction separated from the physical world. For Berkeley, and therefore for W.B. Yeats, the truth (idea) is not external to the physical world but within oneself.”*³⁴. (SOUZA, 2012, p. 36)

Nas palavras do próprio autor podemos encontrar: “*The world knows nothing because it has made nothing, we know everything because have made everything.*”³⁵ (YEATS, 1937).

Essa questão de que a verdade não é externa ao mundo físico, mas algo que está dentro de cada um, nos remete à epígrafe que abre esta seção: “*Man embody truth, but cannot know it.*” (AULA 3... 2007). Em contraste com suas primeiras poesias que tratavam de mundos impalpáveis e idealizados, é essencial entender que na terceira e última fase poética de Yeats, não há conhecimento separado do corpo, como afirmado por Hammer. A poesia tardia de Yeats fala sobre a velhice e o envelhecer como sendo a corrupção e o fracasso do corpo, o momento em que a alma fica encurralada em um corpo decadente. Todavia, o poeta não rejeita este estado, ele o afirma. O que lhe confere um tipo de energia extraordinário que ele chama de ‘*joy*’ ou ‘*gaiety*’, às vezes de ‘*madness*’. Hammer explica que:

*Joy and gaiety are both states of mind associated with madness in these poems of the body's truth, felt as an experience of joy or of gaiety as arrived at through a kind of shattering of the body and of the rational mind and its working. Gaiety for Yeats seems to represent some reconstitution of mind and body, some experience of their unity out beyond an experience of tragedy and grief.*³⁶ (AULA 3... 2007)

A violência de uma experiência “*shattering*”, isto é, uma experiência que destrói, fragmenta, estilhaça, e que traz contentamento ou talvez loucura, remete à violenta interferência entre o divino e o humano, retratada em sua fase anterior. Além disso, esta espécie de busca pelo efeito advindo de tal experiência também traz à mente leituras de sua primeira fase. Em uma nota publicada no livro *The Wind Among the Reeds* sobre o poema “*The Hosting of the*

³³ “a mente não é um refletor de ideias divinas nem de objetos físicos, mas seu criador”.

³⁴ “Sua crença era a de que 'mentes não podem ser conhecidas or meio de ideias' porque as ideias são passivas enquanto as mentes são ativas, assim, uma ideia somente é uma ideia quando existe uma mente para criá-la (Kearney, 1985, p. 113). [...] Isso, obviamente, vai contra o vastamente reconhecido idealismo de Platão, que atesta que a verdade é uma abstração separada do mundo físico. Para Berkeley, e, portanto para W.B. Yeats, a verdade (ideia) não é externa ao mundo físico, mas está dentro de cada um”.

³⁵ “O mundo não sabe nada porque não fez nada, nós sabemos tudo porque fizemos tudo”.

³⁶ “Tanto o contentamento quanto a alegria são estados mentais associados à loucura nesses poemas da verdade do corpo, sentida como uma experiência de contentamento ou alegria que se alcança através de um estilhaçamento do corpo e da mente racional e seu funcionamento. A alegria para Yeats parece representar uma forma de reconstituição da mente e do corpo, uma experiência de sua unidade que vai bem além de uma experiência de tragédia e luto”.

Sidhe”, Yeats comenta a crença camponesa de que as pessoas podiam ser sequestradas pelas fadas e levadas para seu mundo e que, ao retornar, quando possível, possuiriam conhecimentos demasiado vastos do mundo, de modo que seu corpo humano não seria capaz de suportá-los, levando-os, muitas vezes, a um estado semi-vegetativo ou à loucura. E então ele diz que a loucura é a sombra da sabedoria (YEATS, 1993, p. 209).

Ademais, vale notar que na poética yeatsiana, os símbolos não serviam apenas para evocar os espíritos, para os quais acreditava ser um canal, mas também para produzir fortes imagens no leitor. A poesia de Yeats possui notáveis elementos narrativos e/ou visuais, além de simbólicos; durante a leitura de vários de seus poemas, ainda que a mente não possua todas as referências ou capacidade de abstração necessárias para compreendê-los, é inegável que ela é capaz de construir imagens, de transformar em cenas, aquilo que é narrado ou descrito no poema. Isso é algo constante em sua poesia, que pode ser visto tanto em poemas publicados em *The Wind Amond the Reeds* e anteriores, quanto em “Easter, 1916”, ou em “The Second Coming” e “Sailing to Byzantium”.

Por fim, outro interessante recurso que pareceu acompanhá-lo, é o uso de múltiplas vozes em um mesmo poema, seja na forma deliberada de um diálogo como a conversa entre Soul and Heart no tardio “Vacillations” seja de modo mais turvo como em “The Hosting of the Sidhe”. Além de múltiplas vozes, temos também um uso de diferentes personagens como eu líricos de séries inteiras de poemas, tais como Aedh, Michael Robartes e Crazy Jane. Isso pode ser explicado com palavras do próprio autor:

“A poet writes always of his personal life, in his finest work out of its tragedies, whatever it be, remorse, lost love or mere loneliness; he never speaks directly as to someone at the breakfast table, there is always a phantasmagoria. [...] he [the novelist] is more type than man, more passion than type. He is Lear, Romeo, Oedipus, Tiresias; [...]” (YEATS, 1937)

As duas seções a seguir se propõem a analisar os poemas escolhidos para este projeto tradutório, de modo a ressaltar aspectos importantes para a sua compreensão e, logo, para a realização da tradução. As análises foram feitas com base nas noções de sua poética estabelecidas nesta seção, bem como em outras análises acadêmicas e escritos do próprio Yeats. É importante ressaltar que a poesia de Yeats tem tantas camadas de significação e que suas crenças pessoais são uma

³⁷ “O poeta escreve sempre sobre sua vida pessoal, em sua excelência, trabalha suas tragédias, quaisquer sejam, remorso, amor perdido ou mera solidão; ele nunca fala diretamente, como se à mesa do café da manhã, existe sempre uma fantasmagoria. [...] ele [o romancista] é mais tipo que homem, mais paixão que tipo. Ele é Lear, Romeu, Édipo, Tirésias; [...]”.

amálgama tão complexa de outras crenças, como mostrado aqui, que não foi possível entender inteiramente suas referências, ou mesmo descobrir onde buscá-las. Acredita-se que isso só seria possível com um estudo minucioso e aprofundado das próprias crenças do autor, o que, infelizmente não se adequa ao próprio formato e tempo de execução deste estudo.

Portanto, estas análises não passam de interpretações e tentativas de compreender um pouco do que foi dito e do que não foi dito, de abrir portas para mais investigações e compreensões futuras. Sabe-se que nada colocado aqui é exaustivo e admite-se que existe uma alta carga de subjetividade nessa visão. Todavia, o objetivo de tais análises era compreender algumas das diferentes cargas, construções, significações do texto com o intuito de entender de que formas a obra se manifesta. Esta compreensão é importante para que se possa carregar a tradução com a maior amplitude de significado possível, buscando reduzir ao mínimo os leques de possibilidade deixados pelo autor e as incertezas causadas pelos poemas.

i. Uma Irlanda ideal: céltica, mitológica, fantástica

Os três poemas desta seleção que fazem parte da primeira fase poética do autor foram reunidos nesta seção. São eles “The Hosting of the Sidhe”, “The Valley of the Black Pig” e “The Host of the Air”; que foram publicados juntos na obra *The Wind Among the Reeds* em 1899. Eles compartilham características como a forte presença de elementos da cultura celta, narratividade expressiva e um cuidado maior com a elaboração e regularidade da forma.

O primeiro poema a ser analisado é “The Hosting of the Sidhe”, que possui uma grande quantidade de elementos folclóricos irlandeses de modo explícito. Já em seu título percebemos uma palavra em gaélico *sidhe* (/ʃi/ ou /shee/)³⁸, que, segundo Yeats, é a forma como a maior parte do povo irlandês se refere às fadas, em contraposição a *Tuatha Dé Danaan* ou as Tribos da deusa Danu, que seria a maneira como os ricos e poderosos se referem a elas. A expressão *sidhe* vem de *aes sidhe* ou *sluagh sidhe*, que significa “as pessoas da Colina das Fadas”, e não se pode ignorar que *sidhe* também é uma palavra em gaélico para “vento” (1993, p. 208). De fato, esta raça tem muito a ver com o vento, pois é através dele que viajam e “*when the country people see the leaves whirling on the road they bless themselves, because they believe the sidhe to be passing by.*”³⁹.

³⁸ Disponível em: <<http://www.dictionary.com/browse/sidhe?s=t>> Acesso em: 15 set. 2016.

³⁹ “quando o povo do campo vê as folhas rodopiando na estrada eles se benzem, porque eles acreditam que os *sidhe* estão passando”.

A bênção se faz necessária pela ameaça representada pelos *sidhe*. Eles não se contentam em coexistir com o povo irlandês, mas vivem em constantes disputas e buscam trazer para si o maior número de humanos que conseguirem, pois, ainda que deuses, eles dependem dos mortais. O poema descreve um desses momentos em que os membros das tribos de Danu se reúnem para convidar, convocar, atrair humanos para si. Isto é visto claramente no poema, mas também pode ser percebido no componente do título “*The hosting*”, em que *hosting* é um substantivo construído mediante o acréscimo da terminação *-ing* à palavra *host*, que pode ter mais de um significado enquanto substantivo, dentre eles “*someone who has guests*” (WALTER, 2008), “*a multitude or great number of persons or things*” e “*an army*”⁴⁰. Como verbo, podemos destacar “*to provide the space and other things necessary for a special event*” (WALTER, 2008).

Sendo assim, a primeira parte do título do poema traz mais de uma possibilidade de interpretação. Pode-se pensar em “*hosting*” como a substantivação do verbo “*host*”, assim referindo-se ao fato de que os humanos seriam abrigados pelos *sidhe* em seu mundo, de modo que estes seriam seus anfitriões. Ou, ainda, que “*hosting*” seria uma maneira de falar do processo da criação de uma multidão ou de um exército. Para este processo de agrupamento, talvez de recrutamento, é preciso que os futuros membros sejam convidados, chamados, convocados, tal qual acontece no poema.

Uma das coisas mais importantes a serem percebidas ao ler o poema, é que este não tem uma única voz. O poema se configura inicialmente como uma narrativa: ele aponta um sujeito “*the host*” e conta como o sujeito se locomove “*is riding*” partindo de um lugar “*from Knocknarea*”. Ainda não é possível saber do que se trata somente com este verso, mas já temos uma chave para localizar o poema, já temos algo que nos permite identificar em que ambiente se insere a cena que é contada, pois Knocknarea é uma localidade no condado de Sligo, no oeste da Irlanda, onde uma grande rainha dos *Tuatha Dé Danaan* está enterrada. A voz narrativa prossegue com sua descrição dos eventos, ambientação e personagens até que é subitamente interrompida: “*Away, come away*” diz Niamh, uma bela mulher dos *Tuatha Dé Danaan*.

Seu convite é uma intromissão, uma pequena revolução na estrutura poética, sua fala vem sem aviso, sem aspas ou qualquer outro elemento gráfico que marque a mudança e a caracterize como fala. A voz da personagem invade o texto de modo análogo àquele como a personagem invade o mundo daquele que vagava em meio à natureza até encontrar um grupo

⁴⁰ Disponível em: <<http://www.dictionary.com/browse/host?s=t>> Acesso em: 15 set. 2016.

de seres sobrenaturais. O poema deixa de ter apenas uma voz nesse momento e é a segunda voz que predomina pelo resto de sua extensão. Após o convite, Niamh ordena “*Empty your heart of its mortal dream*” como quem diz “abandone suas ilusões ingênuas e venha viver a eternidade”, mostrando assim a força de crenças do povo irlandês. Mais do que isso, Niamh não parece estar falando somente com a pessoa com quem cruza, mas com o próprio receptor do poema.

Nos unimos ao observador original transformando a nós mesmos em admiradores do grupo de seres sobre-humanos que passa diante de nós, e não há dúvidas disso quando a invasora continua sua fala através de imagens vivas e sedutoras de seu povo: os cabelos que se penteiam com o vento, os olhos acesos de brilho sobrenatural e os lábios que estão convidativamente abertos. Estas imagens não são meras descrições, mas também instrumentos para simbolizar a liberdade e plenitude da vida entre os *sidhe*, para justificar e explicar o fascínio perigoso que causam.

As fadas no folclore irlandês são muito diferentes das fadas madrinhas que estamos mais acostumados a ver, por exemplo, em contos de fadas; sua presença pode representar um real perigo para os seres humanos e este tom de ameaça é bastante visível no poema. Ao ler o poema, ainda que não saibamos exatamente os riscos que estamos correndo, podemos sentir certa hostilidade quando Niamh parece nos ameaçar ao dizer que “*And if any gaze on our rushing band,/ We come between him and the deed of his hand,/ We come between him and the hope of his heart.*”.

Na mesma nota sobre este poema, Yeats, ao falar dos *sidhe*, adverte que “*If anyone becomes too much interested in them, and sees them over much, he loses all interest in ordinary things.*”⁴¹. (1993, p. 208) Em seguida, explica que, além do desinteresse pela vida mundana, outro problema em potencial causado pela proximidade com os *sidhe* é a loucura. Trata-se de uma raça muito antiga e com vasto conhecimento; vastidão que, por sua vez, ao ser compartilhada com seres humanos, pode tornar-se um fardo demasiado pesado para eles e, por vezes, esta sabedoria virá acompanhada de “*madness the shadow of wisdom*”⁴², como mencionado na seção que fala da poética yeatsiana (YEATS, 1993, p. 209).

Niamh, entretanto, não é a única personagem do poema. Temos a personagem Clooth-na-Bare, que significa ‘a velha mulher de Bare’. Yeats explica que esse nome é provavelmente

⁴¹ “Se alguém se torna interessado demais neles, e os vê demasiadamente, perde o interesse em todas as coisas ordinárias”.

⁴² “Loucura, a sombra da sabedoria”.

uma corruptela de ‘Cailleac Bare’, que seria traduzido como ‘a velha mulher Bare’, e cita alguns outros nomes pelos quais é conhecida no folclore. Clooth-na-Bare foi uma mulher dos *sidhe* que viajou o mundo inteiro buscando um lago suficientemente profundo para que ela pudesse afogar sua vida sobrenatural, pois ela já havia ficado cansada. Finalmente encontrou repouso no Lough Ia, no topo de uma montanha localizada em Sligo, a querida e frequentemente referida terra do autor (YEATS, 1993, p. 209-210).

Além delas, o poema também apresenta Caoilte, um antigo companheiro de Fionn mac Cumhail, grande guerreiro e líder. Na já mencionada nota, Yeats explica que é comum que os grandes heróis dos tempos antigos terminem seus dias tornando-se grandes também entre as Tribos da deusa Danu; e conta que certa vez ouviu uma história sobre como, anos após ter morrido, Caoilte apareceu em chamas diante de um rei que vagava por uma floresta durante a noite e disse-lhe que seria sua vela para que o rei pudesse sair da escuridão. Esta referência é importante para que se possa compreender que o “*burning hair*” do personagem não é somente uma metáfora para ruivo.

Ademais, nos aspectos mais técnicos do poema, temos uma única e longa estrofe, contando com 16 versos de rimas perfeitas. Um exemplo em que se pode ver a preocupação métrica e estética do autor, bem como o esforço feito na produção das rimas, como fica notável no verso 6.

Trecho no original	Figura de linguagem
The winds awaken, the leaves whirl round ,	Pleonasmo

‘*Whirl*’ já é um verbo que indica movimentos circulares, deste modo o acréscimo de ‘*round*’ não acrescenta significado ao texto, sendo apenas uma forma de manter a métrica e a rima. As rimas são marcadas pelo padrão ‘ABBA’ em que cada conjunto de 4 versos tem rimas de terminações diferentes, exceto pelo último conjunto que é uma repetição das rimas do primeiro quarteto, numa espécie de espelhamento ou movimento circular.

Esta não é a única repetição que encontramos no poema; temos a própria repetição do terceiro e do quarto verso nos versos 15 e 16, mas também outros tipos de iteração. Por exemplo, também nos versos 4 e 16:

Trecho no original	Figura de linguagem
And Niamh calling Away, come away	Diácope

Esta diácope (repetição intercalada por uma outra palavra), que se repete duas vezes no poema, a repetição de uma repetição, além de qualquer funcionalidade métrica, parece ajudar na criação

do ritmo do poema e também potencializar o convite de Niamh. Ela não está simplesmente chamando, mas repetindo como uma canção, insistindo como se quisesse mesmo aquela presença. Além do efeito de mistério quando vemos primeiro um simples “*away*”, sem saber ainda que se tratará de um convite para “*come away*”.

Nos versos 7 a 9, temos uma anáfora (estrutura ou palavra que se repete no começo ou no meio do verso) que se repete duas vezes em cada um dos três versos, sendo esta “*our ... are*”, à notável exceção de “*our hair is unbound*” na linha 7.

Trecho no original	Figura de linguagem
Our cheeks are pale, our hair is unbound, Our breasts are heaving, our eyes are a gleam, Our arms are waving, our lips are apart;	Anáfora

Essa estrutura anafórica, além de mais uma forma de repetição, é também um modo de deixar claro, uma vez que isto não está expresso graficamente, que naquele momento a voz ouvida é a de Niamh. Através do uso constante do adjetivo possessivo “*our*” (nosso, nossos), a personagem fala de si e de todo o seu bando sobrenatural como representantes de sua raça. Outra anáfora pode ser encontrada nas ameaças dos versos 11 e 12:

Trecho no original	Figura de linguagem
We come between him and the deed of his hand, We come between him and the hope of his heart.	Anáfora

Esta, além dos claros efeitos métricos e musicalizantes, se mostra um padrão claro que nos faz tentar antecipar, descobrir de que outra forma seremos ameaçados.

É importante ressaltar, que após a intromissão de Niamh e seu domínio na parte central do poema, o narrador retoma seu lugar no verso 13 para descrever a continuidade da busca dos *sidhe* pelos mortais. Este verso é seguido por “*And where is there hope or deed as fair?*”, que parece ser mais um momento de reflexão do autor, um momento em que ele derrama *seus* pensamentos no papel de modo aparente, do que uma simples parte do que é contado no poema. E será que isso não poderia indicar que o próprio Yeats narra o poema como uma espécie de testemunho ou de desejo? Por fim, no fechamento do poema a voz de Niamh é ouvida novamente, um último convite feito de modo a persistir em nossa mente.

Outro poema desta seleção que também trata da entrada de humanos no reino das fadas é “*The Host of the Air*”, existe até mesmo certa semelhança entre os títulos. De acordo com Yeats, como consta em uma nota sobre este poema, também publicada em *The Wind Among*

the Reeds, alguns escritores fazem uma distinção entre ‘*the host of the air*’ e ‘*the host of the sidhe*’, aqueles seriam ‘*Sluagh Gaoith*’ e estes, ‘*Sluagh Sidhe*’. A principal diferença entre os dois estaria no fato de que os *Sluagh Gaoith* são particularmente malignos e nutrem algum ódio pela raça humana, além disso, eles não apenas viajariam no vento, como viveriam entre as nuvens e a neblina. Yeats mostra como essa distinção parece existir também no folclore através da menção de uma invocação protetiva das Ilhas de Aran⁴³, mas afirma que “*I am inclined, however, to think that the distinction came in with Christianity and its belief about the prince of the air, [...]*”⁴⁴ (YEATS, 1993, p. 212).⁴⁵

Na crença cristã, o príncipe do ar, ou príncipe dos poderes do ar, é Satanás, como podemos confirmar em Efésios: “2 ¹E vós outros estáveis mortos por vossas faltas, pelos pecados ²que cometestes outrora seguindo o modo de viver deste mundo, do príncipe das potestades do ar, do espírito que agora atua nos rebeldes.” (BÍBLIA, 1998). Temos em uma nota de tradução que potestades do ar são os demônios que, de acordo a crença judaica, residiam nos ares, onde podemos ver uma relação de semelhança clara entre os *Sluagh Gaoith* e os demônios cristãos. Outra associação de espíritos malignos com o ar se encontra mais adiante, ainda em Efésios: “6 ¹²Pois não é contra homens de carne e sangue que temos de lutar, mas contra os principados e potestades, contra os príncipes deste mundo tenebroso, contra as forças espirituais do mal (espalhadas) nos ares.” (BÍBLIA, 1998). Em que mais uma vez vê-se como espíritos malignos fazem morada no ar, tal qual *the host of the air*. Vale ressaltar que no grego clássico, língua em que foi escrito o Novo Testamento, ‘*πνεῦμα*’ (*pneûma*) era uma palavra que servia tanto para alma, espírito, anjo e demônio quanto para ar⁴⁶, ainda que houvesse também ‘*ἀήρ*’ (*āēr*)⁴⁷; reforçando, assim, como a língua e a cultura estão intrinsecamente ligadas e realçando elementos comuns na maneira humana de compreender o mundo. Tanto o espírito quanto o ar são coisas que não vemos, mas podemos sentir e, assim, deixamos com que elementos da natureza floresçam em nossa mente, tornando-se fontes de inspiração e mistério.

⁴³ As Ilhas de Aran foram vistas como um refúgio da cultura e do estilo de vida celta, livres da interferência inglesa, a partir do século XIX, diversos autores, como Synge e Lady Gregory, recorreram a ilha para aprender o gaélico e conhecer mais do folclore.

⁴⁴ “Estou inclinado, entretanto, a pensar que a distinção veio com a cristandade e sua crença no príncipe do ar, [...]”.

⁴⁵ Vale ressaltar que, como discutido por Souza, o Cristianismo chegou na ilha em 432 DC juntamente com a escrita. A transcrição da língua gaélica e do folclore celta foi feita por monges católicos e não se pode determinar o grau de manipulação que os originais orais podem ter sofrido. (2012, pp. 26-27)

⁴⁶ Disponível em:

<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3Dpneu%3Dma>> Acesso em: 05 out. 2016.

⁴⁷ Disponível em: <[http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=a\)h/r](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=a)h/r)> Acesso em: 05 out. 2016.

Essa pequena referência ao cristianismo, feita pelo próprio autor (YEATS, 1993, p. 212) ao comentar seu poema, faz com que seja importante levantar as outras possíveis conexões com o cristianismo existentes dentro do poema. Primeiramente – e isto é válido tanto para esse poema, quanto para o analisado anteriormente –, em diversos escritos reunidos na coletânea *Writings on Irish Folklore, Legend and Myth*, Yeats deixa claro, ainda que sem posicionar-se, que muitos irlandeses acreditavam que as fadas eram anjos caídos. Essa crença inclusive parece ser referida pelo autor em sua própria obra, por exemplo, no poema “A Cradle Song”. Sabe-se que o primeiro anjo a cair é exatamente o príncipe do ar e na nota de tradução de Efésios 6:12 consta que “Principados: os anjos aqui designados são os anjos decaídos.” (BÍBLIA, 1998).

Além disso, uma expressão bíblica em língua inglesa para se referir aos anjos é ‘*heavenly host*’ (Luke 2:13)⁴⁸, em português encontramos: milícia celeste, multidão dos anjos, exército dos anjos. Há também o fato de Deus ser conhecido como Senhor do Exércitos e referenciado dessa maneira, por exemplo, em Isaías 48:2 e Isaías 52:15 (BÍBLIA, 1998). Neste momento, ‘*host*’ deixa de ter somente o sentido de anfitrião, exército e multidão, como já discutido anteriormente, e passa a trazer consigo esta nova camada de significação. Isto é bastante interessante, pois as referências agregadas ao título acabam sendo antitéticas, o que deixa o poema como um todo mais consistente, uma vez que este é cheio de relações antitéticas, como se pode perceber através dos exemplos a seguir:

Trecho no original	Figura de linguagem
And never was piping so sad , And never was piping so gay	Paradoxo
With sad and a gay face.	Oxímoro
Old men and young men and young girls	Antíteses

Aqui, percebemos algumas relações diferentes, tanto nas duas construções paradoxais de algo que é ao mesmo tempo *sad* e *gay* (triste e alegre), quanto nas relações de oposição entre *old* e *young* (velho e novo) e entre *men* e *girl* (rapaz e moça, masculino e feminino).

Também é importante ressaltar que a possível referência a anjos e demônios não é a única forma de relacionar elementos do poema ao cristianismo. Pois ‘*host*’, como substantivo, tem ainda o seguinte significado: “6. *the host specialized – the holy bread which is eaten at Communion [...]*” (WALTER, 2008). A associação aqui já poderia parecer um pouco forçada, entretanto, ela ganha força nos versos 19 e 20, “*And a Young man brought him red wine/ And*

⁴⁸ Disponível em: <<http://www.kingjamesbibleonline.org/search.php?hs=1&q=%22heavenly+host%22>> Acesso em: 03 de out. 2016.

young girl white bread.” (grifos nossos), e também nos versos 25 e 26, “*The bread and the wine had a doom,/ For these were “The Host of the Air”;*”. Nesses versos encontramos não somente referências ao cristianismo, como à própria cultura celta e até mesmo ligações ao famoso mito de Hades e Perséfone: aparentemente, é recorrente que a comida de um outro mundo, um mundo supernatural, seja capaz de prender pessoas que não são originárias daquele mundo.

Entretanto, ainda que no nível superficial isso seja facilmente compreendido no poema, não se pode negar que uma relação com o cristianismo também tenha sido estabelecida. O ponto principal para essa relação está na escolha do alimento: dentre todas as possibilidades, Yeats fala de um pão branco e de um vinho tino. Isto nos remete quase imediatamente à tradição cristã e, especialmente, católica de consagrar o pão e o vinho para que se tornem o corpo e o sangue de Jesus Cristo. Sendo que o pão branco usado nesta cerimônia é a hóstia, em inglês ‘*the host*’. Antes de seguir por esta linha de raciocínio e trazer à tona mais interpretações sobre estas relações, se faz necessário falar um pouco mais do poema.

Em onze estrofes de quatro versos, com marcação rítmica notável e rimas no padrão ‘*ABCB*’, Yeats utiliza-se da estrutura de baladas para contar a história de como O’Driscoll, um trabalhador do campo, tem sua noiva, Bridget, sequestrada pelas fadas. É interessante que seja essa a forma utilizada porque o poeta inspirou-se em uma antiga balada gaélica que foi traduzida para ele por uma mulher em Sligo. Ainda que a forma e a sonoridade também sejam bem trabalhadas no poema, o que se torna mais notável é a grande carga de elementos narrativos. Uma história com começo, meio, fim, personagens, cenário e passagem de tempo nos é contada no poema, podemos visualizar facilmente o que está escrito, como ao ler uma narrativa.

O personagem O’Driscoll é apresentado logo no primeiro verso do poema, vemos, numa estrofe com aliterações (repetição de sons consonantais) do fonema inicial de seu nome, como ele conduz um grupo de patos a partir do lago Hart, como a noite chega juntamente com a maré noturna e como ele parece estar sonhando acordado enquanto canta. Ele sonha com sua noiva Bridget e seu longo cabelo escuro até que o som de uma flauta, ao mesmo tempo alegre e triste, invade seus pensamentos. E, então, ele vê a si mesmo transportado para o mundo dos *Sluagh Gaoith*, como perceberemos ao longo do poema. Inicialmente, ele encontra uma festa em que vários jovens estão dançando, incluindo Bridget, que parece estar ao mesmo tempo alegre e triste.

Os dançarinos se aglomeram em torno dele, recepcionando-lhe atentamente com palavras e alimentos: vinho tinto trazido por um rapaz e pão branco trazido por uma moça. No

momento em que a refeição chega, Bridget interage com seu noivo pela primeira e única vez ao longo do poema. Ela o puxa pela manga, levando-o para longe dos dançarinos e lhe conta, como percebemos através do discurso indireto implícito, que o pão e o vinho tinham um preço.

Mas em vez de usar a expressão “*something has a price*”, para indicar que aquela seria uma ação com consequências negativas, Yeats utiliza a palavra “*doom*”, que pode significar, entre outros, “*fate or destiny, especially adverse fate; unavoidable ill fortune*”; “*ruin; death*” e “*the Last Judgment, at the end of the world*”⁴⁹, trazendo assim uma dimensão de consequências ainda mais severas, ou mesmo extremas. Levando em consideração as já discutidas relações estabelecidas entre o poema e o cristianismo, talvez seja possível ver o fato de que o pão e o vinho trariam a ruína também enquanto corpo e sangue de Cristo. O que confirma e reafirma as tendências malignas dos *Sluagh Gaoith*, pois assim faria sentindo que algo que é visto na cultura cristã como um símbolo da salvação se tornasse o exato oposto dela.

Logicamente, não se pode ignorar a simples cultura já mencionada anteriormente de que a comida de mundos estranhos pode prendê-lo naquele mundo. Isso é até mesmo explorado pelo próprio Yeats na já referida nota, o poeta comenta sobre o assunto ao contar uma história que foi escutada por Lady Gregory, na região irlandesa conhecida até os dias de hoje como Burren. Nesta história, uma moça é roubada de seu lar e de sua família bem antes de seu casamento, mas o noivo consegue entrar em contato com o reino mágico para poder tirá-la de lá e aqui ele comenta as experiências da mulher no outro mundo:

*She spoke often of the grand things she saw underground, and how she used to have wine to drink, and to drive out in a carriage with four horses every night. And she used to be able to see her husband when he came to look for her, and she was greatly afraid he'd get a drop of the wine, for then he would have come underground and never left it again. And she was glad herself to come to earth again, and not to be left there.*⁵⁰ (YEATS, 1993, p. 214, grifos nossos)

Ainda que o vinho seja mencionado aqui como um alimento que ela costumava consumir no mundo mágico, isso não anula o fato de que no poema o vinho foi colocado juntamente com o pão, remetendo assim à sagrada ceia e à tradição cristã.

O poema continua mostrando como O'Driscoll volta para o meio dos seres sobrenaturais e começa a jogar cartas com eles, distraidamente e sentindo-se seguro, até o momento em que

⁴⁹ Disponível em: <<http://www.dictionary.com/browse/doom?s=t>> Acesso em: 09 out. 2016.

⁵⁰ “Ela falou com frequência das coisas grandiosas que viu no subsolo, e como **ela costumava beber vinho**, e passear em sua carruagem puxadas por quatro cavalos todas as noites. E ela costumava conseguir ver seu marido quando ele aparecia procurando por ela, e ela **tinha muito medo de que ele tomasse uma gota de vinho, porque ele teria que vir para o subsolo e nunca poderia deixá-lo de novo**. E ela mesma estava feliz por estar de novo na terra, e não ter sido deixada lá”.

o homem mais bonito do grupo toma Bridget em seus braços e a leva para longe. No momento em que O'Driscoll reage a isso largando as cartas na mesa, ele acorda de seu sonho para ver que todos desapareceram em uma espiral de fumaça. Incluindo sua noiva. E, ao longe, ele volta a escutar a melodia triste e alegre que um flautista tocava.

Além das antíteses explícitas e recorrentes no texto, temos também o contraste implícito entre o mundo da religião e o mundo das fadas. De um lado temos o mundo das fadas, que são conhecidas na cultura irlandesa por estarem constantemente festejando e dançando, de modo que dizem até mesmo que os humanos que convivem com as fadas chegam até mesmo a perder os dedões dos pés de tanto dançar. De outro, temos o universo da religião em que o trabalho duro, a pobreza e o sofrimento são valorizados como formas de alcançar ou agradecer a salvação e a graça de Deus, recebidas na vida verdadeira que virá depois da morte para este mundo de carne.

Uma última ligação ao cristianismo que pode ser levantada, é o fato de que, em contextos cristãos, “noiva” é uma outra forma pela qual a Igreja é chamada. Assim, levando-se em consideração a afirmação de Hammer de que a poesia yeatsiana era de alteregos (*surrogates*) dele mesmo (AULA 1... 2007) e o próprio comentário de Yeats sobre a sua fantasmagoria (1937), presente no fim da seção sobre sua poética, talvez seja possível interpretar o poema não somente como uma história típica do folclore que é contada, mas como uma forma de duplicar a própria história do autor que embora educado de modo cristão, interessou-se muito mais por mundo de forças e poderes ocultos. Sendo assim, o sequestro da noiva Bridget pelas fadas, poderia mostrar como nas crenças pessoais de Yeats, a Igreja deu lugar ao Hermetismo.

Todavia, Bridget é uma personagem interessante também por seu próprio nome. De um lado temos o fato de que Bridget é um nome irlandês de origem celta muito comum, cujo significado mais conhecido é “alta, exaltada”.⁵¹ Deste modo, a escolha pode ter sido apenas para caracterizar Bridget como uma garota irlandesa qualquer, criando assim um efeito de anonimidade ou, talvez, potencializando a identificação dos leitores. Por outro lado, temos a razão dupla do sucesso do nome Bridget. No contexto cristão, temos Santa Brígida da Irlanda, em inglês *Saint Brigid of Kildare* ou *Saint Brigid of Ireland*; uma santa imensamente popular conhecida até mesmo como a “Maria dos Gaels”⁵². Sua festa é comemorada em primeiro de fevereiro, data em que muitas vezes também é comemorado o *Imbolc*. Este é um festival pagão

⁵¹ Disponível em: <<http://www.behindthename.com/name/bridget>>. Acesso em: 09 out. 2016

⁵² Disponível em: <<http://www.stbrigid.ie/story-of-st-brigid.html>>. Acesso em: 09 out. 2016.

que celebra a primavera e que é regido por uma deusa que curiosamente compartilha seu nome com a santa. Brigid (também grafado como Brighit, Brigit ou Bríg) é comumente associada à fertilidade, agricultura, cura e, inúmeras vezes, também ao fogo e à poesia.⁵³ Neste ponto, vale acrescentar o seguinte excerto retirado do livro de Putzel, que sugere que a mensagem oculta de Yeats em *The Secret Rose* e em *The Wind Among the Reeds*, livro onde “The Host of the Air” foi publicado, é a de que não se pode fugir ou temer o ‘dom da visão’: “*those who tremble before the powers will never penetrate the subjective world guarded by Bridget, the goddess of art, or find the way to transmute dreams into poetry.*”⁵⁴ (1986, p. 187).

Outro ponto importante e bastante visível nesse poema é a sua já mencionada narratividade. Existe um narrador que nos informa dos acontecimentos relacionados aos personagens centrais e, não somente isso, o narrador nos dá também diversos elementos da ambientação, da ação e mesmo da passagem do tempo. Temos amostras da ambientação através da menção do “*Hart Lake*”, da descrição das “*tall and tufted reeds*” e no comentário de que a festa se dava “*on a level place*”. Descrições da ação são encontradas ao longo de todo o poema, exemplo disso são “*He heard while he sang and dreamed*”; “[...] *young men and young girls/ who danced*”; “*The dancers crowded about him*”; “*He played with the merry old men*” e “*O’Driscoll scattered the cards*”, que nos fazem imaginar, ver, o desenrolar dessas cenas em nossas cabeças.

Por fim, vale comentar que é difícil compreender se o personagem adormece ou não durante o poema. É dito que ele sonha e canta no momento em que escuta o flautista pela primeira vez, o que indicaria que, por estar realizando uma tarefa física, guiar os patos, sua mente estaria livre para devanear com sua noiva. Entretanto, ao fim do poema nos é dito que ele acorda de seu sonho. É possível que ele tenha adormecido enquanto cantava, depois que seu trabalho estava terminado, e só então sonhasse. Por outro lado, também é possível que ao fim do poema O’Driscoll acorde de um estado de estupor no qual teria entrado durante sua visão de um mundo fantástico e não de uma noite de sono.

Ainda que Yeats não soubesse gaélico, é certo que ele estava familiarizado com a palavra ‘*aisling*’, que significa tanto sonho quanto visão; seria possível, então, que o poeta utilizasse ‘*dream*’ buscando essa ambiguidade do gaélico irlandês. O que seria condizente com seu projeto de resgatar a cultura celta também na língua do colonizador, caminhando assim em

⁵³ Disponível em: <<http://www.brighid.org.uk/>>. Acesso em: 09 out. 2016.

⁵⁴ “aqueles que tremem diante dos poderes nunca irão adentrar o mundo subjetivo guardado por Bridget, a deusa da arte, ou descobrir o modo de transmutar sonhos em poesia”.

direção ao hibridismo e à superação do passado colonial, em vez de buscar um retorno ilusório ao passado. Encontramos essa intersecção entre sonho e visão tanto em “The Host of the Air”, como também em “The Valley of the Black Pig”. Enquanto no primeiro poema não sabemos se O’Driscoll sonha com o rapto de Bridget ou se de fato o vê e tem contato com um mundo sobrenatural, no segundo não se sabe ao certo se o eu lírico tem um sonho, talvez fruto de temores, ou tem uma visão sobre o futuro trágico da humanidade. Mais ainda, o segundo poema é inspirado em gênero poético irlandês do século XVII chamado *aisling* ou *vision poem*.

Nesse gênero – cujo nome vem da já mencionada duplicidade de sentidos de sonho ou visão –, a Irlanda aparece para o poeta em uma visão, tomando a forma de uma figura feminina, se lamenta sobre o estado decadente do país e do povo e prevê um renascimento iminente para eles. Inicialmente, era usado de maneira política, especialmente como apoio à Casa Stuart, notadamente católica⁵⁵. Porém, no poema de Yeats, encontramos elementos subversivos ao formato original. Primeiramente, temos o fato de que a visão do poema é um pouco diversa do formato do gênero: não é a Irlanda que está mostrando o que ocorre e não é citado o estado decadente do povo, mas sua própria destruição, bem como de todo o mais, mediante uma batalha apocalíptica. Em segundo lugar, as intenções do autor não seguem uma pauta política, ainda que reconheçam esse potencial.

Na nota publicada sobre este poema em *The Wind Among the Reeds*, Yeats comenta que, por toda a Irlanda, existem profecias sobre o dia em que o fim dos inimigos da Irlanda chegará através de uma batalha que terá lugar em um certo Valley of the Black Pig, e comenta que estas profecias são sempre utilizadas como forças políticas, mencionando os “*Fenian Times*”, época em que a Irish Republican Brotherhood atuava. A IRB era um grupo revolucionário que buscava a independência da Irlanda. Podemos supor com alguma convicção que a Inglaterra estava entre estes inimigos da Irlanda, cujo fim chegaria no dia da batalha. O que pode ser reforçado quando Yeats conta, no texto “War” presente em *The Celtic Twilight*, sobre uma conversa que teve com a pobre viúva de um soldado, cujo assunto era uma possível guerra com a França: “*And presently our talk of war shifted, as it had a way of doing, to the battle of the Black Pig, which seems to her a battle between Ireland and England, but to me an*

⁵⁵ Disponível em: <<https://www.poets.org/poetsorg/text/aisling-poets-glossary>> e <<http://www.poetrymagnumopus.com/index.php?/topic/1183-aisling-verse/>>. Acesso em: 09 out. 2016.

*Armageddon which shall quench all things in the ancestral darkness again; [...]*⁵⁶” (1993, p. 297).

Na mesma nota, ele explica como *the pig*, que um dia fora um sinal da fertilidade e cultuado como um deus, se tornou *the Black Pig*, símbolo de diversos males: do frio, do inverno, da escuridão, dos inimigos dos deuses. Em seguida, sugere que a Batalha poderia representar três outras batalhas: aquela que os *sidhe* lutam quando alguém está próximo da morte, para levar a pessoa embora para seu mundo ou salvá-la de ser levada, uma luta entre o mundo manifesto, palpável, e a “escuridão ancestral que está ao fim de todas as coisas” (1993, p. 218); a batalha que eles travam pela colheita em novembro, se ela será farta em seu mundo ou no nosso, uma disputa entre o inverno e o verão; e aquela entre os *Tuatha Dé Danann*, poderes de luz, calor, fecundidade e bondade, e os *Fómhoire*, poderes de escuridão, frio, esterilidade e maldade. Todavia, Yeats parece reafirmar e refutar todas estas batalhas quando diz que: “*all these battles are one, the battle of all things with shadowy decay.*”⁵⁷” (1993, p. 218).

Ainda que não se possa compreender exatamente todo o conteúdo na fala de Yeats, se pode depreender que para ele o fim deste mundo não é algo a ser necessariamente temido, ainda que brutal, pois sua crença abarca a existência de mais do que apenas o nosso mundo. Mas, por ora, foquemo-nos no poema. “The Valley of the Black Pig” é composto por 8 versos com métrica notadamente mais lenta (temos aqui uma média de 12 sílabas por verso) e padrão de rimas ‘ABBA’, e inspirado no gênero *aisling*, como mencionado. Ainda que seja estruturado em uma única estrofe, o poema se divide em duas metades bastante diferentes entre si.

Segundo John Nkemngong Nkengasong, as gotas de orvalho seriam um agente de inspiração para Yeats, algo como um componente espiritual da natureza que traz o sonho, sendo o sonho, por sua vez, uma metáfora importante para a imaginação e também para a visão (NKENGASONG). De acordo com o mesmo autor, o verso que abre o poema revelaria o modo como o orvalho age de forma a induzir o sono e o sonho: “*Dews drop slowly and dreams gather; unknown spears*”. Seria possível acrescentar que também a métrica longa, as aliterações, a assonância e a presença de sons mais fechados (como em ‘*dews*’ e ‘*slowly*’ e ‘*unknown*’) seriam reforçadores dessa indução, capazes de levar também ao leitor um pouco deste estado onírico,

⁵⁶ “E dentro em pouco nossa conversa sobre guerra mudou, como costumava acontecer, para a batalha do Porco Negro, que parecia para ela uma batalha entre a Irlanda e a Inglaterra, mas para mim um Armagedom que mergulharia todas as coisas na escuridão ancestral mais uma vez; [...]”.

⁵⁷ “e todas essas batalhas são uma única, a batalha de todas as coisas contra a deterioração sombria”.

desta sensação de transe em que o eu lírico se encontra. Ainda assim, notamos que o verso é claramente e subitamente dividido.

Sáímos rapidamente de um estado metafórico, sinestésico e quase abstrato (como não ouvir as gotas lentas de orvalho? Como imaginar a reunião dos sonhos?), para algo muito mais concreto que vem de modo cortante: “*unknown spears*”. O uso do *enjambement* nos deixa por alguns instantes em um estado de suspensão e dúvida: que lanças são essas? De onde vieram? Quem as empunha? Afinal, para aqueles que não conhecem esse aspecto da cultura irlandesa, o título “The Valley of the Black Pig” não levanta suspeitas de que se trata de um armagedom. É apenas no verso seguinte que a imagem visual das lanças se consolida em cena e somos levados a ver seu choque através de:

Trecho no original	Figura de linguagem
Suddenly hurtle before my dream-awakened eyes	Metáfora e oxímoro

Esta expressão que representa tanto uma metáfora (transferência de um termo para outra esfera de significação através de analogia) quanto um oxímoro (união de dois termos contraditórios) é bastante intrigante, pois pode ser compreendido de maneiras diferentes. Uma opção seria pensar que isto significa que o sonho despertou o eu lírico de seu sono para presenciar verdadeiramente a cena. Outra, seria a de que o eu lírico vivencia aquilo através do filtro do sonho, estando ciente de que é um sonho. Também seria possível dizer que o eu lírico desperta do sonho para a visão de algo que é verdadeiro, onde o ‘*dream-awakened*’ teria o papel de indicar que ele não estava no estado ilusório dos sonhos como ficção produzida por nossa mente, e sim como um estado de sonho propício para a experiência de visões que sejam verdadeiros vislumbres do futuro. Logicamente, o caráter contraditório de algo que é sonho e, portanto, pressupõe o sono, e que ao mesmo tempo está acordado constitui o oxímoro no nível linguístico.

Nos dois versos que se seguem não são mais feitas menções ao sonho, mostrando que as menções nos versos anteriores foram suficientes para situar o poema dentro desse contexto. Assim, o eu lírico continua a ambientar o cenário de desolação da batalha através de descrições que nos trazem imagens tanto visuais quanto sonoras do que se passa no confronto. A capacidade do autor de evocar esta cena com vivacidade é notável e se dá através de pequenos elementos condensados que ganham força e proporção na mente do receptor; a seleção destes elementos deixa lacunas que são automaticamente completadas pelo receptor com sua própria

imaginação e experiência fazendo com que a cena apocalíptica se torne também subjetiva, colocando o receptor na mesma posição do eu lírico. Uma destas lacunas encontra-se no uso da palavra ‘*horsemen*’ (em detrimento de ‘*knights*’ por exemplo), que é a primeira referência capaz de remeter o receptor ao Apocalipse bíblico. Ainda que na Bíblia os quatro cavaleiros não sejam assim chamados no Apocalipse 6:1-8 (BÍBLIA, 1998), passagem em que são descritos por São João, são conhecidos em língua inglesa como “*the four horsemen*”.

A segunda parte do poema, por outro lado, é bastante diferente. Nesse momento, o eu lírico anônimo e singular torna-se um eu lírico anônimo e plural: “*We who still [...]*” [grifo nosso]. Não se pode dizer ao certo se se trata de um outro grupo de personagens do poema ou se o eu lírico inicial se junta a um grupo; sabemos apenas que o grupo de pessoas continua a trabalhar, ainda que o vale tenha se tornado o próprio armagedom, elas continuam a trabalhar perto de um ‘*cromlech*’ (cromeleque) de onde podem ver um ‘*cairn*’ (moledro). Estas duas construções podem representar algo de místico e também algo de mortuário. Um *cromlech* é um círculo de menires que funciona também como tumba⁵⁸ (YEATS, 2003, p. 20). *Cairns* são conjuntos de pedras propositalmente empilhadas para marcar algo, incluindo túmulos⁵⁹ (YEATS, 2003, p. 20). O misticismo e magia de um *cromlech* é claro: círculos de pedra, sendo Stonehenge o mais famoso deles, são conhecidos e criam curiosidade já há muito tempo sobre suas origens e funções, o mistério fazendo com que várias vezes sirvam de inspiração para histórias sobrenaturais. O “*grey cairn on the hill*”, por sua vez, pode ser uma referência ao *cairn* que marca o túmulo de Maeve, uma rainha das fadas, localizado em Knocknarea (YEATS, 1993, p. 209).

Já com estas menções, conseguimos perceber que a mística do poema vai além da profecia do fim dos inimigos da Irlanda, como se tornará cada vez mais claro ao seguirmos o poema. A existência de elementos mortuários e supernaturais indicam a presença de um outro mundo que coexiste àquele onde se trava a batalha, um mundo que é cultuado e que se encontra fora do tempo, como Putzel comenta:

*During the visionary battle the speaker and reader are passive receivers, but they are active as worshippers in the last four lines of the poem. The movement of the chanters is the movement of those who are out of time, who ‘still’ labour as they have labored in all ages past. This eternal worship by ancient cromlech and cairn is in stark contrast to the ‘world’s empires’ that the battle will destroy.*⁶⁰ (1986, p. 193)

⁵⁸ Disponível em: <<http://www.dictionary.com/browse/cromlech?s=t>> Acesso em: 18 set. 2016

⁵⁹ Disponível em: <<http://www.dictionary.com/browse/cairn>> Acesso em: 18 set. 2016

⁶⁰ “Durante essa batalha visionária, o falante e o leitor são receptores passivos, mas eles são ativos como adoradores nos últimos quatro versos do poema. O movimento dos cantores é o movimento daqueles que estão fora do tempo,

Também seria possível perceber esses trabalhadores simplesmente como os camponeses com os quais Yeats sente afinidade, pois o campo é um ambiente onde as mudanças são mais lentas, fazendo com que às vezes o tempo pareça não passar em tais regiões. Ademais, os impérios deste mundo são cansativos, são destrutíveis e, talvez, destrutivos, ao passo que o mundo adorado é um mundo de alternativa, um mundo desejável. E assim, o eu lírico e seu grupo se curvam ao “*Master of the still stars and of the flaming door.*”. Mas, quem seria este mestre?

Não é possível que afirmemos com certeza de quem se trata; entretanto, algumas interpretações possíveis seriam a de que se trate de Satanás, de Deus ou da “escuridão ancestral”. Encontramos em ‘*still*’, como adjetivo, o significado de algo que não se move, que não muda, que está parado, estagnado⁶¹; entretanto, ‘*still*’ faz parte de expressões em que a falta de movimento é extrapolada de modo a significar a morte, e.g.: *still nature* (natureza morta) e *stillborn* (natimorto). Sendo assim, seria possível pensar que se tratam de estrelas imóveis ou ainda de estrelas mortas, cada acepção servindo para uma linha diferente de raciocínio que, entretanto, têm mais em comum que apenas o ponto de partida. Ao tratar de uma visão apocalíptica, é difícil não pensar naquela que é provavelmente a mais conhecida de todas estas visões, a que está presente nas escrituras, especialmente depois de já localizar um gatilho para tal conexão no terceiro verso (*horsemen*). E eis que nos livros dos Apocalipse encontramos menções a estrelas.

12 ¹ Apareceu em seguida um grande sinal no céu: uma mulher revestida do sol, a lua debaixo de seus pés e na cabeça uma coroa de doze estrelas. ² Estava grávida e gritava de dores, sentindo as angústias de dar à luz. ³ Depois apareceu outro sinal no céu: um grande Dragão vermelho, com sete cabeças e dez chifres, e nas cabeças sete coroas. ⁴ Varria com sua cauda uma terça parte das estrelas do céu, e as atirou à terra. (BÍBLIA, 1998)

A partir desta passagem, seria possível compreender “*still stars*” tanto como estrelas mortas, aquele um terço derrubado do céu e atirado sobre a terra: anjos caídos que servem ao dragão, ao mal; quanto como estrelas imóveis, que resistem à passagem do dragão e continuam no céu: anjos. Sendo assim, o mestre poderia ser tanto Satanás com seus anjos caídos e as “*flaming doors*” (portas flamejantes) que aqui poderiam ser vistas como os portões do inferno, um local de sofrimento e fogo intermináveis, como em Marcos “9 ⁴⁷ se o teu olho for para ti ocasião de queda, arranca-o; melhor te é entrares com um olho de menos no Reino de Deus do que, tendo dois olhos, seres lançado à geena do fogo, ⁴⁸ onde o seu verme não morre o fogo não se apaga.” (BÍBLIA, 1998); quanto Deus, se pensarmos em Deus como senhor dos anjos, das

que "ainda" laboram como fizeram em todas as eras passadas. Esse culto eterno, próximo do cromeleque e do moledro, é um contraste gritante com os "impérios do mundo" que a batalha irá destruir”.

⁶¹ Disponível em: <<http://www.dictionary.com/browse/still>> Acesso em: 02 out. 2016

estrelas do firmamento, de toda a criação, incluindo até mesmo o inferno em seus domínios. Neste versículo, por exemplo na Segunda Epístola de São Pedro “²⁴ Pois se Deus não poupou os anjos que pecaram, mas os precipitou nos abismos tenebrosos do inferno onde os reserva para o julgamento;” (BÍBLIA, 1998) vemos que Deus condena os anjos pecadores ao inferno, como se este fosse uma prisão para eles, sendo assim, Ele seria aquele que controla a prisão e também ela estaria sob seu domínio.

Yeats também fala da já mencionada “escuridão ancestral que está no fim de todas as coisas” (1993, p. 218) e onde “tudo será mergulhado novamente na escuridão ancestral” (1993, p. 297) e, embora seja bem possível que essa associação não esteja correta, visto que o autor há muito rejeitara o cristianismo, é fácil lembrar-se também do Gênesis ao deparar-se com uma escuridão que parece preceder as coisas. “¹ ¹ No princípio, Deus criou os céus e a terra. ² A terra estava informe e vazia; as trevas cobriam o abismo e o Espírito de Deus pairava sobre as águas. ³ Deus disse: ‘Faça-se a luz!’ E a luz foi feita.” (BÍBLIA, 1998). É curioso perceber como o autor parece até mesmo desejar que tornemos a este estado anterior de trevas, talvez seja fruto de uma serenidade de que existem outras alternativas fora deste tempo, como pode ser o caso dos adoradores na segunda metade deste poema ou também como Putzel diz ocorrer ao comentar conjuntamente este poema e “Michael Robartes Bids his Beloved be at Peace”: “

*The Shadowy Horses, like the grey horse of the Revelation of St John the Divine, and like the Black Pig, announce the final tumult, the Armageddon. Robartes asks his beloved to escape the tumult with him by entering the twilight world in a mystical yet sexual union: [...].*⁶² (1986, p. 182, grifo nosso)

Ademais, segundo Putzel no ensaio “Poetry and Tradition”, Yeats declara que apenas aqueles que estão acima do medo da vida e da morte são capazes de criar “*beautiful things*”, coisas belas (1986, p. 187); sendo assim, não temer o fim iminente e estar receptivo à sua chegada o tornaria capaz de atingir seus ideais estéticos, de acordo com suas próprias convicções.

ii. Uma Irlanda real: o Levante de Páscoa de 1916

Nesta subseção serão analisados os poemas que concernem o Levante de Páscoa de 1916. Como os pormenores da história irlandesa não são tão difundidos no Brasil e levando em consideração os objetivos de todo este trabalho de mostrar o Outro, primeiramente será

⁶² “Os Cavalos Sombrios, como o cavalo cinza do Apocalipse de São João, o Divino, e como o Porco Negro, anunciam o tumulto final, o Armagedom. Robartes pede a sua amada **que escape do tumulto com ele, entrando no mundo crepuscular**, em uma união mística e sexual: [...]”.

oferecido um panorama⁶³ do Levante. Em seguida, virão as análises de “Easter, 1916” e de “The Rose Tree”, ambos os poemas foram publicados no livro *Michael Robartes and the Dancer* em 1921.

Inspirados pelo tradicional ditado “*England’s difficulty was Ireland’s opportunity*”⁶⁴, a Irmandade Republicana Irlandesa se reúne em setembro de 1914, pouco tempo depois da declaração de guerra da Inglaterra à Alemanha. Ali, decidem tentar uma revolta antes do fim da guerra e com ajuda da Alemanha. Com a participação dos Irish Volunteers (Voluntários Irlandeses), montam uma espécie de centro de comando tendo, entre outros líderes, Patrick Pearse como Diretor da Organização Militar e Thomas MacDonagh como Diretor de Treinamento. Nesse mesmo ano, a Inglaterra convida os Irlandeses para se alistarem na luta contra a Alemanha, pedindo calma em tempos de guerra e assegurando-lhes de que concederia mais liberdade à Irlanda quando a guerra acabasse, na forma da Home Rule Act.

De fato, vários irlandeses se voluntariam para tomar parte na guerra. A questão gera grande preocupação aos nacionalistas que temem o fim do nacionalismo irlandês e a aceitação da população irlandesa de sua posição. Este tipo de pensamento se reflete em Yeats e em seu projeto literário. Pode ser visto em sua pesquisa como folclorista, em seus poemas, em suas peças e no Abbey Theatre; temia que com a constante desvalorização da Irlanda, o país acabasse virando apenas mais um bairro de Nova York (YEATS, 1993). Entretanto, é importante ressaltar que membros da Gaelic Renaissance (Renascimento Gaélico), como Pearse, nem sempre viam com bons olhos os esforços dos participantes da Irish Literary Revival, pois estes continuavam a utilizar o inglês, língua do colonizador. Não obstante, Yeats foi um dos defensores da adição do estudo do gaélico ao currículo escolar obrigatório e participou da Gaelic League.

Mais tarde, em 1916, James Connolly, líder do Irish Citizen Army (Exército Civil Irlandês) se junta a eles para participar de uma rebelião planejada para o domingo de páscoa de 1916. Contavam com o recebimento de munição da Alemanha, entretanto, o navio alemão é interceptado; ainda assim, a insurreição não é cancelada, apenas postergada para o dia seguinte. Em 24 de abril, mais de mil pessoas – membros da IRB, do Irish Volunteers, do Irish Citizen Army e também do grupo paramilitar feminino Cumman na mBan – tomam posições

⁶³ Todas as informações utilizadas para a formulação deste panorama provém das seguintes fontes: (JOANON, 2016), (ISTOÉ, 2016), (PALHANO, 2016), (BBC, 2016), (ALTMAN, 2016), (RYAN, 2014), (TAOISEACH, 2016), (HEGARTY; OTOOLE, 2016) e de informações recebidas em excursões turísticas.

⁶⁴ “A dificuldade da Inglaterra era a oportunidade da Irlanda”.

estratégicas no centro de Dublin. O Levante também deveria se estender pelo resto do país, mas devido a ordens conflitantes, muito rebeldes acabam não participando.

Naquele mesmo dia, Patrick Pearse lê uma proclamação declarando a Irlanda uma República e instaurando um governo provisório, do qual seria presidente, o que provoca espanto geral. Muitas famílias em Dublin tinham parentes lutando pela Inglaterra na Primeira Guerra Mundial e muitos ficam contra o levante. Em um primeiro momento, os rebeldes têm sucesso devido ao elemento surpresa que fez com que encontrassem os soldados britânicos despreparados, mas conforme os conflitos continuam ao longo da semana, a Inglaterra recupera a vantagem. O que foi feito de maneira bastante eficiente, inclusive com o uso de artilharia pesada, sem, entretanto, fazer distinção entre os reais rebeldes e os civis, fazendo com que este grupo somasse o maior número de mortos. Na quinta-feira, o líder James Connolly é ferido e no sábado Pearse assina a rendição aos britânicos. No total, cerca de 500 pessoas foram mortas e mais de 2600 pessoas ficaram feridas. Além disso, 3430 homens e 79 mulheres foram presas.

Em maio e agosto de 1916, dezesseis líderes foram executados. Éamonn Ceannt, Thomas James Clarke, James Connolly, Seán MacDiarmada, Thomas MacDonagh, Patrick Pearse e Joseph Mary Plunkett haviam assinado a proclamação lida por Pearse em 24 de abril e são fuzilados na prisão Kilmainham Gaol no começo de maio. James Conolly está tão ferido que precisa ser atado a uma cadeira para que a execução possa prosseguir. Con Colber, Edward Daly, Seán Heuston, John MacBride, Michael Mallin, Michael O’Hanrahan e William Pearse foram outros líderes cuja execução se dá no mesmo mês e lugar. Thomas Kent termina sendo executado em Cork, em maio, e Roger Casement é enforcado na Inglaterra, em agosto.



Figura 4 - Mural com os líderes signatários na lateral do hotel Mercantile em Dublin, agosto de 2016.

Tais execuções transformam os líderes do Levante em mártires e fazem com que a causa do republicanismo ganhe força e atenção em toda a Irlanda, transformando a revolta que chegou como uma surpresa ambígua em um marco histórico que altera o rumo do país. Em 1918, o partido Sinn Féin ganha as eleições parlamentares, mas decide não tomar seu lugar no Parlamento do Reino Unido, permanecendo na Irlanda. Em 1919, começa a Guerra da Independência da Irlanda que se estende por dois anos, terminando em 1921 com a assinatura do Tratado Anglo-Irlandês, que resulta na criação do Estado Livre Irlandês, em que Yeats atuou como senador, e na separação da Irlanda do Norte.

O próprio Yeats esteve entre as pessoas que não aceitaram o Levante de Páscoa de imediato. Isto pode ser visto com clareza no poema “Easter, 1916”, não somente em seu conteúdo, mas também no fato de que o poema começou a ser escrito em maio e foi concluído em setembro de 1916, mas somente foi publicado pela primeira vez em outubro de 1920 na publicação inglesa “The New Statesman”⁶⁵. O levante surpreendeu e entristeceu o poeta, que estava na Inglaterra no momento do ocorrido, distante de várias pessoas importantes para ele, que estavam em Dublin. Os diferentes sentimentos em relação à revolta, que podem ser percebidos no poema, já estavam presentes em uma carta endereçada a Lady Gregory escrita em 11 de maio:

*I am trying to write a poem on the men executed - 'terrible beauty has been born again.' If the English Conservative Party had made a declaration that they did not intend to rescind the Home Rule Bill there would have been no Rebellion. I am very despondent about the future. At the moment I feel that all the work of years has been overturned, all the bringing together of the classes, all the freeing of Irish literature and culture from politics.*⁶⁶

O poema começa com um comentário do poeta sobre os encontros casuais que costumavam ocorrer entre ele e os rebeldes que fizeram parte do levante. Através desse comentário percebemos que não havia uma relação profunda entre Yeats e aquelas pessoas, ele conta como cruzava com elas com um mero aceno de cabeça ou com “*polite meaningless words*”, trecho que é inclusive repetido para deixar bastante marcado o vazio que havia nestas

⁶⁵ Na verdade, 25 cópias do poema foram impressas em Nova York em 1917, provavelmente por Clement Shorter, porém, o nome do poeta estava grafado incorretamente (W. B. Yates) e ele declarou em uma carta, em 5 de dezembro, que a impressão não fora autorizada. Disponível em: <<http://www.nli.ie/yeats/main.html>> Acesso em: 10. out. 2016.

⁶⁶ “Estou tentando escrever um poema sobre os homens que foram executados - 'terrível beleza nasceu novamente'. Se o Partido Conservador Inglês tivesse feito uma declaração de que não pretendia rescindir a Lei de Governo Autônomo, o Levante não teria acontecido. Estou muito desanimado sobre o futuro. Neste momento, sinto que todo o trabalho de anos foi arruinado, todo o esforço de união das classes, toda a libertação da literatura irlandesa e da cultura da política”. Disponível em: <<http://www.nli.ie/yeats/main.html>> Acesso em: 10 out. 2016.

relações. Mais do que superficialidade, percebemos que havia até mesmo certo desprezo por parte de Yeats (que talvez fosse mútuo, mas não temos elementos para dizê-lo), visto que ele conta sobre como zombava deles para agradar os verdadeiros amigos.

É importante ressaltar, como mostrado na vídeo-análise da St. Ignatius College (EASTER... 2014), que nessa estrofe temos quatro vezes o pronome ‘I’ e também temos dois diferentes pronomes fazendo referência à terceira pessoa do plural ‘them’ e ‘they’. A relevância do pronome em primeira pessoa, que inclusive é a primeira palavra do poema, é deixar claro para quem o recebe que se trata de uma visão pessoal. Não é uma narrativa imparcial, uma descrição, ou qualquer outro tipo de escrito que vise informar e relatar os fatos ocorridos; é uma reflexão pessoal a cerca de um evento traumático para toda a Irlanda. Ademais, o uso do ‘I’ contrastado com o ‘them’ e o ‘they’, usados para se referir aos rebeldes, é mais uma maneira de ressaltar tudo que separava e que diferenciava os rebeldes do poeta; é uma forma de afirmar a alteridade deles e de reforçar os sentimentos antipáticos de Yeats, especialmente no verso “*Being certain that they and I*”.

A ideia começada em tal verso é terminada no verso seguinte “*But lived where motley is worn*”. ‘*Motley*’ é uma palavra usada para descrever os trajes usados pelos bobos da corte, notadamente em suas representações em comédias (EASTER... 2014). Sendo assim, o autor parece criticar os rebeldes, ele próprio e toda a Irlanda. Ao dizer que seu país é o lugar onde essas roupas são vestidas, ele estende a toda a nação as características dos bobos da corte, figuras servis à realeza, cuja função principal era o entretenimento da corte. Assim caracterizando toda a Irlanda como risível, cômica, e fazendo com que esse seja o seu traço de união aos rebeldes. Segundo Hammer, por outro lado, ‘*motley*’ representaria a *irishness*, que seria o elo entre eles (AULA 2.... 2007).

Ainda nesta estrofe, é interessante notar o uso do *present perfect* em detrimento do *simple past* nos versos 1, 5 e 7; graças a esse uso, podemos perceber duas coisas diferentes. A primeira é que havia certa habitualidade no que é descrito, não foram ocasiões únicas e singulares, mas momentos que se repetiram. A segunda é que este tempo verbal indica que um evento que teve lugar no passado continua exercendo influência no presente, deste modo, podemos perceber que o poeta continua se decidindo sobre sua visão dos rebeldes, sobre como conciliar o passado e o presente. Segundo a vídeo-análise, isto mostraria até mesmo que a opinião de Yeats sobre eles no passado mudou (EASTER... 2014).

No fim dessa estrofe, que, de acordo com a mesma análise (EASTER... 2014), é considerada como uma espécie de alusão à comédia, temos a primeira versão do refrão do poema. Aqui, segundo Hammer, o célebre verso “*A terrible beauty is born*” seria como um retorno ao coro narrativo do teatro, uma espécie de voz abstrata e impessoal que sugere um evento estranhamente impessoal, como mostrado pelo professor ao ressaltar a passividade nesta construção. Além disso, ele diz sobre a introdução do refrão “*All changed, changed utterly*” que:

By "all," [...] Yeats means "all of them," "all of those people," "all the people I've been describing." He also means "my relation to them," "the way I kept myself apart from them." He also means "all: everything, plain and simple," "all" in the sense of "everyone and everything"; "all" conveying a kind of apocalyptic, epochal event.⁶⁷
(AULA 2... 2007)

E como dizer o contrário diante da história e também da própria continuidade do poema? Uma ‘*terrible beauty*’ constitui um oxímoro e pode ser uma forma de expressar a ambivalência de Yeats em relação aos eventos e seus participantes. Ele ressalta que a acentuação forte, em 3 tônicas, nesses dois versos faz com que eles se tornem o soar dos sinos que anunciam a chegada, o nascimento, de uma nova e terrível era. Também vale notar que o refrão prenuncia o que ainda será dito no poema, criando no leitor a expectativa do que virá a seguir, de que se tratará esta ‘*terrible beauty*’ (AULA 2... 2007).

Na segunda estrofe, vemos como alguns dos rebeldes que fizeram parte do levante são singularizados e apresentados ao receptor; a vídeo-análise comenta como isso se parece com o “*dramatis personae*” que temos no começo de um texto teatral. Através das lentes de Yeats, os rebeldes são personalizados e somos informados de detalhes sobre suas vidas e das maneiras como poderiam se conectar ao poeta (EASTER... 2014). Ao ler essa estrofe, é importante ter em mente o que já foi dito sobre a diferença entre os projetos nacionalistas de Yeats e dos rebeldes. Yeats chegava à política pelo caminho da arte e preocupava-se com a arte também por sua própria existência, ao passo que a causa dos rebeldes era sumariamente política, a despeito das outras áreas de sua vida envolvidas pelo nacionalismo.

Os versos 17 a 23 tratam da Condessa Markievicz, mulher que fizera parte da juventude do poeta, em Sligo. Yeats fala sobre como os dias dela foram desperdiçados em “*ignorant goodwill*” e as noites, em discussões pela causa da independência, até o momento em que sua voz

⁶⁷ “Por “*all*” [todo, tudo] [...] Yeats quer dizer que “*todos eles*”, “*todas aquelas pessoas*”, “*todas as pessoas que eu estive descrevendo*”. Ele também quer dizer “*minha relação com elas*”, “*a forma como me mantive afastado delas*”. Ele também quer dizer “*all: tudo, claro e simples*”, “*all*” no sentido de “*todos e tudo*”; “*all*” atribuindo uma carga de evento apocalíptico, épico”.

ficou esganiçada; e é importante que esse comentário seja compreendido como mais que uma crítica à voz de Markievicz. Yeats continua lembrando a doçura e a beleza dela quando jovem e menciona caçadas de lebres a cavalo como sinal de que ela era parte da aristocracia, como forma de criticar e censurar a antiga conhecida por envolver-se de tal modo com a política que perdera suas características agradáveis e tidas como femininas, que se tornou inteiramente desgostável, esganiçada e não apenas sua voz (AULA 2... 2007; AULA 3... 2007; EASTER... 2014; SHMOOP, 2016).

Em seguida, temos dois versos sobre Patrick (ou Pádraig) Pearse, em que o poeta mostra como, além de ser um dos líderes da revolução, Pearse havia fundado uma escola e sido ele mesmo um poeta. O que pode ser percebido através da metáfora “*and rode our wingèd horse*”, em que o cavalo alado Pégaso é utilizado por ser, entre outros, um símbolo para a poesia. Vale notar que a St Enda’s School, ou Scoil Éanna, foi uma escola para meninos com ensino bilíngue em inglês e gaélico, que visava fortalecer o caráter irlandês também através da língua (MUSEUM, 2016). Nos versos de 26 a 30, Yeats fala sobre Thomas MacDonagh. MacDonagh trabalhou em St Enda’s ajudando Pearse com a visão idealista que era compartilhada pelos dois, e também foi poeta e escritor, tendo até mesmo uma peça produzida no Abbey Theatre. Yeats comenta, nos versos 27 e 29, que ele parecia aproximar-se cada vez mais de seu melhor trabalho (EASTER... 2014) e talvez se tornasse célebre, além de fazer elogios à sua natureza e forma de pensar, fazendo parecer que Yeats aprovava o poeta mais jovem. Mas a mensagem de que talvez Pearse and MacDonagh estariam melhores se tivessem continuado somente como educadores não deixa de pairar na estrofe, como nos é lembrado pela vídeo-análise (EASTER... 2014).

O próximo a ser citado é John MacBride. O veterano de guerra havia sido casado com Maud Gonne, conhecida musa e, possivelmente, grande amor de W. B. Yeats; entretanto o casamento chegou ao fim com acusações de que ele era abusivo e, até mesmo, de que havia se aproveitado de Iseult Gonne, filha de Maud Gonne e Lucien Millevoye (MANN, 2016). Isso explica claramente a falta de gentileza ou eufemismo na maneira como ele foi descrito no poema: “*A drunken, vainglorious lout*”. “*Yet I number him in the song;*”, Yeats concede, ainda mostrando dificuldade em conciliar o passado e o presente, mas esforçando-se para dar ao rebelde, que havia sido executado por amor à Irlanda, o reconhecimento que julgou merecido. Talvez seja até mesmo um esforço para perdoá-lo (EASTER... 2014).

Ao nos aproximarmos da segunda repetição do refrão, vemos como o próprio poeta faz uma referência explícita ao mundo do teatro através do uso de “*casual comedy*”. Esta comédia casual pode ser tanto uma reafirmação da ambivalência do poeta em relação à empreitada e um

questionamento sobre seu valor real; quanto uma forma de falar que a vida antes do Levante era uma comédia casual, algo superficial e farsesco, em contraste com a vida após tal acontecimento, uma vida em que uma *terrible beauty* existe (AULA 2... 2007; EASTER... 2014). Na visão mostrada pela vídeo-análise, em que são traçados paralelos entre o poema e o teatro, este seria o momento crítico em que o poema passa do âmbito da comédia para aquele da tragédia (EASTER... 2014). Nesse mundo trágico, o poeta vê-se na necessidade de reconhecer e agir com mais humildade em relação àqueles que anteriormente desprezava; é preciso vê-los à luz do sacrifício que foram capazes de realizar.

A estrofe seguinte, por sua vez, é uma surpresa para o receptor; pois ela difere em tom e em conteúdo do restante do poema. Nela, Yeats deixa de lado o mundo real e entra no universo do simbólico. Toda a estrofe é uma representação alegórica sobre movimento e mudança. O material era muito pouco para a imaginação do poeta, assim ele usa a natureza para falar da *anima mundi*: a alma do mundo que conecta tudo e todos. O conceito trabalhado por Platão e pelo neoplatonismo casa bem com as influências do autor (EASTER... 2014). Ademais, a natureza é usada como símbolo de paz e calma diante de mudanças ou pedras no caminho, ou melhor, paz ainda que haja mudanças e violência. Esse caráter mutável é mostrado, por exemplo, no movimento dos pássaros e das nuvens, no fluxo da água. Tais imagens de beleza natural – e é importante notar como esta estrofe, bem como todo o poema, produzem fortes imagens mentais no receptor – servem ao propósito de provar que o natural é que haja mudanças e movimento, que a história continue (EASTER... 2014).

E em contraste a estas imagens de movimento e mudança, temos a pedra. A pedra aparece pela primeira vez no verso 43, diz-se que os corações unidos por e com um único objetivo, uma metonímia (tomar uma parte de algo pelo todo) referente aos rebeldes, estão “*enchanted to a stone*” durante todo o ano e que assim perturbam o fluxo. A pedra pode ser tanto um símbolo da constância dos rebeldes em seus ideais e sua luta, encarada como um agente necessário capaz de fazer com que as águas se movimentem ao seu redor e as mudanças aconteçam, ou, como sugerido na vídeo-análise, uma crítica ao fanatismo (EASTER... 2014). A pedra seria o desejo implacável que escolhe a morte em vez da vida, uma pedra fixada de modo não natural, “*enchanted*”, e assim causando violência e perturbando a água. Ela seria um impedimento ao curso da história (EASTER... 2014). Entretanto, fortalecendo a primeira hipótese, é importante lembrar da violência presente na concepção yeatsiana do surgimento da história, tratada na seção sobre sua poética (AULA 2... 2007). Não é difícil, todavia, conceber um Yeats que pense que os rebeldes são fanáticos, uma vez que nas primeiras duas estrofes

desse mesmo poema ele deixa claro o desprezo, a diferença entre eles e, até mesmo, o fato de que não via relevância em seus esforços, visto o modo como fala de Markievicz.

Mais uma vez nos deparamos com a ambivalência de Yeats e incapacitados de entender qual é, afinal, sua visão sobre o ocorrido. Isto também é reforçado na própria estrutura da estrofe. De um lado, a métrica e o ritmo nos levam adiante e estimulam as idéias de movimento e mudança. Do outro, temos constantes repetições que mostrariam o fanatismo a fixação e reforçariam a idéia de que não se chegaria a lugar algum (EASTER... 2014). Isso se torna evidente quando notamos que nesses 16 versos o autor utiliza diferentes figuras de repetição clássicas, como diácope, quiasmo, anáfora; e ainda repetições mais simples e mesmo discretas, como “*moor-hens*”, “*hens*” e “*moor-cocks*” ou “*horse*” e “*horse-hoof*”.

Trecho no original	Figura de linguagem
From cloud to tumbling cloud	Diácope
Minute by minute they change [...] Changes minute by minute;	Quiasmo
Minute by minute they change [...] Minute by minute they live	Anáfora

Na quarta e última estrofe, os sentimentos antitéticos de Yeats ficam ainda mais claros. Ele comenta sobre como um sacrifício que perdura por tempo demais pode transformar um coração em pedra e, aqui, não sabemos novamente se ele fala da constância nos ideais ou do possível fanatismo. Qualquer que seja a possibilidade, percebemos que ela não agrada o poeta, afinal ele questiona “*O when may it suffice?*” e, especialmente por causa do uso de “*O*”, sua pergunta se torna também um lamento, ou uma oração como sugerido na vídeo-análise (EASTER... 2014). Nesse caso, é interessante notar que, em seguida, ele diz que a resposta para sua pergunta é algo que compete ao Céu “*That is Heaven’s part*” e fala então sobre a nossa parte, a parte dele, dos sobreviventes, dos irlandeses e também dos leitores.

Nossa responsabilidade é murmurar nome após nome, tal qual uma mãe que perde uma criança. Ao falar da criança, cujos “*limbs that had run wild*”, é possível que encontremos um reforço à antipatia de Yeats pelos rebeldes. Neste pensamento, ao compará-los a uma criança que corre, Yeats pode estar atribuindo um caráter de infantilidade aos rebeldes (EASTER... 2014). Acrescentamos que a figura da criança poderia não ser somente uma referência à infantilidade em caráter pejorativo, mas também a características típicas da infância como inocência e idealização, traços que não são necessariamente negativos, mas que podem trazer consequências complicadas. A idealização mais especificamente poderia reforçar o potencial fanatismo dos rebeldes, pois uma idealização em excesso pode incentivar posturas extremas.

Yeats utiliza eufemismos (uso de expressão mais suave para conteúdo desagradável) e metáforas para falar da morte, chama-a de ‘*sleep*’ (sono) e também de ‘*nightfall*’ (anoitecer) e de ‘*night*’ (noite), mas os abandona deliberadamente. Mais que abandonar, ele os rejeita ao repetir “*No, no, not night but death*”.

Trecho no original	Figura de linguagem
When sleep at last has come On limbs that had run wild	Eufemismo
What is it but nightfall ?	Eufemismo
No, no, not night but death;	Eufemismo
No, no, not night but death;	Epizeuxe

Essa repetição fortalece o poder da negação e abre a oportunidade para que efeitos diferentes sejam criados. Pode levar o leitor a pensar que o uso de uma metáfora ou de um eufemismo não faria justiça aos que morreram; que o acontecimento lhe traz sentimentos de raiva e, por isso, se faz necessária uma negação veemente e ferrenha; ou, ainda, que ele sofre com o acontecido e que a repetição mostra seu estado de confusão e fragilidade diante da necessidade de aceitar o evento traumático.

Em seguida, o poeta fala da Inglaterra e da promessa de governo autônomo (Home Rule Act) que havia sido feita para o fim da guerra, reforçando a pergunta “*Was it needless death after all?*”. Se havia sido prometido à Irlanda que ela teria liberdade em breve, havia sentido ou necessidade em precipitar-se na batalha por impaciência ou intolerância? Não seria uma ação que pressuporia falta de maturidade e compreensão causar tanta morte e violência por algo que viria de qualquer jeito? Yeats não nos dá respostas para essas perguntas, mas afirma que o que sabemos com certeza é que eles tinham um sonho, um ideal para seu país e seu povo, e que por causa dele morreram. O poeta faz uma nova pergunta então: “*And what if excess of love/ Bewildered them till they died?*”. Esta pergunta, juntamente com a precipitação em nome de um sonho, parece ecoar o fanatismo.

Ainda assim, é impossível saber se a intenção era de immortalizar ou criticar os rebeldes, mas podemos perceber que eles são colocados não tanto como heróis, mas como agentes de mudança. Yeats deixa para o leitor uma série de perguntas que não podem ser facilmente respondidas e que não podem ser por *ele* respondidas. Era esperado que haveria conclusões ao fim do poema, mas não é possível, visto que o próprio autor não tem clareza sobre sua opinião (EASTER... 2014). Entretanto, a despeito das dúvidas e ambiguidades, ele decide que os rebeldes devem definitivamente ser lembrados e assim os nomeia e enumera numa pequena

lista, gravando seus nomes para sempre. Esse caráter de que ele o faz pensando na posteridade é reforçado também nos versos que fecham o poema “*Now and in time to be,/ Wherever green is worn,/ Are changed, changed utterly:/ A terrible beauty is born.*” (grifo nosso).

É interessante notar que, nesses versos, temos a substituição do “*motley*” que era vestido pelo “*green*”. Deixa-se completamente de lado o caráter cômico, risível da Irlanda para reforçar sua força e sua identidade, visto que o verde é um símbolo do patriotismo e da herança celta. Atualmente, o verde ganha uma camada extra de significado, tendo em vista que na bandeira da Irlanda temos o verde representando também o catolicismo ao passo que o laranja representa o protestantismo e o branco a paz entre as duas religiões. Outra substituição espelhada e semelhante, também ressaltada na vídeo-análise, é que o “*Mocking tale and gibe*” usados pelo autor para tratar dos rebeldes no começo do poema, antes que tudo, tudo mudasse, se transforma em “*song*” no verso 35 e “*verse*” no 74. Isso é uma maneira clara de demonstrar como a visão do autor sobre os rebeldes e seu valor se transforma, ainda que não saibamos bem o quanto, depois do ocorrido (EASTER... 2014).

O poema termina com a última das três repetições de “*a terrible beauty is born*”, que talvez seja, de acordo com Hammer, a frase mais memorável de toda a poesia modernista em língua inglesa; sua importância e notabilidade é reforçada quando ele afirma que “*Part of the resonance and power of that famous refrain, ‘a terrible beauty is born,’ is that this beauty is being born not only in the world but in Yeats's poetry.*”⁶⁸ (AULA 2... 2007). Esse fechamento deixa bastante claro que algo novo nasceu, que o mundo não será igual, que mudou inteiramente, que “[...] *changed, changed utterly*”. É importante notar que, na verdade, existe uma diferença entre o advérbio *utterly* e suas traduções mais comuns (inteiramente, completamente, totalmente), pois *utterly* traz uma carga de negatividade. No dicionário Longman, encontramos a seguinte observação: “*used especially to emphasize that something is very bad, or that a feeling is very strong.*” (MAYOR, 2010). Com isso em mente, o comentário de Hammer se torna ainda mais pertinente:

How can something be changed utterly? How can something be changed utterly? Doesn't that mean "destroyed," to be entirely changed? Yeats is talking about an event that has brought forth destruction, destruction of the world before the Easter Uprising. And Easter is an important resonance here, obviously. Easter, another moment of death and transfiguration, transformation. Here, this destruction brings

⁶⁸ “Parte da ressonância e poder deste refrão famoso, ‘*a terrible beauty is born*’, é que esta beleza está nascendo não somente no mundo, mas também na poesia de Yeats”.

*forth a new order, a new form of life that Yeats calls "terrible beauty."*⁶⁹ (AULA 2... 2007)

Podemos ver que o poema não trata somente de mudança e de movimento, como também de destruição e de renascimento. Como Hammer ressalta, a Páscoa é um símbolo muito importante também na construção do poema, estando presente já em seu próprio título (AULA 2... 2007). Yeats não quis simplesmente marcar a data do ocorrido, escolheu dar visibilidade ao que já havia de simbólico na data. Jesus morre e ressuscita, o mundo como era antes do levante é destruído, mas nasce de novo. E, mais do que isso, a dimensão da morte, do martírio dos rebeldes, torna-se ainda maior colocada em paralelo ao sacrifício de Jesus.

Ademais, vale notar que dos poemas presentes neste estudo, esse é o mais abertamente pessoal e expressivo. A opinião de Yeats, ainda que ambígua, é colocada de forma clara e sua voz é a única voz na narrativa do começo ao fim do poema, não existem outros personagens que dividam o posto. Esse também é o poema em que a estrutura de rimas é menos rigorosa. Temos, especialmente na primeira parte do poema, rimas forçadas e imperfeitas, talvez feitas propositalmente para reforçar a parte da “comédia” do poema ou para dificultar o avanço do leitor. Também em relação à estrutura do poema, temos que ele se divide em duas estrofes de 16 versos e duas estrofes de 24 versos, referenciando assim a data do início do Levante: 24 de abril de 1916.⁷⁰

Por fim, graças ao poema de Yeats, o Levante de Páscoa de 1916 continua acontecendo perpetuamente, segundo o professor Hammer. Também é graças a ele que podemos ver a política como um espaço de paixão e contradição, tal qual a arte. E “*it requires us to understand history not in moral terms, such as ‘good’ and ‘evil,’ but rather in aesthetic terms. ‘Pity’ and ‘terror,’ these become crucial terms, the terms that Aristotle, in his Poetics, used to define tragedy.*”⁷¹ (AULA 2... 2007).

No poema “The Rose Tree”, por outro lado, vemos principalmente os aspectos trágicos do acontecimento, bem como o caráter sacrificial e martírico dos rebeldes. Trata-se de um diálogo quase inteiramente alegórico entre Patrick Pearse e James Connolly, em que existe

⁶⁹ “Como algo pode ser mudado inteiramente? Como algo pode ser mudado inteiramente? Não significaria ‘destruído’, estar inteiramente mudado? Yeats está falando sobre um evento que causou destruição, destruição do mundo antes da Revolta da Páscoa. E a Páscoa é uma ressonância importante aqui, obviamente. A Páscoa, outro momento de morte e transfiguração, transformação. Aqui, essa destruição traz uma nova ordem, uma nova forma de vida que Yeats chama de *‘terrible beauty’*”.

⁷⁰ Disponível em: <<http://www.nli.ie/yeats/main.html>> Acesso em: 12 out. 2016.

⁷¹ “é necessário que entendamos a história não em termos morais, como ‘bom’ e ‘mau’, mas em termos estéticos. ‘Dó’ e ‘terror’, esses termos se tornam cruciais, os mesmos termos que Aristóteles, em sua Poética, usou para definir a tragédia”.

também a presença de um narrador que somente anuncia ao leitor quem é o dono da voz. Desta vez, não nos deparamos imediatamente com tantas dúvidas, com a crítica e a ambivalência que marcaram “Easter, 1916”; a ideia de Yeats quanto aos fatos parece, de modo geral, muito mais uniforme e consolidada. Também a estrutura é bastante diferente: três estrofes de 6 versos, consideravelmente menor que os 80 versos de “Easter, 1916”; e padrão rímico ‘ABCDB’, que ecoam a estrutura de baladas com suas rimas cruzadas.

A rosa é bastante trabalhada na poética yeatsiana, sendo um símbolo plural, que está presente em diversas obras, como *The Wind Among the Reeds* e *The Secret Rose*. Sabendo disso, é importante que algumas das significações da rosa para Yeats sejam abordadas nesta análise. Entretanto, ressalta-se que ao longo do poema, é possível entender que “The Rose Tree” do título é um símbolo para o nacionalismo irlandês. Compreendido aqui em múltiplas dimensões: (a) desejo e necessidade de independência do jugo do colonizador; (b) conhecimento, reconhecimento e consolidação da identidade nacional; (c) busca por uma forma tida como mais justa de governo, o republicanismo em lugar da monarquia; (d) um senso de pertencimento e orgulho do próprio país, a importância de pensar a si mesmo sem um rótulo de inferioridade. Isso é importante para mostrar que a poesia de Yeats pode ser lida e compreendida, ainda que não se tenha em mente todas as suas dimensões simbólicas. Tendo isso em mente, em um primeiro momento a análise do poema será feita através dos elementos perceptíveis no próprio poema e depois a pluralidade da rosa será desenvolvida.

O poema começa com a fala de Pearse, possivelmente porque ele foi o presidente do governo provisório da república instaurada no dia 24 de abril de 1916, quando fez a leitura da declaração diante da sede do correio de Dublin. Em uma conversa com Connolly, ele demonstra consternação com uma notícia que parece estar circulando, passando de boca em boca, talvez na surdina. Essa impressão é causada pelo uso de ‘*lightly*’, que cria uma ideia de rumor, de burburinho, de algo que não está às claras, que não é tratado diretamente: de algo que todos sabem, mas que não é dito abertamente. Essa consternação é sentida no primeiro momento, quando ainda não se sabe qual é o assunto falado, graças à interjeição “*O*”. Ela reforça o caráter da preocupação e tristeza geradas pelo fato de que “*our Rose Tree*” morreu (o assunto). Então Pearse sugere que isso pode ter sido por causa de “*politic words*”. Tais “palavras políticas” podem representar uma possível ambiguidade do poema.

Não é possível dizer se trata-se de uma maneira de abordar a preocupação dos rebeldes de que o nacionalismo estivesse se perdendo e de que os irlandeses estivessem ficando cada vez mais ingleses (sem nunca sê-lo realmente e sem atingir o status de igualdade), especialmente

com a promessa da Home Rule Act, que, para eles, parecia ser vista não tanto como um passo em direção à liberdade, mas sim como uma espécie de pão e circo. Ou ainda, se elas seriam uma pequena crítica embutida por Yeats. Como dito anteriormente e como discutido ao analisar “Easter, 1916”, o projeto de nacionalismo buscado por Yeats era artístico, cultural e ideológico, não político. O que o levava, até mesmo, a sentir certo desprezo pela fixação de alguns nacionalistas com a política, entre eles, os rebeldes. Encontramos um exemplo claro disso ao lembrar-nos mais especificamente do caso de Markievicz e da forma como, nas palavras de Yeats, ela desperdiçava suas noites em discussões.

Talvez o objetivo fosse exatamente o de deixar uma ambiguidade, que é, entretanto, resolvida, ao menos parcialmente, no fim da estrofe. Pearse sugere que a morte da roseira pode ter sido causada por um vento que cruza o mar amargo; assim, tendo em mente o fato de que a Irlanda é uma ilha, logo cercada pelo mar, seria lógico pensar que o problema vem de fora e não de dentro do país, posto que a distância é cruzada. Acreditamos ser uma referência explícita à Inglaterra, mas é possível também que seja uma menção à constante imigração para os Estados Unidos, que preocupava o poeta por representar uma impossibilidade de vida frutífera dentro da Irlanda sentida por seus compatriotas (YEATS, 1993), ou ainda à guerra que acontecia no continente europeu.

Na segunda estrofe, Connolly responde que a única coisa que a roseira precisa é de ser regada, deixando clara a convicção, e talvez a ingenuidade em seu ideal, e continua dizendo que isso será suficiente “*to make the green come out again/ And spread on every side,*”. Também no fim de “Easter, 1916”, fala-se do verde como um símbolo do patriotismo, do legado celta, da *irlandidade*. Entretanto, enquanto lá foi dito que o verde seria trajado daquele momento em diante, mostrando assim a presença viva do patriotismo, aqui, vemos que o verde é algo que está em falta, que é necessário. Para Connolly, basta que o verde reapareça para que a roseira possa florir; basta que o patriotismo ganhe força para que o nacionalismo consiga render frutos para a Irlanda e fazê-la uma nação orgulhosa e independente.

Na última estrofe, Pearse responde Connolly mostrando que, na verdade, ainda que resgatar a roseira fosse uma tarefa simples, não seria uma tarefa fácil. Por um instante, parece desesperar-se sem saber onde conseguir água para regá-la; mas então, compreende com clareza, e não apenas com clareza, mas com os ares de resignação de quem está perante a seu destino e sabe que não é possível escapar no verso “*O plain as plain can be*”. Onde o pesar é marcado novamente pelo “*O*”, e a repetição e o pleonasma (repetição de um termo ou ideia com fins de

expressividade) são um reforço à sua epifania de que não existe outra saída para que sua visão de uma Irlanda gloriosa, orgulhosa e orgulhável, se concretize.

Como discutido também no poema anterior, o preço do sonho dos rebeldes só podia ser pago com sangue, especialmente porque era nisso que acreditavam, visto que seus corações já tinham sido transformados em pedras. Talvez seja exatamente para mostrar a força dessa crença e dessa visão subjetiva dos rebeldes, que em um poema tão curto encontramos dois pleonasmos:

Trecho no original	Figura de linguagem
O <u>plain as plain</u> can be	Diácope e Pleonasma
There's nothing but our own <u>red blood</u>	Pleonasma

Esta redundância pode ser compreendida como um reforço da crença, como um certo fanatismo. A repetição de ‘*plain*’ vem como uma demonstração de que é realmente algo muito óbvio, muito simples, que não há outra saída; ao passo que o acréscimo do adjetivo ‘*red*’ ao substantivo ‘*blood*’, que poderia ser considerado desnecessário tendo em vista que o sangue humano é vermelho, funciona como um incentivo à criação de imagens mentais, como se garantisse que o leitor irá imaginar o vermelho do sangue e terá a dimensão correta do sacrifício heroico que foi feito. Ademais, o desfecho do poema também evidencia novamente a história nascendo a partir da violência, tal qual em “Easter, 1916” (AULA 2... 2007).

Outra similaridade entre os dois poemas que fica, no entanto, menos aparente, é o paralelo entre a vida e o teatro. Enquanto em “Easter, 1916” as referências ao teatro podiam ser facilmente percebidas – através de “*motley*” e “*casual comedy*”, por exemplo – aqui, a relação se estabelece através da artificialidade do diálogo, de seu tom farsesco e teatral.

*Yeats's idea that the rebels were actors in a play was made clearer in the lines he devoted to Easter 1916 after his first great utterance. The Pearse and Connolly who agree in “The Rose Tree” on the necessity of blood sacrifice are engaging in a stage dialogue [...] whose artificiality gives a greater chill to their words, **the unreality of the exchange accentuating the reality of what happened.***⁷² (FOSTER, 1985, p. 31, grifo nosso)

Também vale ressaltar esta capacidade do poema de “dar calafrios, de arrepiar”, como evidenciado através da teatralidade, da surrealidade dos eventos alegóricos do diálogo que, por fim, terminam tendo um desfecho que não é apenas o equivalente àquele da alegoria, mas é de fato igual, uma irrealidade real.

⁷² “A idéia de Yeats de que os rebeldes eram atores em uma peça se torna clara nas linhas que ele dedica à Páscoa de 1916 após sua primeira grande elocução. O Pearse e o Connolly que concordam em ‘The Rose Tree’ na necessidade do sacrifício de sangue engatam um diálogo cênico [...] cuja artificialidade deixa suas palavras ainda mais arrepiantes, **a irrealidade de sua troca acentuando a realidade do que aconteceu**”.

Esse efeito também é ressaltado devido à já mencionada estrutura de balada do poema. *“The chilling effect in ‘The Rose Tree’ is enhanced by the fact that Pearse and Connolly speak in a jaunty balad metre. It is as if they were ghosts speaking with a simplicity conferred by the grave.”*⁷³ (FOSTER, 1985, p. 31). O que também representaria um contraste com o que Foster chama de “invocação dos fantasmas do passado imediato” em “Easter, 1916”. Ademais, ele evidencia o interesse de Yeats pelas formas folclóricas, gaélicas, bem como seu desejo por alcançar uma obra que pudesse ser popular e tivesse a cadência do folclore. Ele buscava uma *“impersonal music of tradition”*⁷⁴, uma poesia que pudesse atingir o povo (1985, p. 31).

Entretanto, uma vez que os elementos estruturais, históricos e alegóricos foram explorados, é preciso que seja feita uma tentativa de compreensão dos aspectos místicos e simbólicos do poema, que se encontram, de modo geral, concentrados na figura da roseira. Para tratar dessas camadas de significação, nos guiaremos por um estudo sobre a rosa enquanto símbolo yeatsiano feito por Billigheimer. É importante ressaltar, entretanto, que o estudo realizado por ela se focou no período yeatsiano que foi de 1893 a 1910, abarcando assim a principalmente a primeira fase do poeta e a transição para a segunda fase. Nesse momento, segundo ela, a rosa simbolizaria o momento apocalíptico alcançado através do elevamento das emoções ao ponto da transcendência do conflito (2002, p. 276). Entretanto, para que isso possa ser compreendido é necessário avaliar as outras concepções yeatsianas sobre a rosa.

Em um primeiro momento, segundo Billigheimer, podemos encontrar a rosa como um elo entre os sentimentos subjetivos do poeta e uma essência divina, de modo que a flor viria a ser um símbolo antitético do mundo concreto do tempo e de uma imortalidade idealizada e abstrata. *“Yeats propounds the ideal of impassioned yearning and striving, through which the union of time and eternity is consummated beyond death in the visionary realm of eternal love, beauty and art.”*⁷⁵ (BILLIGHEIMER, 2002, p. 276). Vale ressaltar que vários poemas dessa fase foram inspirados pela musa Maud Gonne. O próprio Yeats, citado por Billigheimer, comenta, ao reler alguns de seus próprios poemas, que a qualidade simbolizada pela rosa não é como a *“Intellectual Beauty”* de Shelley ou Spenser, pois ele a imagina como algo que sofre junto como o homem, não como um ideal distante a ser perseguido e observado (2002, p. 276).

⁷³ “O efeito arrepiante em “The Rose Tree” é acentuado pelo fato de que Pearse e Connolly falam em uma alegre métrica de balada. É como se eles fossem fantasmas falando com uma simplicidade conferida pelo túmulo”.

⁷⁴ “música impessoal da tradição”.

⁷⁵ “Yeats propõe um ideal de ânsia e esforço apaixonados, através do qual a união do tempo e da eternidade é consumada além da morte, no reino visionário de eternos amor, beleza e arte”.

No trecho a seguir em que Yeats (YEATS, 1965) é citado por Billigheimer (2002, p.277):

The lotus (beauty) was in some Eastern countries imagined blossoming upon the Tree of Life, as the Flower of Life, and is thus represented in Assyrian Bas-reliefs. Because the Rose, the flower sacred to the Virgin Mary, and the flower that Apuleius' adventurer ate, when he was changed out of the ass's shape and received into the fellowship of Isis, is the western Flower of Life, I have imagined it growing upon the Tree of Life. I once stood beside a man in Ireland when he saw it growing there in a vision... near the top of the tree, a beautiful woman, like the Goddess of Life associated with the tree in Assyria, gave him a rose that seemed to have been growing upon the tree.⁷⁶

É possível ver como Yeats toma para sua poesia um símbolo que já simbolizava diversas coisas, que já era plural, e acrescenta-lhe ainda mais significado. Encontramos uma rosa que é ao mesmo tempo beleza, a Virgem Maria e uma flor com mágicas propriedades de cura⁷⁷, resumindo-se para Yeats como a Flor da Vida, um presente da Deusa da Vida.

Yeats também utiliza a rosa como uma representação da essência espiritual da mitologia e da cultura irlandesa. Ele fala sobre como ela era um símbolo presente na poesia irlandesa, por vezes de forma religiosa, sendo uma rosa austera, por vezes como um símbolo da própria Irlanda; como no caso de “Róisín Dubh” (que significa “pequena rosa negra”), uma famosa canção política irlandesa (embora Yeats questione o caráter político) do século XVI, em que a Irlanda é tratada por *róisín dubh*. E, então, sugere que é possível sentir-se seguro em dizer que os antigos celtas associaram a rosa com Eire, Fotla ou Banba, deusas que deram seus nomes para a Irlanda, pois ele acredita que estes símbolos não são meramente inventados, e sim que venham da mitologia já existente (BILLIGHEIMER, 2002, p. 277).

Depois de associar-se a sociedades ocultistas e místicas, especialmente depois de juntar-se à Rosa Cruz, a rosa ganharia ainda mais camadas de significação para Yeats, é neste momento que a rosa começa a ganhar tons apocalípticos (BILLIGHEIMER, 2002, p. 277).

Yeats also used the rose as an apocalyptic symbol based on the occult idea of the rose representing the divine light descending to the universe. Since, to the occultist Rosicrucians, the cross symbolizes the world of temporality and suffering, Yeats could

⁷⁶ “A lótus (beleza) era, em alguns países orientais, imaginada florescendo em cima da Árvore da Vida, como a Flor da Vida, e é representada assim nos baixo-relevos assírios. Como a Rosa, a flor sagrada para a Virgem Maria, e a flor que o aventureiro de Apuleius comeu quando foi destransformado em asno e recebido na companhia de Isis, é a Flor da Vida ocidental, eu a imaginei crescendo no topo da Árvore da Vida. Uma vez eu estive junto de um homem, na Irlanda, quando ele viu crescendo numa visão... perto da copa de uma árvore, uma bela mulher, como a Deusa da Vida que é associada com a árvore na Assíria, que deu a ele uma rosa que parecia estar crescendo no topo da árvore”.

⁷⁷ Yeats faz referência ao conto “*The Golden Ass*” escrito por Apuleius, em que o jovem Lucius é transformado em asno, ao envolver-se indevidamente com magia, e depois consegue recuperar sua forma humana através da intervenção da deusa Isis que lhe dá de comer uma coroa de rosas. Disponível em: <http://www.askwhy.co.uk/asepitomes/170Lucius_GoldenAss.php> Acesso em: 19 out. 2016

*find a particular appeal in this rose as an immortal emblem of beauty which promises fulfillment while it embraces the sorrows of the physical world.*⁷⁸ (BILLIGHEIMER, 2002, p. 278)

Através de poemas como “The Rose of the World”, o poeta também é capaz de dar mais significado à rosa, toma-a como representante da beleza do amor e a atrela à eterna tragédia da história (BILLIGHEIMER, 2002, p. 278).

No poema “To Ireland in the Coming Times”, Yeats relaciona a rosa mística com a rosa da Irlanda, tendo aqui a flor como um símbolo nacional, mas não político (diferentemente de em “The Rose Tree”). Nesse momento, a rosa é uma flor cujas raízes estão fíncadas num solo de folclore e mitologia, e é associada ao mistério de um mundo natural encantado – basta que lembremos dos próprios comentários de Yeats sobre a inspiração e o mistério trazidos por uma mera planície verdejante (1993, p. 352) – e também a paixões arquetípicas personificadas, a beleza eterna e a verdade simbolizadas na rosa (BILLIGHEIMER, 2002, p. 279).

Billigheimer comenta que no livro *The Wind Among the Reeds*, as influências dos estudos herméticos de Yeats eram mais profundas e, também, que ele fora influenciado pela poesia simbolista francesa; nesse livro o esoterismo era mais forte, bem como a rejeição do mundo real. Nesse ponto, a rosa deixa de ser um símbolo para o sofrimento pessoal e os sentimentos por Gonne e pela Irlanda, começando a ser empregada como o símbolo do anúncio de uma nova era espiritual. A rosa é o ponto de encontro do natural, do mágico, do mítico e do eterno, é o símbolo de um renascimento apocalíptico de uma era de valores imortais (2002, p. 280).

Na visão de Billigheimer, “‘*The Secret Rose*’, the climax of Yeat’s poems on the rose, expounds the idea that one must be torn by suffering or passion before achieving the state of rebirth symbolized by the mysterious secret rose.”⁷⁹ (2002, p. 281). Este renascimento, que só pode ser alcançado através da mais alta idealização espiritual, simbolizada por uma “*Incorruptible Rose*”, provém de paixões espontâneas e não da aquisição calculada de conteúdo. Ele está no êxtase da religião, do amor, do heroísmo, da paixão embriagada ou da magia, e

⁷⁸ “Yeats também usava a rosa como um símbolo apocalíptico, baseado na ideia ocultista de que a rosa representava a luz divina descendo para o universo. Já que, para a vertente ocultista da Rosa Cruz, a cruz simboliza o mundo da temporalidade e do sofrimento, Yeats pôde encontrar uma atração particular nesta rosa tida como um emblema imortal da beleza que promete o preenchimento enquanto abraça as tristezas do mundo físico”.

⁷⁹ “‘*The Secret Rose*’, o clímax dos poemas de Yeats sobre a rosa, expõe a idéia de que uma pessoa deve ser dilacerada pelo sofrimento ou pela paixão antes de atingir o estado de renascimento simbolizado pela misteriosa rosa secreta”.

somente aqueles que atingem tal êxtase são capazes de alcançar a rosa secreta e imaculada (BILLIGHEIMER, 2002, p. 281).

Billigheimer afirma que *“Only through the intensity of heroic conflict can the artist look forward to rebirth enfolded in the ‘great leaves’ of the Rosicrucian rose. Thus the poet looks forward to an eternity removed from reality at the end of time.”*⁸⁰ (2002, p. 282). Essa passagem, além de reafirmar a crença em uma vida eterna fora deste mundo e independente de seu fim, expressa, por exemplo, em *“The Valley of the Black Pig”*, pode ser diretamente relacionada ao poema *“The Rose Tree”*. A partir dessa visão complexa e multifacetada do simbolismo da rosa para Yeats, é possível agregar diferentes significados àquele inicial da roseira como representação do nacionalismo.

A rosa e, por conseguinte, a roseira também são símbolos para: a vida, enquanto Árvore da Vida Ocidental; a intersecção de um mundo temporal finito com a eternidade; a Irlanda por meio de suas raízes mitológicas; e, enfim a luz divina que desce sobre um mundo temporal de sofrimento, anunciando uma nova era. Assim, Yeats postula, como visto, que para alcançar a rosa, para entrar nessa nova era de valores imortais, é preciso alcançar um estado espiritual elevado. Este é encontrado por meio do sofrimento e da paixão, do heroísmo. Através dessas lentes, o sacrifício de sangue feito por Pearse e Connolly se mostra perfeitamente adequado aos requisitos da rosa.

Eles não somente sofreram fisicamente com as consequências de sua luta, não somente foram mortos por seus sonhos, mas por sua paixão. Tornaram-se candidatos verdadeira e profundamente elegíveis tanto através do sofrimento heroico, quanto através de uma paixão profunda pelo projeto de uma Irlanda livre, uma Irlanda que pudesse ser verdadeira irlandesa. Uma paixão pela própria rosa, de certo modo. *“And what if excess of love/ Bewildered them till they died?”* foi a pergunta feita por Yeats ao fim de *“Easter, 1916”* que pode ser respondida da seguinte forma: *“Pearse had anticipated the last, unanswered question in Yeats’s poem when he adopted as one of his mottoes the famous words of St Columcille: ‘if I die, it should be from the excess of love I bear the Gael.’*⁸¹ (FOSTER, p. 26).

⁸⁰ “Somente através da intensidade do conflito heroico, o artista pode ansiar pelo renascimento envolto nas ‘grandes folhas’ da rosa da Rosa Cruz. Assim, o poeta anseia pela eternidade removida da realidade, ao fim do tempo”.

⁸¹ “Pearse tinha antecipado a última pergunta não respondida no poema de Yeats quando ele adotara como seu lema as famosas palavras de São Columba: ‘se eu morrer, que seja pelo excesso de amor que tenho pelos Gaels’”.

Neste sentido, também é importante ressaltar o caráter da rosa como imortalização da história e também da tragédia da história irlandesa. Para Billigheimer, no poema “The Rose of the World”, o poeta declara que a triste história da Irlanda não tem uma vida efêmera, que para Yeats a história trágica do país está imortalizada “*Amid men’s souls, that waver and give place*”, através do ciclo de vidas humanas que terminam e começam. Neste momento, a tragédia da história ultrapassa a beleza e se torna eterna ao ser simbolizada pela rosa imortal (BILLIGHEIMER, 2002, p. 278). Ou por uma “*Right Rose Tree*”. A tragédia irlandesa do Levante de Páscoa de 1916 não terá vida curta.

Por fim, ao tomar a rosa como um símbolo apocalíptico que indica o renascimento e a chegada de uma nova era, o poema deixa de ser apenas uma ode ao heroísmo e a história e torna-se o anúncio deste renascimento e desta nova era. O que nos remete ao refrão “*A terrible beauty is born*”, mencionado por Hammer como os sinos que anunciam uma nova era (AULA 2... 2007). Encontramos de novo esse tema incrivelmente yeatsiano que é o renascimento, mais uma vez ligado à Páscoa, símbolo cristão do martírio que traz vida nova. O sangue derramado que “*Can make a Right Rose Tree*” traz a elevação espiritual para que esta “*Right Rose Tree*”, este novo mundo, esta nova Irlanda possa existir.

CAPÍTULO 2: PROJETO TRADUTÓRIO

A Letra do Outro no Eu

Houve sempre uma certa fascinação pela capacidade da tradução de transportar, não o texto de uma língua ou cultura a uma outra língua ou cultura, mas o leitor do texto traduzido de seu mundo para um outro, o mundo do texto. Depois de anos de gratidão direcionada aos autores de tantas obras significativas para a própria construção pessoal, compreendeu-se que essa gratidão deveria se estender também aos tradutores que permitiram que isso fosse possível. Isto porque deixaram presente a alteridade que havia naqueles textos sem adaptá-la, abrigar-la. Por isso, a postura pessoal por trás das traduções sempre foi a de continuar o trabalho de divulgação e aproximação cultural começado há tanto tempo. Sendo assim, no presente estudo, foram realizadas traduções de cinco poemas de W. B. Yeats feitas com o intuito de permitir e intensificar o contato entre as duas culturas, Brasil e Irlanda.

Nesse horizonte de busca pelo encontro cultural, de incentivo à presença da alteridade na tradução, em lugar da soberania da identidade, a reflexão tradutória de Antoine Berman sobre a tradição ocidental de tradução e a noção de ética na tradução acabou servindo não apenas como referencial teórico para este estudo, mas para refinamento e potencialização da tradução como espaço de encontro. A leitura de *A tradução e a letra ou O albergue do longínquo* foi fundamental para a aquisição de meios que garantissem parte da alteridade própria do original no texto traduzido (acredita-se que não é possível trazer o todo); para a compreensão dos riscos desta empreitada; e para a descoberta de novas possibilidades de como registrar essa alteridade no texto, que terminam sendo também novas possibilidades para a própria língua de chegada. Desse modo, a reflexão de Berman foi o Norte deste percurso.

Ao mencionar a compreensão dos riscos, vale ressaltar que esse tom de ‘introdução’, de ‘apresentação’, presente no objetivo aqui expresso pode representar um risco para uma tradução genuína, pelas lentes bermanianas, pois pode torná-la serva de um público e acarretar na destruição da letra que torna a obra um particular (BERMAN, 2007, p. 65). Sendo assim, é importante explicitar que esse encontro se dá com o propósito de mostrar o Outro, de acolher o Estrangeiro (BERMAN, 2007, p. 68) para que ele possa conviver com o Nacional, para que juntos tragam rejuvenescimento (BERMAN, 2007, p. 71), possibilitando assim novidade na língua anfitriã. Em suma, aqui se faz uma tradução cujo intento é *ético*. Parte essencial para que se possa realizar uma tradução minimamente ética é a compreensão do que é esta ‘letra’ que

pode ser destruída durante a tradução, pois a ética se dá e o Outro se torna presente exatamente quando se consegue que a letra do Outro esteja no Eu.

Para entender a letra é preciso, ao menos, de uma noção do que era a tradição ocidental da tradução à qual Berman se opunha ao defender uma tradução ética. O autor viveu e se pronunciou a partir do contexto de uma tradução historicamente anexadora, como posto por ele. Mesmo após a superação das Belas Infiéis, a França, bem como os países do ocidente de modo geral, continuou com uma prática tradutória profundamente voltada para si mesma e sua própria cultura. E o fazia não de modo minimamente justificável por alguma necessidade de defesa de uma língua ameaçada, mas por uma atitude de superioridade da língua materna, que não poderia ser contaminada por estrangeirismos inferiores, como ele descreve no capítulo “Tradução Etnocêntrica e Tradução Hipertextual” (BERMAN, 2007, pp. 28-48). Talvez seja um traço de seu passado colonizador que continuou, pelo menos até o momento em que Berman se pronuncia, a filtrar o que vinha de fora e considerar o francês como um ideal. O autor nomeia este tipo de tradução como ‘etnocêntrica’ e explica: “Etnocêntrico significará aqui: que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela — o Estrangeiro – como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura” (2007, p. 28).

Seu pronunciamento foi uma crítica ao etnocentrismo, que ele contrapôs à ética (2007, p. 27). Como dito, é somente através de uma ética da tradução que o Estrangeiro pode ser acolhido e não adaptado. Se faz imperativo explicar de que maneira se dá esse processo de anexação na concepção bermaniana. Para o autor, essa ação subjugante é possível graças a uma tradição ocidental da tradução que prima pelo sentido; que traduz em função de um público-alvo idealizado; que faz quaisquer alterações necessárias ao invólucro de tal sentido para assegurar sua chegada à língua de destino e, assim, termina por matar e apagar o que havia de genuíno na obra. Isso ocorre, por uma influência platônica no pensamento, que separa o concreto da ideia abstrata que o precede, que postula o mundo concreto como um reflexo de um mundo das ideias. Dessa maneira, o sentido, o significado, termina sendo separado de seu significante e elevado a uma categoria superior, donde advém que deve ser preservado, que se deve ser fiel a ele, acima de tudo. Só assim se dá a comunicação. E Berman rebela-se contra isso.

Tal é a concepção da tradução que se tornou canônica no Ocidente [Störrig, 1963]. Os dois enunciados se completam: se a tradução é anexação, ela só pode ser anexação do "sentido". Se ela é captação do "sentido", ela só pode ser anexação.

Mas estes princípios de São Jerônimo, além dos de Cícero e Horácio, têm sua origem em São Paulo e no pensamento grego, isto é, em Platão. Não que este último tenha falado (do que sei de tradução: mas instituiu o famoso corte entre o "sensível" e o "inteligível", o "corpo" e a "alma". Corte que se encontra em São Paulo com a oposição entre o "espírito" que "vivifica" e a "letra" que mata.

A tradução não se importa com a letra morta: ela vai, para captá-lo, até ao espírito, ao sentido. (BERMAN, 2007, p. 31)

Assim, a totalidade de uma obra só pode ser encontrada e sentida quando se apreende em conjunto seu significado e seu significante. Não se pode separá-los. Especialmente no caso da poesia, cujo caráter altamente condensado faz com que a carga de sentido ocorra exatamente através do arranjo dos significantes, através do trabalho sobre a letra. Não que significante e letra sejam sinônimos. Berman afirma que a letra é o “*espaço de jogo*” (2007, p. 26, grifo no original) e também que “*a letra são todas as dimensões às quais o sistema de deformação atinge*” (2007, p. 62, grifo no original).

Esse sistema de deformação referido aqui consiste em um conjunto de 13 tendências deformadoras, delimitado por Berman, que atinge todas as traduções, e do qual a mera consciência não é suficiente para a libertação. É preciso que uma análise da tradução seja feita e que essas tendências sejam identificadas para que se possa libertar-se efetivamente delas (BERMAN, 2007, p. 45). Tais tendências são: a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento e a vulgarização, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos textuais, a destruição (ou a exotização) das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções e idiotismos, o apagamento das superposições de línguas (BERMAN, 2007, p. 48). Assim, pode entender-se que a letra é todo o conjunto, o sistema, de uma obra que torna sua manifestação possível; compreendendo fatores como o significado, a escolha e variedade dos significantes e as redes que se ligam a eles, a estruturação, o ritmo, a clareza ou obscuridade dos seus sentidos, a superposição de línguas ou variantes linguísticas, as imagens criadas ou retratadas na obra.

Nossa intenção não é a de posicionar o significante de uma obra acima de seu significado, tampouco a letra acima do sentido, mas de mostrar que a relação entre os dois é vital para que a experiência de manifestação possa ser verdadeiramente atingida. Berman defende a letra com afincamento por vê-la perecer e ser mutilada pela já mencionada tradição etnocêntrica da tradução, como dito:

Aplicada às obras, a cesura platônica sanciona um certo tipo de “*translação*”, a do “*sentido*” considerado como um ser em si, como uma pura idealidade, como um certo “*invariante*” que a tradução faz passar de uma língua a outra deixando de lado sua

casca sensível, seu “corpo”: de sorte que o insignificante, aqui, é antes o significativo. (BERMAN, 2007, p. 32)

No contexto de uma tradução da obra de Yeats, trabalhar com base na cesura platônica, isto é, primando pelo sentido, se torna não apenas um ato etnocêntrico e anexador, mas uma violação, uma traição, à própria proposta poética do autor, à sua própria crença. Como foi discutido no capítulo que trata da poética yeatsiana, para Yeats, as palavras são símbolos para a evocação de espíritos, para a realização de magia (YEATS, 2010). Símbolos usados pela mente, que não é um mero refletor de ideias divinas ou de objetos físicos, e sim uma mente ativa capaz de criá-los; em contraposição à ideia, ou verdade, que é tida como passiva e que não é considerada exterior, como para Platão, mas algo interno, como para Berkeley (SOUZA, 2012, pp. 35-36). Isso faz com que o cuidado com a letra, com que a busca pela minimização das deformações seja ainda mais necessária, para que se possa trazer o máximo desses símbolos evocativos e criadores para a tradução, respeitando assim a poética do autor e não apenas o original.

Fora da esfera filosófica e metafísica, também podemos tomar emprestadas as considerações do crítico e teórico literário Roland Barthes, apresentadas no prefácio da obra *Crítica e Verdade*, para reafirmar a importância da letra. Barthes afirma que “O escritor é um experimentador público: ele varia o que recomeça; obstinado e infiel, só conhece uma arte: *a do tema e das variações*” (2007, pp. 16-17, grifo nosso). Isso se faz verdadeiro até mesmo dentro dos poemas desta tradução; se tomarmos como exemplo “The Hosting of the Sidhe” e “The Host of the Air”, teremos dois poemas que são variações de um mesmo tema “o rapto de seres humanos por uma raça sobrenatural”. Ainda sobre a questão das variações, Barthes postula que:

[...] todo escrito só se torna obra quando pode variar, em certas condições, uma primeira mensagem [...]. Essas condições de variações são o ser da literatura (o que os formalistas russos chamavam de *literaturnost*, a “literaridade”), e assim como minha carta, só podem finalmente ter relação com a *originalidade* da segunda mensagem. (2007, p. 19, grifos no original)

No excerto pode ver-se a essencialidade da letra para a própria literatura, como parte de sua constituição enquanto literatura. Sendo assim, torna-se absurdo pensar uma tradução literária que abandone a forma primando pelo sentido, é preciso que os dois sejam buscados (BERMAN, 2007, p. 40). Especialmente quando se almeja uma tradução ética que seja capaz de mostrar o Outro.

Uma vez que o projeto tradutório está bem delimitado e, de certo modo, alinhado com as próprias concepções do autor, trataremos agora do processo tradutório em si. Os tópicos a

seguir concernem a discussão e apresentação do que foi e não foi alcançado nesta busca por uma tradução ética.

i. Da maior das renúncias

Segundo Berman, há defeitos em toda tradução (2007, p. 130). Bem, não se pode negar a verdade nessas palavras, por mais relativa ou subjetiva seja a noção de defeito, e sabe-se que ele não é único a pensar desta maneira. Esses defeitos se dão, em muitos casos, não pela falta de domínio, habilidade ou esforço do tradutor, mas pela exigência sempre presente de que o tradutor faça escolhas e, logo, renúncias – algo que é acentuado na tradução de Susana Kampff Lages (2007) do texto benjaminiano “Die Aufgabe des Übersetzers” já na tradução do título “A Tarefa-Renúncia do Tradutor”. Esse caráter de renúncia da tradução assemelha-se infinitamente ao conceito econômico de *trade off* – que pode ser expresso por meio de lugares-comuns como “não se pode ter tudo” ou “é preciso perder para ganhar” ou “*there’s no such thing as a free lunch*”.

Durante o processo de tradução desses poemas, esse princípio pôde ser especialmente sentido. A tradução de poesia mostrou-se particularmente e altamente desafiadora, o que significa que, em diversos momentos, ela foi igualmente doída e frustrante. Sabia-se que as deformações eram inevitáveis e inescapáveis, mas ainda assim o peso das escolhas foi sentido com intensidade crescente conforme o aumento da compreensão da poética do autor e, também, da profundidade e extensão da relação sentido-letra.

Nos diferentes momentos de análise e leitura dos poemas originais, bem como das traduções, percebeu-se cada vez mais a quantidade de características das composições que as faziam obras únicas, que formavam sua letra. Além de traços da poesia que se mostram como desafios tradutórios reais – talvez sejam até os mesmos traços que a separam da prosa –, por exemplo, a estrutura em versos; a condensação capaz de carregar o máximo de significado (e de significados) em um número reduzido de palavras (POUND, 2006, p. 40); o ritmo produzido pelo encadeamento de palavras; a presença ou não de rimas e o seu padrão; entre outros, foi preciso lidar com características que não pareciam pertencer tanto ao mundo da poesia e sim àquele da prosa.

Notou-se uma presença forte de elementos narrativos como narradores, ação, cenário, passagem do tempo e diálogos. Em “The Host of the Air”, poema que conta uma história, por

exemplo, vemos a passagem do tempo no verso “*And he saw how the reeds grew dark*”. Temos descrições espaciais dos lugares onde se passa a ação, como a referência a Knocknarea e ao túmulo de Clooth-na-Bare em “The Hosting of the Sidhe”. Em “The Valley of the Black Pig”, encontramos a narração de uma batalha sangrenta e desoladora. O narrador se faz especialmente visível ao anunciar o falante no diálogo alegórico de “The Rose Tree”. Em “Easter, 1916” temos a descrição de um ambiente natural e da movimentação dos animais de tal ambiente em uma estrofe inteiramente alegórica. Estes elementos aqui descritos podem se enquadrar na fanopeia de Ezra Pound, sendo esta uma maneira de carregar a linguagem de modo a fazer com que o leitor tenha imagens visuais projetadas em sua imaginação (POUND, 2006, p. 41).

Além disso, permeando todos os poemas existem referências à cultura ou à história da Irlanda. Estas podem ser (a) visíveis, como nos títulos “The Hosting of the Sidhe”, com a presença de uma raça do folclore irlandês, e “Easter, 1916”, com a data de um importante evento histórico; (b) perceptíveis, através dos temas, como o já mencionado rapto pelas fadas, ou da escolha de palavras, o que pode ser considerado a logopeia de Pound, em que a linguagem é reflexiva e preocupa-se com a própria linguagem (2006, p. 41); e (c) invisíveis, mas sonoras. Na seção deste trabalho que trata sobre a poética yeatsiana, é mostrada a grande importância e a forte relação de semelhança que o poeta via, e mais do que ver, buscava imprimir, entre a música e a poesia. O que foi feito, tanto através da rima, de aliterações e de repetições que lembram refrãos musicais, quanto através da métrica, é uma forma de carregar a linguagem através do som, a melopeia (POUND, 2006, p. 41). Mais do que um cuidado com o padrão formal da métrica, também foi discutido brevemente que o autor trazia uma cadência originária do gaélico às estruturas inglesas, o que criava novidade e estranheza, na concepção bermaniana, já na própria língua do autor.

Ainda que não houvesse a invasão gaélica, a métrica já seria uma grande dificuldade de tradução entre o português e o inglês por si só, devido ao fato de que a métrica é construída de forma bastante diferente nos dois sistemas linguístico-culturais. Enquanto o português, tal qual o francês, tem uma métrica embasada na contagem de sílabas poéticas; o inglês, assim como o grego, utiliza uma estrutura baseada na tonicidade da língua. A língua inglesa, de modo geral, tem palavras com menos sílabas que o português e tem também a característica de ser uma língua com diversas partículas, que combinadas a outras palavras alteram completamente seu significado, como pode perceber-se ao pensar nos *modal verbs*. Na poesia, essa diferença de

tamanho entre as palavras vai além de uma simples alteração na mancha gráfica do poema ou na contagem de sílabas.

O sistema métrico inglês divide os versos em pés. Os pés são compostos por diferentes combinações de sílabas tônicas e átonas que se dividem da seguinte maneira:

Tipo de pé	Composição
Iambo	Uma sílaba <i>átona</i> e uma sílaba tônica .
Anapesto	Duas sílabas <i>átonas</i> e uma sílaba tônica .
Troqueu	Uma sílaba tônica e uma sílaba <i>átona</i> .
Dáctilo	Uma sílaba tônica e duas sílabas <i>átonas</i> .

Na língua inglesa, o pentâmetro iâmbico – isto é, um verso com cinco iampos – é uma das formas métricas mais consagradas, pois assemelha-se à cadência natural da língua e ainda faz eco aos batimentos cardíacos. Outra diferença entre a poesia em inglês e português é a importância da rima. Na poesia feita em nossa língua percebemos uma tradição de rima muito mais forte e que durou muito mais tempo sem que pudesse ser “maculada” do que no inglês, basta que pensemos que Shakespeare, por exemplo, já escrevia versos sem rima no século XVI.

Tendo em mente todas as variáveis aqui descritas, sua função para a originalidade da obra e a consciência, sempre presente, de que seria necessário fazer renúncias, a solução foi renunciar à métrica, assim destruindo boa parte da melopeia dos poemas. Essa escolha se deu por razões diferentes. Uma destas é a própria limitação da tradutora. Como mostrado, a técnica poética formal em inglês é bastante diferente daquela em português e a descoberta desse fato se deu durante o processo de tradução desses poemas, isso significa que o domínio da métrica inglesa é por demais insuficiente para que ela seja tratada da devida maneira. Embora o sistema de pés seja relativamente simples, a tonicidade das sílabas pode mudar de acordo com a tonicidade das sílabas adjacentes ou mesmo com a entonação do que é dito, não existe uma estabilidade na tonicidade (CUNHA FILHO, 2016, p. 41-42); isso, para os ouvidos não treinados de um falante não-nativo. Mostra-se como uma barreira grande demais, ao menos para este formato de trabalho e pesquisa. Ademais, não se pode esquecer que a métrica não é puramente inglesa, mas também gaélica; o que se torna uma limitação ainda maior para uma pessoa que não está familiarizada com tal língua.

Essa percepção bastante clara de minhas limitações fez com que o trabalho sobre a métrica se tornasse inviável para este estudo. Para não correr o risco de cair em erros que seriam facilmente evitados caso se conhecesse verdadeiramente a questão, a métrica foi renunciada como elemento a ser reproduzido na tradução. Por um lado, isso implica a perda de novos

espaços de língua para o Estrangeiro e deformações da letra, notadamente a destruição dos ritmos (BERMAN, 2007, p. 55) e o apagamento das superposições de línguas (BERMAN, 2007, p. 61). Essa deformação opera apagando a tensão de outras línguas presentes no original, no caso, a presença do gaélico que servia para recolonizar o inglês. Já sobre a destruição de ritmos, Berman explica que o texto pode passar “de uma tonalidade a outra, e a retalhação da frase operada ‘cientificamente’ pelos autores rompe o ritmo mímico da frase (seu ‘movimento’ que imita o movimento do trenzinho atravessando o País de Gales).” (2007, p. 56). De modo geral, o ritmo foi destruído pela diferença da métrica no inglês e no português e pelo apagamento do gaélico, mas o ritmo mímico também foi, de fato, destruído, ao menos no poema “The Hosting o the Sidhe”, como podemos ver no comentário feito para ajudar as crianças na interpretação do poema: “*When you read it aloud, you’ll find that the beat is like the regular rhythm of galloping horses.*” (YEATS, 2002, p. 16).

Por outro lado, a renúncia da métrica permitiu que outros componentes essenciais da obra pudessem ser melhor trabalhados na busca de diminuição das deformações e de abertura para o Outro. Os elementos narrativos mencionados acima, por exemplo, que tornam as peças poéticas tão originais, são importantíssimos para a criação das imagens e cenas, para a fanopeia, que Yeats nos traz em seus poemas, e talvez a destruição dessa visualidade da poesia fosse inevitável caso se optasse pela métrica. Ainda que a métrica e a musicalidade do poema sejam importantes para o poeta, a novidade no inglês da influência do gaélico não poderia ser reproduzida no português, pois não é algo de que temos memória. Assim, embora a sonoridade de Yeats tenha ficado inteiramente diferente e fatalmente brasileira, existiu o cuidado para garantir que as imagens pudessem continuar a ser irlandesas.

ii. Manifestando Yeats

O abandono da cesura platônica e a compreensão da obra como mais do que sentido, mais do que mensagem, significa um rompimento com as tradições que pensam a tradução como comunicação. Para Berman, tal qual para Benjamin, a tradução não deveria ser feita com o intuito de comunicar algo; de modo análogo, a poesia ou as obras de arte em geral, também não são criadas para o público, ou ao menos não deveriam ser. Benjamin questiona até mesmo o que é comunicado por uma obra de arte, o que é dito por ela, a despeito de sua relação com o público, e chega à conclusão de que muito pouco pode ser compreendido do que ela fala, pois

não é isto que é essencial, mas sua poeticidade (2008, p. 66). Em Berman encontramos que a compreensão da obra como comunicação não é possível:

Porque a única definição possível de uma obra só pode ser feita em termos de manifestação. Numa obra, é o "mundo" que, cada vez de uma maneira diferente, se manifesta na sua totalidade. Toda comunicação concerne a algo parcial, setorial. A manifestação que a obra é, concerne sempre a uma totalidade. Ademais, é manifestação de um original, de um texto que não é somente primeiro em relação aos seus derivados translingüísticos, mas primeiro em seu próprio espaço de língua. (2007, p. 69)

Deste modo, Berman enxerga a tradução não como comunicação, mas como a manifestação de uma manifestação. Ele explica que, em sua essência, a tradução é motivada pelo “desejo de abrir o Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua” (BERMAN, 2007, p. 69). E “Abrir” ele continua “é mais que comunicar: é revelar, manifestar” (BERMAN, 2007, p. 69). Para isso, é necessário que se façam atos éticos, que se abra para o Estrangeiro e isso é uma escolha (como quase tudo no mundo da tradução). Uma escolha muito difícil, segundo Berman, mas necessária para uma cultura plena, uma cultura não-anexadora, não-apropriadora, e capaz de estabelecer relações dialógicas com outras culturas (2007, pp. 68-69).

Tendo em vista tais considerações, buscou-se uma tradução que procurasse manifestar ao máximo a totalidade da obra. Como já explicado, a melopeia foi deformada, mas ainda existiam diversos elementos a serem acolhidos, como mostraremos nas próximas subseções. Sendo o nosso objetivo o de uma tradução ética, é necessário identificar os traços que formam o sistema global da obra para que eles possam ser manifestados na tradução. Embora necessário, isso não deixa de ser uma violência contra a obra, que precisa ser reduzida a apenas alguns de seus aspectos (BERMAN, 2007, p. 77).

No caso das traduções deste estudo, os originais foram reduzidos aos seguintes aspectos característicos de sua manifestação para que fossem mantidos em sua tradução:

Poema	Aspectos notórios ⁸²
The Hosting of the Sidhe	Duas vozes não marcadas graficamente; abordagem direta do leitor; anáforas e estruturas anafóricas; elementos culturais folclóricos; rimas regulares.
The Valley of the Black Pig	Narrador-personagem; rede de significantes subjacentes; obscuridade; versos longos; elementos culturais; rimas regulares.

⁸² Esta redução foi feita com base nas características discutidas nas análises dos poemas que constam nas subseções “Uma Irlanda ideal” e “Uma Irlanda real”.

The Host of the Air	Narrativa de uma história; descrições do cenário; repetições; antíteses; jogos de palavras; rede de significantes subjacentes notável; rimas regulares.
Easter, 1916	Expressão pessoal; ambivalência; referências a pessoas reais e eventos históricos; repetições; metáforas; tom alegórico; rimas menos regulares.
The Rose Tree	Diálogo marcado graficamente; narrador; tom alegórico; referência a pessoas reais e eventos históricos; rimas regulares.

Essa forma de enxergar as peculiaridades e os elementos que mais se destacaram na análise dos poemas, nos levou a uma tradução que priorizou sua manutenção em português. É importante ressaltar que os aspectos notórios dos poemas são diferentes, pois eles são obras diferentes, em alguns casos manifestam um mesmo mundo, mas em outros não. Era fundamental que essas diferenças fossem respeitadas para que a tradução fosse de fato ética.

Uma estratégia para a manifestação desse mundo da obra foi a reprodução exata dos termos que vinham do gaélico, como a raça *Sidhe*, o lugar Knocknarea, os nomes Caoilte, Clooth-na-Bare e Niamh. O termo *cromlech*, que aparece no poema “The Valley of the Black Pig”, tinha uma tradução em português, cromeleque, cuja sonoridade e corporeidade eram bastante semelhantes às do original, logo, optou-se por utilizar a tradução já existente, sem sentir a necessidade de manter o nome como no original, gerando assim uma exotização desnecessária. Outra reprodução exata foi a dos nomes próprios, tanto dos personagens do poema “The Host of the Air”, quanto dos líderes executados no Levante de Páscoa de 1916, presentes em “Easter, 1916” e “The Rose Tree”.

Os animais e os elementos naturais presentes nos poemas, fosse como simbolismo, tal qual a terceira estrofe de “Easter, 1916”, fosse como ambientação, a exemplo de “The Host of the Air”, foram mantidos como eram no original (ver quadros 4 e 5, ANEXO 4). No quadro de elementos naturais, podemos perceber que não se tratam de elementos regionais, portanto a tradução foi bastante direta. Já no caso do quadro de animais, é possível perceber que alguns termos causaram maior dificuldade de tradução por se referirem a animais típicos de uma região.

Na terceira estrofe de “Easter, 1916” são mencionadas “*moor-hens*”, “*hens*” e “*moor-cocks*”. A tradução usual de “*hen*” para o português é “galinha”⁸³ e o termo em inglês também

⁸³ Disponível em: <<http://www.linguee.com/portugues-ingles/search?source=auto&query=hen>> e <<https://translate.google.com/#en/pt/hen>>. Acesso em: 08/11/2016.

pode ser usado para se referir às fêmeas de qualquer espécie da ordem Galliformes⁸⁴. Já a tradução mais frequente de “cock” é galo⁸⁵. Isso pode nos levar a pensar, em um primeiro momento e sem familiarização com a fauna local, que *moor-hens* e *moor-cocks* são fêmea e macho da mesma espécie. Porém, *moor-hens* são galinhas-d’água ou frangos-d’água-comuns, *Gallinula chloropus*⁸⁶, e *moor-cocks* são lagópodes-escoceses ou lagópodes-cinzentos, *Lagopus scotica*⁸⁷; e pertencem até mesmo a ordens diferentes, sendo estes últimos da ordem Galliformes e os primeiros, da ordem Gruiformes.

A tradução desses termos se seguiu da seguinte maneira:

Original	Tradução 1	Tradução 2	Tradução 3	Tradução 4	Tradução 5	Tradução 6	Tradução 7
Moor-hens	galinhas-d’água/ os frangos-d’água	Galinhas-d’água	Galinhas-d’água	Galinhas-d’água	Galinhas-d’água	Galinhas-d’água	Galinhas-d’água
Hens	Galinhas	Galinhas	Galinhas	Aves	Aves	Aves	Galinhas
Moor-cocks	Lagópodes-escoceses	Lagópodes-escoceses	Lagópodes-escoceses	Pássaros do pantano	Pássaros do pantano	Galos-do-pantano	Galos-do-charco

Compreendeu-se que parte da manifestação da obra se daria por meio da manutenção das imagens criadas no original, a fanopeia, portanto, animais pertencentes à fauna local deveriam ser traduzidos de modo a revelar essa fauna estrangeira. Não poderia haver uma substituição por animais locais de nomes mais poéticos que “galinha-d’água” ou de reconhecimento imediato para um leitor brasileiro. Preferiu-se o nome “galinha-d’água” à “frango-d’água-comum” por ser um nome mais sucinto, de oralidade mais fácil e, também, por propiciar a repetição de “galinha” como na estrofe que se segue.

A tradução de “hens” por “galinhas” passou por estágios diferentes. Na tradução 1, 2 e 3, não se tinha a consciência de que o termo em inglês era usado para as fêmeas da Galliformes e não apenas para a fêmea da espécie *Gallus gallus*⁸⁸, mas havia dúvida quanto a este “hens” referir-se a galinhas (*Gallus gallus*), a fêmeas de *moor-cocks* ou de ser uma retomada de *moor-hens*. Nas traduções 4, 5 e 6, esta dúvida levou à escolha de “aves”, um termo genérico que poderia cobrir qualquer uma das opções imaginadas por nós e já descritas. Por fim, optou-se

⁸⁴ Disponível em: <<http://www.dictionary.com/browse/hen?s=t>>. Acesso em: 08/11/2016.

⁸⁵ Disponível em: <<http://www.linguee.com/portugues-ingles/search?source=auto&query=cock>> e <<https://translate.google.com/#en/pt/cock>>. Acesso em: 08/11/2016.

⁸⁶ Disponível em: <<http://avibase.bsc-eoc.org/species.jsp?avibaseid=9D12EA47C8D72DE7>>. Acesso em: 08/11/2016.

⁸⁷ Disponível em: <<http://avibase.bsc-eoc.org/species.jsp?avibaseid=FC3D07C64FF2C915>>. Acesso em: 08/11/2016.

⁸⁸ Disponível em: <<http://avibase.bsc-eoc.org/species.jsp?avibaseid=3749777E14C923E9>>. Acesso em: 08/11/2016.

por “galinhas” acreditando que se chegaria a um dilema parecido e considerando que uma vez que não havia certeza da espécie a que estas “*hens*” pertenciam, seria interessante recriar o jogo de palavras e as repetições do original, pois tais elementos também são parte de sua logopeia, sendo, assim, relevantes para sua manifestação.

Com a decisão de mostrar o Outro em mente, as traduções iniciais de “*moor-cocks*” optaram pelo nome correspondente da espécie em português, “lagópodes-escoceses”. Entretanto, este nome gerava um incômodo grande, pois além de não ser conhecido, não seria capaz de gerar imagens mentais no leitor. Não seria capaz de fazê-lo imaginar a paisagem irlandesa com sua fauna característica conforme a leitura do poema, talvez até o remetesse à Escócia. Então, optou-se por uma explicação, uma clarificação, nas traduções 4 e 5, que com o termo genérico “pássaros” seria capaz de designar estes animais, cujo habitat natural é vizinho de “pântanos”. Entretanto, a solução ainda não parecia satisfatória pelo seu tom acentuado de explicação e generalidade.

A tentativa então foi a de cunhar um decalque, tradução palavra-por-palavra de um elemento do original (BRUSASCO, 2013, p. 21) (CUNHA FILHO, 2016, p. 74). Então lagópodes-escoceses se tornaram “galos-do-pântano”, pensou-se que esta tradução traria uma maior visualidade para o poema e menor racionalização, uma vez que a expressão cunhada passaria a ideia de uma ave semelhante ao galo e habitante dos pântanos, num esquema de construção semelhante ao do nome da espécie em inglês. Ainda assim, houve certa resistência a deixar um termo tão longo no verso, pois isto perturbaria a frágil noção de métrica estabelecida e alteraria o ritmo criado para o poema.

Numa busca por sinônimos em português da palavra pântano⁸⁹, compreendeu-se que havia uma grande diferença entre pântano e *moor* e que um erro havia sido cometido. A palavra inglesa para pântano seria *swamp* e a palavra *moor* se assemelharia muito mais ao que um “charco” representa para o português. Sendo assim, a tradução final foi “galo-do-charco” que, embora seja literal e não contenha o nome real da espécie, parece capaz de manifestar a fanopeia do poema, ao indicar que se trata de uma ave e trazer a visão dos charcos, e continua a representar uma fauna que não é nossa, que é do Outro.

O aspecto social do mundo irlandês, ou melhor, da aristocracia irlandesa também foi manifestado através da tradução de “*She rode to harriers?*” por “A cavalo, caçava lebres?”. Ao mesmo tempo em que esta tradução exemplifica a tendência de destruição das locuções, que

⁸⁹ Disponível em: <<http://dicionariocriativo.com.br/p%C3%A2ntano>>. Acesso em: 31/10/2016.

consiste no apagamento ou substituição das imagens, locuções, modos de dizer, provérbios do original (BERMAN, 2007, p. 59-60). Essa tradução consegue ser ao mesmo tempo deformação e manifestação, pois está destituída de sua letra, uma vez que não seria possível construir uma estrutura semelhante no português, mas ainda é capaz de projetar imagens na mente do leitor. Isso ocorre pelo fato de que não se trata de uma tradução feita a partir da substituição de uma expressão por outra, mas mediante o realce dos elementos que originaram a expressão, uma abordagem etimologizante.

A pesquisa da expressão “*ride to harriers*” na internet, nos levou ao fórum do dicionário online Word Reference⁹⁰. Com as informações do fórum, que foram conferidas tanto no próprio dicionário Word Reference, como em outro dicionário, entendeu-se que a expressão do poema era uma variação da expressão britânica “*ride to hounds*” (não foi possível descobrir se é uma variante irlandesa ou se foi cunhada por Yeats). A expressão “*ride to hounds*” significa participar de uma caçada de raposas⁹¹; nestas, uma matilha é solta para rastrear a raposa e o grupo de pessoas participando da caçada segue os cães de caça, podendo fazê-lo a cavalo ou a pé. “*Harriers*” são uma espécie menor de cães de caça, utilizados para a caça de lebres⁹²; assim, ao juntar trocar “*hounds*” por “*harriers*”, o efeito é o de descrever uma caçada de lebres.

Uma tradução que respeitasse a letra, como “cavalgar para pequenos cães de caça”, não seria legível em português, logo, optou-se por deixar mais clara a imagem que precisava ser obtida, para que o leitor pudesse compreender o sentido da fala através do simbolismo da imagem. Portanto, a opção escolhida foi “A cavalo, caçava lebres”. Aqui temos a presença dos cavalos, acentuando o tom aristocrático de participar em uma caçada e reproduzindo o a imagem de alguém que cavalga, que “*ride*”, e temos a explicitação do objeto da caça, lebres.

iii. A estranha novidade: português brasileiro anglicizado

Toda teoria da tradução é a teorização da destruição da letra em favor do sentido. [...]

A tradução regida por estas forças e tendências é fundamentalmente *iconoclasta*. Ela desfaz a relação *sui generis* que a obra instituiu entre a letra e o sentido, relação onde é a letra que “absorve” o sentido. Ela o desfaz para instituir uma relação inversa, onde das ruínas da letra deslocada brota um sentido “mais puro”. (BERMAN, 2007, p. 62, grifos no original)

⁹⁰ Disponível em: <<http://forum.wordreference.com/threads/ride-to-harriers.2446305/>>. Acesso em: 30/08/2016.

⁹¹ Disponível em: <<http://www.dictionary.com/browse/hound?s=t>> e <<http://www.wordreference.com/definition/hound>>. Acesso em: 30/08/2016.

⁹² Disponível em: <<http://www.wordreference.com/definition/harrier>> e <<http://www.dictionary.com/browse/harrier?s=t>>. Acesso em: 30/08/2016.

Para Berman, através de uma tradução ética é possível preservar, em alguma medida, a “relação *sui generis*” entre a letra e o sentido. Entretanto, o que constitui exatamente uma tradução ética? Como seria possível se aproximar de tal tradução, que parece romanticamente ideal e inatingível? De que forma se pode preservar ou recuperar a letra na língua de chegada e acolher o Estrangeiro?

Um dos primeiros pontos para uma tradução ética é a presença da *estranheza*. A tradução que não é comunicação não depende de seu público, portanto, não deve fazer-se de original, não deve ser absorvida com a facilidade de um texto cuja origem é a língua materna. Deve portar a estranheza que a marca como tradução. Entretanto, sabe-se, que existe um público para a tradução e assim, deve prezar-se, em alguma medida, pela sua *legibilidade*. O que não significa emendar as estranhezas de modo a desfigurar a obra ao buscar uma leitura fácil (BERMAN, 2007, p. 66).

Então, Berman explica que apesar da ligação de toda obra ao polissistema literário em que se insere, apesar da intertextualidade, “ela é pura novidade, puro surgimento” e que “O objetivo ético, poético e filosófico da tradução consiste em manifestar na sua língua esta pura novidade ao preservar sua carga de novidade. E até, como dizia Goethe, em lhe dar uma nova novidade quando seu efeito de novidade se esgotou em sua própria língua” (BERMAN, 2007, p. 69). Essa novidade é construída a partir do encontro entre as línguas, a partir da manutenção de uma estranheza que é culturalmente enriquecedora, mesmo sem tornar-se propriedade de uma língua. Esse encontro deve ser entendido aqui não apenas como toque, mas como conflito. Ele promove uma “dupla violência” que age tanto sobre a língua de chegada quanto sobre o original. Desse embate resulta a novidade (BERMAN, 2007, p. 77). Essa violência dupla se dá, por um lado, no fato de que a obra precisa ser transformada em alguns de seus aspectos para que possa ser produzida a sua manifestação – como comentado anteriormente – e, por outro, na invasão da língua de chegada pela língua do original (BERMAN, 2007, p. 77).

Tal invasão ocorre por meio do buscar e achar do “*não-normalizado da língua materna para introduzir a língua estrangeira e seu dizer*” (BERMAN, 2007, p. 122, grifo no original). E assim, liberdade e literalidade se unem e o tradutor procura os pontos em que sua língua materna pode naturalmente acolher a língua estrangeira (BERMAN, 2007, p. 122). Antes de prosseguir, se faz importante ressaltar que essa “literalidade” refere-se à tradução literal, entretanto, é importante dizer que a tradução literal na concepção bermaniana não é uma tradução palavra-por-palavra, e sim esse modelo tradutório que vem sendo descrito até agora. Ele se pronuncia quanto à tradução literal dizendo que ela não reproduz a “facticidade” do

original, mas a lógica que rege a organização da facticidade (BERMAN, 2007, p. 131) ou o sistema global (BERMAN, 2007, p. 121) – por isso se faz necessária a redução da obra em alguns de seus aspectos para a sua manifestação. Essa reprodução da lógica é feita nos pontos não-normatizados da língua de chegada que são revelados pela tradução (BERMAN, 2007, p. 131).

Ela descobre, assim, um francês potencialmente capaz de ser latinizado, germanizado, anglicizado, etc, sem que se produza o fenômeno de contaminação negativa tão freqüente 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)

Uma maneira encontrada para “anglicizar” o português, um ponto não-normativo que foi encontrado, foi a inversão dos adjetivos. Enquanto o adjetivo costumeiramente segue o substantivo no português, no inglês, o adjetivo vem antes daquilo que ele modifica. Alguns exemplos dessas inversões podem ser vistos neste excerto do quadro de adjetivos (ver ANEXO 4 para o quadro completo).

Original	Tradução 1	Tradução 2	Tradução 3	Tradução 4	Tradução 5	Tradução 6	Tradução 7
Fallen <i>horsemen</i>	<i>Cavaleiros</i> caídos	<i>Cavaleiros</i> caídos	<i>Cavaleiros</i> caídos	<i>Cavaleiros</i> caídos	Caídos <i>cavaleiros</i>	Caídos <i>cavaleiros</i>	∅
Grey <i>cairn</i>	<i>Lápide/mole</i> <i>dro</i> cinzenta	<i>Moledro</i> cinzento	<i>Moledro</i> cinza	<i>Moledro</i> cinzento	Cinzento <i>moledro</i>	Cinzento <i>moledro</i>	∅
Young <i>girls</i>	Jovens <i>garotas</i>	Jovens <i>garotas</i>	Jovens <i>moças</i>	Jovens <i>moças</i>	Jovens <i>moças</i>	Jovens <i>moças</i>	∅
Merry <i>bands</i>	<i>Bandas</i> alegres	Alegres <i>músicos</i>	Alegres <i>músicos</i>	Alegres <i>músicos</i>	Alegres <i>músicos</i>	Alegres <i>músicos</i>	∅
Vivid <i>faces</i>	<i>Faces</i> vívidas	Vívidas <i>faces</i>	Vívidas <i>faces</i>	Vívidas <i>faces</i>	Vívidas <i>faces</i>	Vívidas <i>faces</i>	Vívidas <i>faces</i>
Ignorant <i>good-will</i>	Tola <i>boa-</i> <i>vontade/boa</i> fé ignorante	<i>Boa-</i> <i>vontade</i> ignorante	Ignorante <i>boa-vontade</i>	Ignorante <i>boa-vontade</i>	Ignorante <i>boa-vontade</i>	Ignorante <i>boa-vontade</i>	Ignorante <i>boa-vontade</i>
Terrible <i>beauty</i>	<i>Beleza</i> terrível	<i>Beleza</i> terrível	<i>Beleza</i> terrível	<i>Beleza</i> terrível	<i>Beleza</i> terrível	<i>Beleza</i> terrível	Terrível <i>beleza</i>

Ao observar o quadro com a evolução da tradução desses adjetivos, podemos perceber que, em algumas traduções, como a de “*ignorant good-will*” e “*young girls*”, os adjetivos foram instintivamente invertidos, possivelmente simbolizando que nesses casos não haveria estranheza no português. O que significa dizer que ele continuaria bastante brasileiro. Por outro lado, as traduções de “*fallen horsemen*” e “*terrible beauty*”, “caídos cavaleiros” e “terrível beleza”, não foram instintivas e não soam tão naturais ao português. Parecem construções artificiais e, de fato, o são, visto que foram invertidas para preservação da letra e anglicização do português.

Entretanto não foi possível a inversão de todos os adjetivos, principalmente em casos onde a mudança representaria uma impossibilidade de encontrar a rima ou, ainda, em casos onde dois adjetivos se conectavam ao mesmo substantivo, como se pode ver em outro excerto do quadro de adjetivos:

Original	Tradução 1	Tradução 2	Tradução 3	Tradução 4	Tradução 5	Tradução 6	Tradução 7
Mortal <i>dream</i>	<i>Sonho</i> mortal	<i>Sonhos</i> mortais	<i>Sonhos</i> mortais	<i>Sonhos</i> mortais	<i>Sonhos</i> mortais	<i>Sonhos</i> mortais	∅
Unknown perishing <i>armies</i>	Estranhos <i>exércitos</i> perecendo	Estranhos <i>exércitos</i> que perecem	Estranhos <i>exércitos</i> que perecem	Estranhos <i>exércitos</i> que perecem	Estranhos <i>exércitos</i> que perecem	Estranhos <i>exércitos</i> perecentes	
Drear <i>Hart</i> <i>lake</i>	Triste/entedi ante (<i>lago</i> <i>hart</i>)	<i>Lago</i> pacato	<i>Lago</i> pacato	<i>Lago</i> pacato	<i>Lago</i> pacato	<i>Lago</i> pacato	∅
Long dim <i>hair</i>	Longo <i>cabelo</i> escuro	Longo <i>cabelo</i> escuro	Longo <i>cabelo</i> escuro	Longo <i>cabelo</i> escuro	Longo <i>cabelo</i> escuro	Longo <i>cabelo</i> fusco	∅
Vaingloriou <i>s lout</i>	<i>Brutamonte</i> <i>s</i> vanglorioso	<i>Brutamonte</i> <i>s</i> vaidoso	<i>Brutamonte</i> <i>s</i> vaidoso	<i>Brutamonte</i> <i>s</i> vaidoso	<i>Brutamonte</i> <i>s</i> vaidoso	<i>Brutamonte</i> <i>s</i> vaidoso	<i>Brutamonte</i> <i>s</i> vaidoso

“*Mortal dream*”, “*Drear Hart lake*” e “*Vainglorius lout*” foram traduzidos do modo mostrando no quadro acima para que pudesse haver rima, ao passo que em “*Unknown perishing armies*” e “*Long dim hair*” os adjetivos foram separados e apenas um deles foi invertido. De certa forma, pareceu que a anteposição dos dois adjetivos seria uma violência forte demais.

Outra estratégia para abrir ao Estrangeiro seu espaço de língua e revelá-lo foi a manutenção da pontuação tal qual o original, sempre que possível, como foi discutido anteriormente. Além de compensar pela perda da métrica e de ajudar na criação de um ritmo mais próximo àquele do original, isso também resultou na demarcação de diálogos com os sinais gráficos do inglês e não do português. Como pode ser visto na tradução 1 do poema “The Rose Tree” (ver ANEXO 3), o diálogo entre James Connolly e Patrick Pearse foi adaptado ao registro do português brasileiro de discurso direto, isto é, o travessão foi utilizado para adequação à norma culta. Nas quatro traduções que se seguiram, houve uma predileção pela manutenção da pontuação do original. Entretanto, isso não ocorreu devido à uma preocupação ou compreensão genuína da questão da tradução ética, apesar do que se encontra na coluna de comentários ao lado das traduções.

Desse modo, acreditando tratar-se de uma questão de normatização e não de estilo, a utilização do travessão seria um apagamento da alteridade do texto. Acreditava-se que ela já estaria suficientemente aparente pelo tema e pela presença de nomes próprios sem alterações. Por isso, na tradução 6, presente no mesmo quadro, vemos que o travessão ganha espaço

novamente para indicar as falas. Após um estudo mais aprofundado da proposta de tradução ética de Antoine Berman, foi compreendido que esses sinais gráficos eram sim importantes meios para buscar a manifestação da totalidade do Outro, para a maior abertura da língua, pois a estranheza que causam ao destoarem da norma culta é típica da tradução ética. Nesse âmbito, vale ressaltar que os sinais tornam-se ainda mais curiosos no português porque são as aspas simples (‘’), que são utilizadas como marcação de diálogo principalmente na variante britânica do inglês, de modo que se tornam muito mais precisos que um travessão anexador ou que o uso das aspas duplas, que poderiam remeter à outras tradições de língua inglesa, como aquela dos Estados Unidos, por exemplo, e que já começaram a se tornar comuns no português, tanto em obras publicadas, quanto na internet.

Ademais, outro modo de promover o confronto entre as línguas e criar novidade é o neologismo. Berman chega até mesmo a afirmar que “A tradução literal é necessariamente neológica. Que ainda surpreenda, eis o que é surpreendente. Pois toda grande tradução se diferencia pela sua riqueza neológica, mesmo quando o original não possui nenhuma” (2007, p. 101). Nas traduções deste trabalho, apenas dois neologismos foram criados, os dois estão presentes no poema “The Valley of the Black Pig” e são eles:

Original	Tradução 1	Tradução 2	Tradução 3	Tradução 4	Tradução 5	Tradução 6
Dream-awakened eyes	Olhos lúcidos pelo sonho	Olhos lúcidos pelo sonho	Olhos lúcidos pelo sonho	Olhos lúcidos pelo sonho	Olhos sonho-lúcidos	Olhos sonho-lúcidos
Unknown perishing armies	Estranhos exércitos perecendo	Estranhos exércitos que perecem	Estranhos exércitos que perecem	Estranhos exércitos que perecem	Estranhos exércitos que perecem	Estranhos exércitos percentes

Ainda que “*perishing*” possa ser também um verbo em inglês, tal qual suas primeiras traduções em português, ele ocupa a posição de adjetivo no original. Percebeu-se que transformá-lo em um adjetivo também em português, embora cause certa estranheza, não representaria um problema para a legibilidade do texto visto que o sufixo “-ente”, que foi adicionado ao radical “perec-”, é um sufixo que compõe diversos adjetivos que indicam algo que acontece no presente. Da mesma maneira que o adjetivo é claro em inglês, o neologismo é claro em português, sem, contudo, deixar de representar uma novidade e um rejuvenescimento para a língua. Além disso, evitaria a tendência natural do alongamento. Já o neologismo “sonho-lúcido” soa verdadeiramente estranho e mantém não a clareza, mas a obscuridade do original.

iv. O jogo polissêmico de luz e sombra

Como mostrado acima, foram necessárias cinco traduções de “*dream-awakened*” como “lúcidos pelo sonho” para que se compreendesse que havia deformação nesta tradução. Esta deformação seria uma clarificação. Na visão de Berman, a clarificação é inerente à toda tradução e, inclusive, faz parte de seu movimento natural; sendo assim, ela opera revelando elementos que estavam no texto, mas de forma oculta. Todavia, a clarificação representa um perigo para a manifestação do original quando ela clarifica aquilo que deveria permanecer obscuro, quando ela faz com que algo passe da polissemia à monossemia (BERMAN, 2007, p. 50-51). Exatamente como aconteceu nas traduções iniciais de “*dream-awakened eyes*”.

Foi discutido na análise desse poema que havia diferentes possibilidades de interpretação para o significado dessa expressão. Poderia significar que o eu lírico/narrador-personagem acordou de seu sono para presenciar uma cena no mundo real; que ele vivencia aquilo dentro de um sonho, estando consciente disso; que ele desperta do sonho para uma visão genuína, onde o “*dream-awakened*” indicaria que ele não estava no estado ilusório dos sonhos como ficção da mente, e sim como um estado mental propício para a experiência de verdadeiros vislumbres do futuro. Haveria ainda um caráter contraditório de algo que pressupõe o sono (o sonho) ao mesmo tempo em que se está acordado, fazendo com que a expressão neológica em inglês seja um oxímoro.

Embora a tradução inicial não deformasse completamente a expressão, usurpando-a de toda a polissemia, os “olhos lúcidos pelo sonho” eram muito mais restritivos que o amplo e obscuro “*dream-awakened eyes*”. Isso porque, além de racionalizar um pouco o original ao tentar explicar a relação entre ‘*dream*’ e ‘*awakened*’ através do acréscimo de “pelo”, era uma tradução inteiramente embasada em uma compreensão extremamente subjetiva do original. Na quinta tradução do poema, veio o entendimento desta redução da polissemia e da verticalidade da expressão original que é, de fato, original, uma vez que é um neologismo desde sua origem e, portanto, carrega um tom ainda maior de obscuridade. Berman adverte que “A literalidade não consiste somente em violentar a sintaxe francesa ou em neologizá-la: ela também mantém, no texto da tradução, a obscuridade inerente ao original” (2007, p. 101).

A visão dessa importância juntamente com a perspectiva da tradução ética como neologizante incentivaram uma nova tradução do oxímoro: “sonho-lúcidos”. Que se mostra capaz de conferir a estranheza de uma tradução com intenções éticas; que aparenta mais

originalidade, posto que molda nossa língua em direção à renovação; e, principalmente, mostra-se muito mais ampla e polissêmica sem prender-se a interpretações pessoais e mantendo aberto o leque de possibilidades de compreensão. Neste ponto, é válido acrescentar mais uma vez as considerações de Barthes. O crítico postula que o sentido de uma obra ou de um texto não é feito sozinho, que o autor não é capaz de produzir mais do que presunções de sentidos, formas, e que cabe ao mundo preenchê-las. Descreve o texto como uma cadeia flutuante de sentido e diz que talvez somente o tempo possa fixá-la e dar-lhe um significado seguro, finito (BARTHES, 2007, pp. 15-16).

Isto é como dizer que não se pode confiar apenas no sentido de uma obra, afirmando uma vez mais a importância da letra, pois o sentido acaba sendo uma construção subjetiva feita conjuntamente entre o autor e o leitor e que não pode ser feita por nenhum dos dois sozinho. É como dizer que uma tradução fiel ao sentido é uma traição, posto que o próprio sentido o é (e também a linguagem, no que se entende da concepção de Barthes). Ademais, isso também reafirma a importância de manter obscuro aquilo que está fora da luz no original, uma vez que nem mesmo o autor é capaz de fixar precisamente a cadeia flutuante de sentido.

Outro momento em que se considera que a polissemia foi mantida se encontra na tradução dos versos 70 e 71 do poema “Easter, 1916”:

Original	Tradução 1	Tradução 7
We know their dream; enough To know they dreamed and are dead;	Nós conhecemos o sonho deles; o suficiente/ e basta Para saber que eles sonharam e estão mortos;	Nós conhecemos seu sonho; basta Para saber que sonharam e estão mortos;

A frase que poderia se desenvolver naturalmente como “*We know their dream enough to know they dreamed and are dead*” é interrompida por um ponto-e-vírgula que destaca a palavra “*enough*” ao fim do verso. Tal destaque faz com que a palavra ganhe uma carga de significado muito maior do que se a frase seguisse naturalmente sem o acréscimo da pontuação. Não há o atrevimento de dizer quais são todos os significados possíveis neste polissêmico “*enough*”, entretanto, chegou-se a conclusão de que ele poderia ser entendido ao menos como “o suficiente”, no sentido de que já tinham o conhecimento necessário, ou como “é suficiente”, “já chega”, no sentido de que não se pode mais tolerar uma determinada situação. Sendo assim, optou-se pela tradução de “*enough*” como “basta” por perceber que essa palavra, ao contrário de suficiente, poderia ser colocada sozinha tanto para quantificar o conhecimento necessário,

na forma do verbo “basta” conjugado; quanto para exprimir o desejo de que uma situação cesse, na forma de uma interjeição. Foi preferível manter as sombras e possibilitar a estranheza da palavra destacada.

Por outro lado, se em um lado do verso fomos capazes de manter a escuridão, o outro foi banhado de luz. Conseguimos manter o leque de “*enough*”, mas acabamos clarificando o verbo “*to know*” duas vezes seguidas. Escolhemos um de seus significados para o verso 70 – “*to perceive or understand as fact or truth; to apprehend clearly and with certainty*” – e outro para o verso 71 – “*to be cognizant or aware of*”⁹³ –, num exemplo perceptível da clarificação que reduz a polissemia. Outros exemplos dessa deformação se encontram nos seguintes versos do mesmo poema:

Original	Tradução 1	Tradução 7
But lived where motley is worn:	Vivíamos onde muitas cores/ manta de retalhos/ trajes de um bobo da corte/ tolo são vestidas/ trajadas/ endossadas	Vivemos onde se vestem de bobos:
Was coming into his force;	Estava chegando ao seu auge/ estava começando a ter sucesso/ estava começando sua carreira/ estava começando a se dar bem na sua carreira	A cada dia era mais aprovado;

No primeiro verso, encontramos não só a clarificação de “*motley*” como também uma racionalização da construção da frase pelo apagamento de “*but*”; mas concentremo-nos em “*motley*”. Esse é o nome dado à estampa do tecido das roupas coloridas usadas por bobos da corte, entretanto, enquanto no original a comparação dos conterrâneos a bobos da corte é menos óbvia, pela mera menção do tecido, na tradução a comparação se torna clara. Inclusive, ainda é possível que a comparação se torne mais forte que no original, o que talvez não fosse a intenção do autor, visto que temos no verso apenas “bobos” sem a explicação de que se tratam de bobos da corte. Isso é feito tanto para diminuir um pouco o efeito clarificante, quanto porque termina idealizando-se um leitor que perceba que são os bobos da corte que tem um traje específico.

No segundo verso, temos a clarificação de uma expressão que se encontrava, ao menos para a tradutora, deveras obscura no original. Foi apenas com o auxílio de outras análises que o verso original pôde ser compreendido, isto porque a expressão “*come into force*” só era conhecida e só foi encontrada nos dicionários com o significado aproximado de “entrar em

⁹³ Disponível em: <<http://www.dictionary.com/browse/know?s=t>>. Acesso em: 05/11/2016.

vigor”, em um sentido bastante jurídico. Sendo assim, optou-se por uma tradução deliberadamente clarificadora, com o intuito de não prejudicar a legibilidade do poema.

Como explicado na subseção “Uma Irlanda Ideal”, “*the host of the sidhe*” e “*the host of the air*” são duas raças sobre-humanas, bastante semelhantes, mas ainda assim diferentes, ambas conhecidas pelas constantes invasões ao mundo humano e sequestros de seus habitantes. Esse tema pode ser visto com clareza nos dois poemas, entretanto, em “*The Hosting of the Sidhe*”, o tema já vem exposto em seu título. Como discutido, *hosting* é um substantivo construído através da adição da terminação *-ing* à palavra *host*. Essa palavra é, por si só, polissêmica, podendo significar, por exemplo, “*someone who has guests*” (WALTER, 2008) ou “*a multitude or great number of persons or things*” ou “*an army*”⁹⁴. Ou ainda, “*to provide the space and other things necessary for a special event*” (WALTER, 2008) na forma verbal.

Sendo assim, é possível pensar em “*hosting*” como a substantivação do verbo “*host*”, assim referindo-se ao fato de que os sidhe seriam os “anfitriões” dos humanos em seu mundo. Ou ainda, que “*hosting*” seria um modo de falar da criação de uma multidão ou de um exército (e talvez até um neologismo cunhado pelo autor, visto que não foram encontradas entradas com este sentido em nenhum dos dicionários consultados). Isso explica as diversas tentativas de tradução desse título:

Original	Tradução 1	Tradução 2	Tradução 3	Tradução 4	Tradução 5	Tradução 6
The Hosting of the Sidhe	A Caravana/ Multidão dos Sidhe	O Agrupamento /Recrutamento dos Sidhe	O Agrupamento dos Sidhe	O Agrupamento dos Sidhe	O Recrutamento dos Sidhe	A Convocação dos Sidhe

Inicialmente, devido à fanopeia do poema, tomou-se o sentido de um grande número de indivíduos que se deslocam, explicando assim as alternativas da tradução 1. Ao perceber o tom belicoso e hostil do poema, foi necessário algo que retratasse melhor a formação de um exército, de modo que surgiram as opções “agrupamento” e “recrutamento”. Nas traduções 3 e 4, a palavra preferida foi “agrupamento”, pois acreditava-se que “recrutamento” teria um viés excessivamente militar, isto é, ligado ao exército enquanto instituição. Na tradução 5, todavia, sentiu-se uma necessidade de arriscar a conexão às instituições militares escolhendo “recrutamento”, pois “agrupamento” era um termo demasiado neutro e poderia ser entendido também como algo estático, um grupo de pessoas, e não como o processo de formar ou aumentar um grupo de pessoas.

⁹⁴ Disponível em: <<http://www.dictionary.com/browse/host?s=t>> Acesso em: 15 set. 2016.

A escolha por “convocação” finalmente pôde ser feita graças ao acesso a versões anteriores do poema encontradas no livro *Yeats at work* de Curtis B. Bradford, que trabalha os manuscritos de Yeats.

1 They call from the cairn on Knocknarea MS. 1

They are calling calling from Knocknarea MSS. 1 and 2

They rush from the cairn of Knocknarea MS. 2

They call and they rush from Knocknarea MS. 2

The host is calling from Knocknarea MS. 3

The host is riding from Knocknarea NO, 7, II (1969, p. 21)

Descobrir que o primeiro verso passou por tantas versões que envolviam o ato de chamar, de convidar (*to call*), deu-nos a ideia de que o título do poema poderia ser traduzido a partir desse elemento. Considerou-se primeiramente traduzi-lo por “O Chamado dos Sidhe”, entretanto, este uso acabava tornando-se muito ambíguo e deixando a entender podia tratar-se da vocação dos Sidhe e não de um chamado que eles faziam. Sendo assim, decidiu-se por “convocação”, pois a palavra está na esfera de convite ou chamado e também na esfera militar, tratando da formação de exércitos.

No processo das traduções e, especialmente, das revisões, foi compreendido que é preciso cuidado com o jogo de luz e sombra do original para evitar ao máximo tanto a clarificação quanto a destruição da rede de significantes subjacentes na tradução. Berman explica que “Toda obra comporta um texto ‘subjacente’, onde certos significantes chave se correspondem e se encadeiam, formam redes sob a ‘superfície’ do texto, isto é: do texto manifesto, dado à simples leitura. É o subtexto que constitui uma das faces da rítmica e da significância da obra.” (2007, p. 56). Alguns exemplos claros sobre o subtexto dos poemas puderam ser encontrados em suas análises, sendo que a rede de significantes subjacentes mais visível foi a religiosa, presente em “The Host of the Air” e em “The Valley of the Black Pig”.

Em “The Host of the Air”, o próprio autor indica a existência do subtexto em uma nota sobre o poema, publicada junto com ele em *The Wind Among the Reeds*, ao falar sobre como a distinção entre os *host of the air* e os *host of the sidhe* se dá por uma malignidade acentuada dos primeiros, que Yeats acredita ter sido introduzida com o cristianismo e a crença no príncipe do ar. O que nos levou a um mergulho nas escrituras para a compreensão desta referência (YEATS, 1993, p. 212) e, também, a perceber outras possíveis relações com o cristianismo existentes no poema. Encontramos a crença irlandesa de que as fadas eram anjos caídos e o fato de que o primeiro anjo a cair é o príncipe do ar; bem como, a expressão bíblica ‘*heavenly host*’ (Luke

2:13)⁹⁵, que se refere aos anjos, e que aparece em português como: milícia celeste, multidão dos anjos, exército dos anjos; e, também, o fato de que Deus é conhecido como Senhor do Exércitos e dirigido dessa maneira em algumas passagens da bíblia, como no livro de Isaías.

Assim, ‘*host*’ passa a ter também os sentidos de anjos e de demônios, além de anfitrião, multidão e exército. Há também o sentido de ‘*host*’ como hóstia, que ganha peso pela menção do “*red wine*”, no verso 19, e do “*white bread*”, no verso 20, e sua recapitulação nos versos 25 e 26. Sendo assim, a tradução do título se seguiu da seguinte maneira:

Original	Tradução 1	Tradução 2	Tradução 3	Tradução 4	Tradução 5	Tradução 6
The Host of the Air	A multidão do ar	O exército do ar	O exército do ar	O exército do ar	A Legião do Ar	A Hoste do Ar

No primeiro momento, optou-se por uma tradução que não trouxesse uma carga militar que parecesse mais forte que o original, novamente houve o receio de uma conexão com as instituições militares. Depois, pareceu que não havia como deixar de lado esse tom por causa das relações hostis entre os humanos e esta raça, era preciso correr o risco da associação. Quando a dimensão religiosa começou a ser compreendida, com a ambiguidade de que poderia se referir tanto a anjos quanto a demônios, a escolha foi pela palavra “legião” que pode ser um batalhão de anjos ou de demônios, em linguagem bíblica (HOUAISS, 2009). Todavia, depois de mais pesquisas, encontrou-se, enfim, o vocábulo “hoste” em português, com o seguinte significado: “1 MIL Corpo de exército beligerante. 2 Agrupamento de pessoas. ANT Indivíduo ou grupo hostil de pessoas.” (MICHAELIS, 2015).

Com a descoberta de “hoste”, houve bastante dúvida entre prosseguir com “legião”, que trazia a dimensão dos anjos e demônios, ou introduzir hoste, que dava a perfeita ideia de hostilidade sem ser imediatamente ligada a instituições militares. Levando em consideração que o termo “legião” não seria capaz de se relacionar com o ritual eucarístico, que faz parte da rede subjacente, cuja presença é clara no poema pelo “*red wine*” e o “*white bread*”, preferiu-se utilizar hoste. Apesar de a relação com a hóstia ser estritamente gráfica e fonética, concluiu-se que seria interessante manter uma palavra cuja corporeidade é semelhante àquela do original, fazendo assim um realce da letra.

Outras manifestações do subtexto religioso, são a palavra “noiva”, expressão pela qual a Igreja é chamada em alguns contextos, e o nome de Bridget, que pode ser uma referência a

⁹⁵ Disponível em: <<http://www.kingjamesbibleonline.org/search.php?hs=1&q=%22heavenly+host%22>> Acesso em: 03 de out. 2016.

uma santa cristã e também a uma deusa celta. No caso de Bridget, na verdade, podemos ver a antítese do paganismo e do cristianismo não apenas em seu nome, mas também em sua descrição. Além de sermos informados que ela é uma noiva, cujo subtexto já foi comentado, existe também a descrição de seu “*long dim hair*”. Graças ao comentário de Bradford sobre as primeiras versões do poema feitas por Yeats, foi possível notar que o adjetivo *dim* não é naturalmente associado ao substantivo *hair*. *Dim* indica uma escuridão advinda de pouca intensidade de luz ou de luz difusa⁹⁶, tal qual a luz crepuscular.

*In all of these revisions an adjective commonly, even tritely used to describe hair is replaced by an adjective not ordinarily used to describe hair. In the context of The Wind Among the Reeds I do not think this is a source of true surprise, for there the adjective “dim” seem always at hand, evocative of the Celtic twilight that pervades*⁹⁷.
(BRADFORD, 1969, pp. 33-34)

A tradução do adjetivo se deu da seguinte maneira:

Original	Tradução 1	Tradução 2	Tradução 3	Tradução 4	Tradução 5	Tradução 6
Long dim hair	Longo cabelo escuro	Longo cabelo escuro	Longo cabelo escuro	Longo cabelo escuro	Longo cabelo escuro	Longo cabelo fusco

Como pode ver-se claramente, foi apenas depois do acesso a esse comentário que se compreendeu a rede de conexões da palavra e sua dupla de estranheza e novidade em sua própria língua materna, para que se pudesse procurar uma abordagem semelhante em português. Se tivesse permanecido como estava nas cinco primeiras traduções, o adjetivo teria perdido sua força como elo e não teria tanta relevância para o poema, fazendo com que fosse apenas uma descrição e não a chave para um mundo mágico, um mundo crepuscular. Esse efeito é mantido ao trocar o adjetivo “escuro” por “fusco”, que além de significar escuro (MICHAELIS, 2016), também faz parte da expressão “lusco-fusco”, um sinônimo para crepúsculo.

A rede de significantes de cunho religioso também pode ser encontrada no poema “The Valley of the Black Pig”. Temos a presença de “*horsemen*” que, em um contexto de batalha apocalíptica, nos remete quase imediatamente aos “*four horsemen of the Apocalypse*”; essa tradução não encontrou grandes problemas, já que em português “*the four horsemen of the Apocalypse*” são conhecidos como “os quatro cavaleiros do apocalipse”. Entretanto, a tradução do simbólico e obscuro “*Master of the still stars and of the flaming door*” foi um verdadeiro desafio. Como explicado na análise desse poema, não conseguimos chegar a uma conclusão

⁹⁶ Disponível em: <<http://www.dictionary.com/browse/dim?s=t>>. Acesso em: 03/11/2016.

⁹⁷ “Em todas essas revisões, um adjetivo comumente, até mesmo vulgarmente, utilizado para descrever cabelo é substituído por um adjetivo que não costuma ser usado para descrever cabelo. No contexto de *The Wind Among the Reeds*, eu não acredito que isso seja um motivo para real surpresa, pois ali o adjetivo “*dim*” sempre parece estar à mão, evocativo do crepúsculo celta que permeia tudo”.

quanto a quem é esse mestre, entretanto, fomos capazes de enxergá-lo como Satanás, Deus ou a “escuridão ancestral”. Além da própria presença do subtexto permeando nossa interpretação, foi em “*still stars*” que se percebeu uma real necessidade de manter a polissemia e a obscuridade do original, ou ao menos de esforçar-se nesse sentido.

Still é um adjetivo usado para qualificar o que não se move, que não muda, que está parado, estagnado⁹⁸. Porém, em algumas expressões seu significado é estendido até significar morte, como em *still nature* (natureza morta) e *stillborn* (natimorto). Desse modo, nossa compreensão foi a de que o poema poderia estar falando de estrelas imóveis ou de estrelas mortas. Em se tratando de uma visão apocalíptica e de um subtexto religioso, recorreremos às Escrituras em busca de alguma pista que indicasse algum direcionamento para a tradução de *still*. Logo no início do capítulo 12 do Livro do Apocalipse, encontramos a menção de estrelas tanto no versículo 1, que descreve a aparição de uma mulher com uma coroa de doze estrelas, como no versículo 4, que narra a passagem de um dragão que derruba um terço das estrelas. Esse trecho é muitas vezes utilizado para explicar a queda dos anjos que começaram a servir Satanás. Assim, foi pensado que as “*still stars*” poderiam ser tanto as estrelas caídas, mortas, que foram seduzidas e derrubadas pelo dragão; quanto as estrelas que continuaram no mesmo lugar e que resistiram à passagem do dragão.

A evolução da tradução foi a seguinte:

Original	Tradução 1	Tradução 2	Tradução 3	Tradução 4	Tradução 5	Tradução 6
<i>Still stars</i>	<i>Estrelas</i> eternas	<i>Estrelas</i> eternas	<i>Estrelas</i> fixas	<i>Estrelas</i> fixas	Inertes <i>estrelas</i>	Inertes <i>estrelas</i>

Através deste quadro podemos perceber como a compreensão foi diferenciando-se conforme as revisões e o estudo do poema. Nas duas primeiras traduções, “*still*” foi compreendido não como um adjetivo que indicava a falta de movimento, mas como um adjetivo que indicava falta de passagem do tempo, por isso a opção foi “eternas”, para mostrar que o tempo não lhes afetava. Depois, decidiu-se por “fixas”, que mostrava a imobilidade com clareza, mas que, por outro lado, poderia levar a uma compreensão errada, visto que a expressão “estrelas fixas” já foi utilizada para o que atualmente chamamos de planetas. Considerou-se, inclusive, que talvez fosse esse o intuito do poeta, entretanto a expressão equivalente em inglês é “*fixed stars*”. Por fim, depois do estudo mais aprofundado e da compreensão do subtexto religioso, optou-se por

⁹⁸ Disponível em: <<http://www.dictionary.com/browse/still>> Acesso em: 02 out. 2016

traduzir “*still*” como “inertes”. Encontramos no dicionário o verbete inerte como “1 sem atividade ou movimentos próprios; 2 *Derivação por extensão de sentido*. desprovido de movimento, que não dá sinal de vida, imóvel, inanimado [...]” (HOUAISS, 2009). Desse modo, julgou-se que a polissemia na qualificação das estrelas e sua obscuridade seriam melhor preservadas no português.

v. A anarquia da rima e as deformações feitas em seu nome

A necessidade de renúncias que acompanha toda tradução já foi aqui discutida e a maior delas, a da métrica, já foi justificada. Entretanto, continua a existir uma preocupação com os aspectos formais da poesia e uma tentativa de não descaracterizar inteiramente a forma do poema. Como explicado, houve alterações na pontuação dos poemas, mas buscou-se mantê-las tal qual o original para diminuir não apenas a racionalização, como a destruição dos ritmos. Existiu também o cuidado para reproduzir as rimas, sempre que possível, por causa do maior peso para um poeta de língua inglesa escrever em rimas em um sistema poético em que elas são menos exigidas. Assim, apresentaremos agora as deformações feitas para que as rimas pudessem continuar presentes na tradução.

Em uma análise posterior da tradução final, reparamos que as estratégias mais comuns para que houvessem rimas foram: a alteração do esquema de rimas; a alteração da ordem de partes da oração e das palavras; deslocamento de elementos de um verso a outro; traduções do sentido; e, como seria esperado, acréscimos. As mudanças na ordem se enquadrariam na tendência deformadora da racionalização; as traduções pelo sentido são claras afrontas à letra; e os acréscimos demonstram a tendência do alongamento. Tratemos inicialmente das diferenças existentes entre a classificação de rimas em português e inglês, pois este sistema, assim como o da métrica, é diferente.

As rimas em inglês se dividem em *end rhymes*, *internal rhymes*, *slant rhymes*, *rich rhymes*, *eye rhymes* e *identical rhymes*. *End rhymes* são as rimas das palavras ao fim de um verso e *internal rhyme*, as rimas dentro de um mesmo verso. *Slant rhymes*, também conhecidas como rimas imperfeitas ou parciais, são rimas que compartilham apenas o som vocálico ou o som consonantal, uma técnica bastante usada no modernismo e que podemos ver claramente em Yeats. *Rich rhymes* se referem ao uso de palavras com grafias diferentes, mas mesmo som. Já *eye rhymes* são rimas em que as grafias são semelhantes, mas o som é diferente, ela só rima

visualmente; esse tipo também é encontrado em Yeats. Por fim, *identical rhymes* são aquelas em que a rima é feita com a repetição da mesma palavra.⁹⁹

Já em português, a classificação de rimas se dá de modo diferente. Existem as rimas consoantes ou perfeitas e as toantes ou imperfeitas. Nas rimas consoantes existe uma correspondência completa dos sons a partir da última vogal tônica, enquanto a rima toante é a identidade das vogais tônicas, sem a correspondência completa de todos os sons. As rimas consoantes podem ainda ser divididas em rimas pobres, quando as palavras que formam a rima pertencem à mesma classe gramatical, e rimas ricas, quando pertencem a classes gramaticais diferentes. Existem ainda as rimas raras, que são feitas de palavras incomuns ou de construções com ênclise ou mesóclise. E, também, os versos brancos ou soltos, em que não há rima.¹⁰⁰

Essas diferenças são importantes porque, especialmente nos poemas da fase intermediária de Yeats (“Easter, 1916” e “The Rose Tree”), muitas das rimas não seriam consideradas rimas em nosso sistema, mas o são no sistema inglês e por isso também foram trabalhadas. Ao mesmo tempo, nem sempre foi possível encontrar rimas consoantes para as traduções e diversas vezes a solução foi a de uma rima toante. O mesmo pode ser dito quanto às rimas ricas ou pobres, evitou-se ao máximo a utilização de rimas pobres, mas nem sempre se encontrou outro modo. Explicados os sistemas, passemos às deformações.

Em “The Rose Tree”, o esquema rímico era ABCBDB e na tradução se tornou ABACAD, salvo pela primeira estrofe do poema em que o padrão foi ABACDA. A mudança geral ocorreu para possibilitar a rima do poema sem alterar sua estrutura e foi necessária pela dificuldade em encontrar palavras em português que rimassem com os nomes do revolucionário James Connolly. A própria rima entre Connolly, ‘Tree’ e ‘sea’ seria considerada uma *slant rhyme*, pois embora as terminações tenham o mesmo fonema, a tônica de Connolly é no começo e não no final da palavra:

Palavra	Transcrição fonética
Connolly	/ˈkɒn l i/
Tree	/tri/
Sea	/si/
(can) be	/bi/

⁹⁹ Disponível em: <<http://www.dailywritingtips.com/types-of-rhyme/>>. Acesso em: 09/11/2016. Existem ainda outras classificações para as rimas, mas preferiu-se utilizar esta divisão por sua simplicidade e adequação ao que foi encontrado nos poemas deste estudo.

¹⁰⁰ Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/DACOSTAisabel/a-mtrica-e-a-rima>>. Acesso em: 05/07/2016. E disponível em: <<https://professoramarialucia.wordpress.com/2013/10/18/rimas-pobre-rica-rara-externa-interna-consoante-toante-ou-assoante/>>. Acesso em: 09/11/2016.

No caso da primeira estrofe, não foi possível encontrar um meio de manter a lógica interna dos versos caso eles fossem alterados em nome da rima; então, preferiu-se manter a ordem das palavras como estava no original, o que poderia ter representado a perda da rima, mas não foi o caso visto que, mesmo ao manter a ordem do verso traduzido exatamente como a ordem do original, a terminação do 6º verso rimava com o 1º e o 3º verso.

Já em “Easter, 1916”, a regularidade e rigidez das rimas era ainda menor. Encontramos diferentes exemplos de *slant rhymes* e de *eye rhymes*. Em sua tradução, procuramos conseguir rimas sempre que era possível fazê-lo sem destruir as imagens do original, porém, sentiu-se uma certa liberdade para que quando não fosse encontrada uma solução que parecesse cabível, o verso permanecesse sem rima na tradução. Assim, da mesma forma em que o original não tem algumas rimas, a tradução não apresenta algumas rimas, embora isto ocorra em momentos diferentes. Apesar das deformações feitas para a existência de rimas, entendeu-se que este tipo de deslocamento não seria um problema na concepção bermaniana tendo em mente a seguinte passagem do texto:

O duplo jogo aliterativo do original, *dialpena, anoldano*, desaparece, mas para ser substituído por uma outra aliteração *peine/ deveine*. Não se trata, pois, de uma tradução palavra por palavra "servil", mas da estrutura aliterativa do provérbio original que reaparece sob uma outra forma. Tal me parece ser o trabalho sobre a letra: nem calco, nem (problemática) reprodução, mas atenção voltada para o jogo dos significantes. (BERMAN, 2007, p. 16, grifos no original)

O poema que contém 80 versos é classificado com um poema regular de rima ABAB, salvo por algumas exceções em que não houve rima para ressaltar algum elemento, como no verso 66 (“*No, no, not night but death;*”). Entretanto, acredita-se que existe uma *slant rhyme* com *death* e *faith* ao fim do verso 68, existindo neste caso uma correspondência consonantal do fonema /θ/. Em nossa análise, chegamos a um total de 12 pares de versos (24/80) cuja rima é formada por *slant rhyme* ou *eye rhyme*, que não são consideradas rimas pelo nosso sistema. Na tradução, tivemos um total de 11 pares de versos (22/80) em que não houve rima alguma, e 4 pares em que a rima foi toante e não consoante. Como no excerto acima, as rimas ou sua falta não ocuparam as mesmas posições, mas acredita-se que houve uma reprodução do sistematismo (BERMAN, 2007, p. 57). Exemplos do original em que os grifos representam a correspondência, quando existe:

Versos pareados	Transcrição fonética	Tipo de rima
(10) Of a mocking tale or a gibe (12) Around the fire at the club ,	/dʒaɪb/ /klʌb/	<i>Slant rhyme</i>
(13) Being certain that they and I (15) All changed, changed utterly :	/aɪ/ /'ʌt ər li/	Verso branco

(30) So daring and sweet his thought . (33) A drunken, vainglorious lout .	/θɔt/ /laʊt/	<i>Eye rhyme e slant rhyme</i>
(45) The horse that comes from the road , (47) From cloud to tumbling cloud ,	/roʊd/ /klaʊd/	<i>Slant rhyme</i>
(70) We know their dream; enough (72) And what if excess of love	/ɪˈnʌf/ /lʌv/	<i>Slant rhyme</i>

Com auxílio da transcrição fonética (tomada do site Dictionary.com), é possível ver com clareza a correspondência dos fonemas, bem como sua falta. No primeiro exemplo, a única semelhança está no fonema /b/, sendo uma *slant rhyme* consonantal; ao passo que, no último exemplo, a correspondência está apenas no fonema /ʌ/, configurando uma *slant rhyme* vocálica. Já no caso do terceiro exemplo, fica claro que trata-se de uma *eye rhyme*, pois é perceptível que a paridade entre *thought* e *lout*, é apenas gráfica, como comprovado em sua transcrição fonética.

Uma vez que a não-rigidez do sistema rímico do original, especialmente para os padrões da língua portuguesa, foi mostrada, os exemplos a seguir evidenciam a forma como esta não-rigidez foi trabalhada na tradução por meio de rimas toantes e de versos brancos. Os grifos representam a correspondência fonética entre os pares de versos rimados, quando existe:

Versos pareados do original	Versos pareados da tradução	Tipo de rima (tradução)
(9) And thought before I had done (11) To please a companion	(9) E pensei antes de fazê-lo (11) Para agradecer um companheiro ,	Rima toante
(14) But lived where motly is worn: (16) A terrible beauty is born.	(14) Vivemos onde se vestem de bobos: (16) Nasce uma beleza terrível.	Verso branco
(34) To some who are near my heart, (36) He, toot, has resigned his part	(34) A pessoas muito próximas de mim, (36) Ele, também, abdicou de seu papel	Verso branco
(46) The rider, the Birds that range (48) Minute by minute they change;	(46) O cavaleiro, os pássaros que vão (48) Minuto a minuto eles mud am ;	Rima toante

Vale ressaltar que “companheiro”, se pronunciada de forma padrão, isto é, deixando claro seu ditongo, não seria sequer uma rima toante com “fazê-lo”. Entretanto, é uma das tendências da língua oral pronunciá-la como “companhêro” e não -eiro. Enfim, estes exemplos demonstram o desafio de tentar manter o mesmo tipo de sistema na tradução, ainda que sua reprodução exata tenha se mostrado impossível para nós. O último poema em que alterações no padrão de rimas foram necessárias é “The Hosting of the Sidhe”.

Nos poemas da primeira fase do autor traduzidos neste trabalho, percebeu-se que havia maior rigidez no esquema das rimas e em sua construção, nenhuma ocorrência de *slant rhyme* ou de *eye rhyme* foi notada. Sendo assim, procurou-se também uma maior exatidão na reprodução dos padrões. Em “The Valley of the Black Pig” e em “The Host of the Air”, foi possível reproduzir sem problemas os padrões ABBA e ABCB, respectivamente. Já em “The

Hosting of the Sidhe”, algumas mudanças foram necessárias. O padrão do original é ABBA, mas na tradução ele só conseguiu ser mantido nos 8 versos do meio do poema. Tanto nos primeiros 4 versos, quanto nos 4 últimos, o padrão foi alterado para ABAB. No quadro abaixo, é possível perceber a alteração e outras deformações feitas em nome da rima a serem discutidas.

Original	Tradução final
The host is riding from Knocknarea A And over the grave of Clooth-na-Bare; B Caoilte tossing his burning hair, B And Niamh calling Away, come away: A	Desde Knockanarea o exército avança A Pelo túmulo de Clooth-na-Bare vai passar; B E seus cabelos de fogo, Caoilte lança A Venha, venha embora, Niamh está a chamar: B

Nesse excerto, podemos ver alterações na ordem dos componentes da oração. No primeiro verso, a locução adverbial de lugar que se encontra ao fim do verso no original, é deslocada para o início do verso na tradução. De modo análogo, o sujeito e o verbo que no original aparecem no início dos versos 3 e 4, na tradução são posicionados ao fim do verso. Isso resultou também em uma mudança na pontuação dos versos, pois foi preciso acrescentar vírgulas para marcar a inversão, o que termina sendo uma destruição do ritmo e uma racionalização. Há também uma clarificação e uma destruição do sistematismo em “vai passar”. A clarificação, que parece ser do tipo que desvela o original em um movimento natural, está no fato de mostrar um verbo que não estava explícito no original. Já a destruição do sistematismo, que diz respeito ao tipo de frase, ao tipo de construção, aos tempos verbais, ao tipo de subordinada e outros elementos dessa sorte (BERMAN, 2007, p. 57), pode ser vista na alteração de um tempo verbal do presente por uma construção futura.

Em alguns momentos, as mudanças de ordem foram feitas entre os versos e não apenas dentro do mesmo verso. Os realces foram feitos para que se possa acompanhar essa movimentação de estruturas entre os versos:

Original	Tradução final
The dancers crowded about him And many a sweet thing said, A And a young man brought him red wine And a young girl white bread. A	Os dançarinos ficaram ao seu redor E muitas coisas doces lhe disseram, A E um jovem rapaz e uma jovem moça Vinho tinto e pão branco lhe trouxeram. A
The bread and the wine had a doom, For these were the host of the air; A He sat and played in a dream Of her long dim hair. A	O pão e o vinho tinham uma ruína, Pois eles eram a hoste do ar; A Ele sentou-se e jogou enquanto com O longo cabelo escuro ficou a sonhar. A

No primeiro exemplo, podemos ver como os mesmos elementos foram reorganizados para que a rima pudesse acontecer na sua posição exata. Entretanto, como pode notar-se pelas duas cores do realce, não houve uma simples passagem de uma estrutura a outro verso, mas uma separação

de elementos que antes ficavam no mesmo verso, numa estrutura paralela, que se termina tornando-se uma estrutura cruzada na tradução. No segundo, além de uma racionalização na mudança da ordem, temos uma destruição do sistematismo. Embora o tempo das duas frases seja o presente, no original “*in a dream*” não existe nenhum verbo, sabemos que ele sonha e que sonha no presente do poema, mas ali o sonho é posto como um local ou um estado de espírito, existe certa passividade. Ao passo que, na tradução, “ficou a sonhar” transmite uma ideia de atividade, de intencionalidade.

Outro exemplo da alteração da ordem dos componentes da oração se encontra em “The Valley of the Black Pig”:

Original	Tradução final
The grey cairn on the hill, when day sinks drowned in dew, D Being weary of the world's empires, bow down to you, D	Quando o dia se afoga no orvalho, na colina o cinzento moledro, D Cansados dos impérios do mundo, a você nos curvamos sem medo D

Nesse trecho, vemos que a mudança da ordem foi feita para a criação de uma rima toante com o verso seguinte a partir do acréscimo de “sem medo”. Assim, temos a presença da racionalização e do alongamento neste par de versos. Serão mostrados abaixo outros exemplos de adições que os poemas sofreram, outros alongamentos para garantir a manutenção de sua rima e assim trazer ao menos alguns dos elementos da musicalidade tanto prezada por Yeats.

Original	Tradução final
The host is rushing 'twixt night and day, A And where is there hope or deed as fair? B Caoilte tossing his burning hair, B	Noite e dia, a hoste segue a galope e dança A Onde tão belo feito ou esperança há de encontrar? B E seus cabelos de fogo, Caoilte lança A
Suddenly hurtle before my dream-awakened eyes, B And then the clash of fallen horsemen and the cries B	Subitamente chocam-se frente a meus olhos sonho-lúcidos, B E então a colisão dos caídos cavaleiros e os gritos pútridos B
At the coming of night-tide, B And dreamed of the long dim hair Of Bridget his bride. B	Com a chegada da maré-noturna, B E sonhava com o longo cabelo escuro De Bridget sua noiva e fortuna. B
I have met them at close of day A Coming with vivid faces b From counter or desk among grey A Eighteenth-century houses. b	Eu encontrava-os ao fim do dia A Vinhavam com vívidas faces e ar afoito B De balcões ou mesas entre a simetria A De cinzentas casas do século dezoito. B
That woman's days were spent A In ignorant good-will, B Her nights in argument A Until her voice grew shrill. B	Os dias daquela mulher perdidos A Em tão ignorante boa-vontade, B Suas noites em debates repetidos A Até ficar esganiçada; que saudade. B
Too long a sacrifice A Can make a stone of the heart. B O when may it suffice? A	Um sacrifício longo demais A Pode fazer do coração uma rocha. b Ah quando será suficiente e sem mais? A
'To make the green come out again And spread on every side, B And shake the blossom from the bud To be the garden's pride.' B	'Para o verde fazer nova entrada B E se espalhar por todo canto, E tirar do broto a flor tão delicada B Para ser do jardim o orgulho.'

O alongamento, que está destacado no quadro acima pelo realce dos elementos que foram acrescentados durante a tradução, foi uma deformação comum a todos os poemas, como se pode perceber no quadro acima, que conta com ao menos um exemplo de cada poema. O alongamento para a rima ocorreu duas vezes em “The Hosting of the Sidhe”, três em “The Valley of the Black Pig”, três em “The Host of the Air”, uma vez em “The Rose Tree” e quinze vezes no poema “Easter, 1916” (o que representou o acréscimo de 21 palavras às 429 do original).

No primeiro exemplo, acrescentou-se a palavra “dança” para produzir a rima com “lança”, tradução escolhida para “*tossing*”. A escolha dessa palavra específica para o alongamento se deu porque acreditou-se que ela seria capaz, ainda que pareça distante da letra do original, de ajudar na manifestação do mundo do poema e ressaltar características do povo descrito. Os *sidhe* são notórios amantes da dança e os humanos que adentram seus reinos por vezes voltam para casa com os dedões dos pés gastos de tanto dançar; esse tipo de história e de comentário sobre a relação entre essa raça e a dança são frequentes em dois dos livros utilizados na pesquisa para compreensão do contexto dos poemas folclóricos, no caso *Writings on Irish Folklore, Legend and Myth*, em que o editor Robert Welch reúne os escritos folclóricos de Yeats, e *Irish Fairy and Folk Tales*, um livro editado por Yeats que reúne contos e canções folclóricas de diversas fontes.

No excerto retirado da tradução de “The Valley of the Black Pig”, acredita-se que a tradução dos “*cries*” ouvidos durante a batalha como “gritos pútridos” é capaz de arcar com duas diferentes imagens mentais e auditivas presentes no original. Existe a possibilidade de entender que o original se refere a *battle cries*, gritos de guerra, que pode se dar pela presença comum da palavra *cries* (gritos) e o contexto explícito no poema de uma guerra. Gritos de guerra são palavras ou frases entoadas ou gritadas, antes ou durante uma batalha, para elevar o moral e a agressividade do próprio exército e intimidar o exército inimigo. Isso também pode se dar, por vezes, na forma de uma troca de ofensas entre os exércitos conflitantes, antes ou durante as batalhas, e é nessa troca de ofensas que temos nossa ligação semântica à podridão utilizada para caracterizar os gritos. Essa interpretação engendra uma imagem mental e acústica de uma batalha acirrada e violenta, que não está próxima do fim, mas em seu auge.

A outra imagem mental e auditiva criada, por sua vez, se dá na possibilidade de compreender esses gritos como aqueles do cenário caótico de destruição, morte e sangue, em que os moribundos soltam gritos e gemidos pútridos quando a batalha já se encontra próxima de seu fim. Gritos de quem morre pouco a pouco e caminha para um estado de putrefação, os

“*fallen horsemen*” que aguardam o fim derradeiro. Nas traduções anteriores (ver Quadro 2, ANEXO 3), em que “*cries*” foi colocado como “choro medonho”, a impressão é de que havia uma clarificação redutiva de polissemia, pois o subtexto da violência verbal e do aumento do moral entre os participantes da batalha seria perdido, deixando apenas aquele do sofrimento dos feridos. Assim, ainda que haja uma deformação, entende-se que a manifestação não foi perdida.

O terceiro exemplo adiciona “e fortuna” ao que deveria ser apenas “Bridget sua noiva”. A palavra fortuna foi escolhida por propiciar uma rima consoante com “maré-noturna” e manter o padrão rímico do original. A palavra é um tanto quanto inócua nesse contexto, mas ainda assim continua sendo capaz de acentuar a importância de Bridget para O’Driscoll, o que pode deixar seu rapto ao final do poema mais comovente. Não se vê esse acréscimo como o desvelamento de algo que estava oculto no original, nem como uma grande necessidade para a manifestação do mundo do poema. Mas, como já explicado, a partir da renúncia da métrica, a rima ganhou um peso maior para que ao menos um pouco da preocupação estética e musical de Yeats pudesse ser reproduzida.

O acréscimo de “ar afoito” aos versos iniciais de “Easter, 1916”, parece tão inofensivo quanto àquele de “fortuna” em “The Host of the Air”. Acredita-se que ele ajudou moderadamente na manifestação, pois a palavra “afoito” pode significar “1 Que tem ousadia; audaz, corajoso, destemido. 2 Que tem pressa; ansioso, apressado.” (MICHAELIS, 2015). Sendo assim, poderia reforçar o caráter de audácia e falta de temor dos rebeldes com quem Yeats cruzava, sendo essa falta de temor advinda de suas convicções; ou, ainda, acrescentar algo da impaciência e da ansiedade comuns ao fim de um dia de trabalho. Já o acréscimo de “simetria”, por outro lado, é um alongamento que se aproxima de um dos movimentos naturais de clarificação como desvelamento típicos da tradução. Ele acrescenta ao texto e à manifestação que as casas do século dezoito mencionadas são também simétricas, além de cinzentas. Isso termina sendo mais uma maneira de dar ao leitor informações sobre o Outro, sobre sua cultura, seus ambientes urbanos, sua arquitetura.

Acréscimos como “repetidos”, caracterizando debates, e “que saudade” quando o poeta fala de sua antiga amiga da juventude, como explicado na análise do poema “Easter, 1916” em “Uma Irlanda Real”; e de “e sem mais” depois de “Ah quando será suficiente”, no verso 59, são acentuações de algo que já estava presente no poema. No caso de “repetidos”, é ressaltado o tom de desprezo com que Yeats observa as ações dos conterrâneos nacionalistas, cuja abordagem diverge de seus ideais. Já no caso de “e sem mais”, é feito o realce da insustentabilidade da situação, sem que haja uma redução em sua polissemia ou uma

clarificação de sua obscuridade; o caráter insustentável é realçado, mas a situação continua sem ser explicitada.

Ainda que siga estratégias semelhantes de explicitar o tom ou o subtexto do poema, a adição de “que saudade” acaba sendo particularmente notável, pois acrescenta um tom de brasilidade ao texto. Já é um lugar-comum a fama de “saudade” como uma palavra única do português, bem como a dificuldade de sua tradução e as abstrações geradas no processo, logo, o acréscimo dessas duas palavras poderia representar uma das maiores violências contra a manifestação do original. Afinal, por mais que o sentimento seja universal, o significante está carregado de brasilidade e isso pode ser considerado como um ato etnocêntrico. Entretanto, a busca pela musicalidade das rimas fazia parte do projeto tradutório como tentativa de fidelidade à manifestação, à letra e ao próprio projeto poético do autor sobre como a letra deveria ser trabalhada. Sendo assim, não se considera a solução como ideal, mas admite-se que foi a única encontrada e que cumpre uma função relevante na tentativa de reconstrução da melopeia.

Outro acréscimo que foi sentido como uma necessidade e, também, como uma grande deformação foi “tão delicada” para caracterizar a flor que os revolucionários Patrick Pearse e James Connolly desejam que floresça, no poema “The Rose Tree”. É possível que “delicada” seja entendido como “frágil” e aí, uma vez que a letra já está deformada, ao menos o sentido não ficaria tão distante do que pode ser apreendido do poema sobre as condições em que se encontra a roseira que murchou (“*that withered our Rose Tree*”). O termo parece acentuar o caráter de beleza e feminilidade da rosa, essa flor tão profundamente significativa para Yeats que é, de fato, por vezes associada à mulher, como mostrado na análise desse poema.

A última estratégia para a manutenção das rimas que vale ser mencionada é a de traduções pelo sentido, que terminam destruindo a letra. Alguns exemplos são:

Original	Tradução final
Our arms are waving, our lips are apart; E [...] We come between him and the hope of his heart. E	Nossas mãos que acenam, nossos lábios partidos; E [...] Entre ele e os desejos em seu coração contidos. E
THE dews drop slowly and dreams gather; unknown spears A [...] Of unknown perishing armies beat about my ears. A	O orvalho escorre e os sonhos se reúnem; lanças de desconhecidos A [...] De estranhos exércitos que parecem chegam a meus ouvidos. A
The handsomest young man there, J [...] Were drowned in her long dim hair. J	Um jovem tão bonito quanto ela, J [...] Mergulhados no longo cabelo escuro dela. J
To murmur name upon name, a As a mother names her child B When sleep at last has come a On limbs that had run wild. B	É murmurar nome após nome, A Como uma mãe seu filho nomeia B Quando o sono vem todo fome A Às pernas que correram na areia B
'But where can we draw water,' Said Pearse to Connolly, A 'When all the wells are parched away?	Mas onde água podemos encontrar,' A Disse Pearse para Connolly, 'Se os poços secos nada têm a ofertar? A

O primeiro e o terceiro exemplos desse quadro são traduções pelo sentido que representam uma violência “branda” contra a letra do original. No primeiro exemplo, “*the hope of his heart*”, a esperança de seu coração, é substituído por “desejos em seu coração contidos”. Esta substituição se configura como tal por ser feita a partir do sentido e por abandonar quase completamente a letra. No dicionário, encontramos esperança como “1 Ato de esperar aquilo que se deseja obter. 2 Expectativa na aquisição de um bem que se deseja. 3 Aquilo que se espera, desejando.” (MICHAELIS, 2015). Essa tradução termina por reduzir a significância do original ao deixar o tom de “espera” subentendido. Por outro lado, a letra é rememorada nas aliterações do “d” e do “c”, compensando a aliteração do “h” no original. No terceiro exemplo, a tradução de “*unknown spears*” por “lanças de desconhecidos” se mostra como uma racionalização que apaga a metonímia presente no original ao entregar uma informação mais digerida para o leitor.

Já as traduções dos exemplos 2, 4 e 5 se mostram mais deformadoras, destroem a letra com mais severidade e violência. A violência deformadora da tradução de “*The handsomest young man there*” por “Um jovem tão bonito quanto ela” está no fato de que esta tradução vai além do sentido, ela o extrapola e trabalha com a explicitação especulativa de elementos que poderiam estar realmente presentes sob a superfície do texto ou não; além de ser um exemplo evidente de destruição do sistematismo ao alterar inteiramente a construção da frase. A juventude, a beleza e o masculino são mantidos, entretanto, o sistematismo é destruído, pois o superlativo *handsomest*, o mais bonito, é transformado em comparativo através do uso de “tão... quanto...”. A extrapolação do sentido vem no fato de que assume-se que Bridget era bonita, o que não é dito no poema, e mais do que isso, que ela era muito bonita, tão bonita quanto um ser sobrenatural belíssimo. Se por um lado isso poderia muito bem ser verdade, pois esses seres são famosos pela atenção a belas jovens, esses elementos acabam indo além da relação letra-sentido estabelecida no original.

Por fim, os dois últimos exemplos mostram certa violência ao alterar as imagens provocadas, a fanopeia cuja preservação foi intensamente buscada. A substituição de “*at last*” por “todo fome” se torna deformada por dar à “noite” um caráter ativo e voraz, como se a morte não fosse uma parte do ciclo da vida ou mesmo uma tragédia, mas algo doloso, feito com intento, com vontade. A substituição de “*run wild*” por “corriam na areia” é uma clarificação redutora de polissemia, pois ela pega uma criança que poderia estar correndo em qualquer cenário e restringe tal criança a correr na areia. O último exemplo utiliza-se do sentido, que é “a impossibilidade de conseguir água”, mas altera a letra fazendo com que essa impossibilidade se dê pela falta de água, pela seca dos poços e não pela distância como no original.

vi. Repetições e iterações

A carga de musicalidade presente nos poemas de Yeats não foi feita somente pela métrica e pela rima, mas também pelo uso constante de repetições que constroem padrões e expectativas, proporcionando assim um aumento da experiência estética. Buscou-se ao máximo, também na tradução, que tais repetições fossem reproduzidas para que se pudesse trazer um pouco mais da melopeia do original. Em alguns casos foi possível mantê-la, mas em outros houve perdas e deformações.

A partir da análise do “Quadro 8 – Mapeamento das figuras de linguagem nos originais” (ver ANEXO 4), é possível perceber que das 22 figuras de linguagem listadas, 8 são figuras de repetição. Elas são anáfora, diácope, epânodo, epímone, epístrofe, epizeuxe, polissíndeto e quiasmo¹⁰¹; e tem o total de 22 ocorrências quando somadas. Isso nos dá uma visão irrefutável da importância da repetição em Yeats. Através da análise dos quadros das figuras de linguagem de cada poema, chegamos à conclusão de que dessas 22 ocorrências, apenas duas foram apagadas na tradução e uma transformou-se em outra figura de repetição.

As figuras apagadas foram os epânodos em “The Hosting of the Sidhe” (“*We come between him and the **deed** of his hand,/ We come between him and the **hope** of his heart./ And where is there **hope** or **deed** as fair*”) e em “The Host of the Air” (“*And he saw **young men** and **young girls** [...] / And a **young man** brought him red wine/ And a **young girl** white bread.*”), ambos se devem à busca por rimas e ambos já foram discutidos na seção anterior. A figura que se transformou, por sua vez, foi diácope de “The Hosting of the Sidhe”. Em lugar de “*Away, come away*” (algo como “embora, venha embora”), a tradução optou por “Venha, venha embora”, cuja sonoridade mais natural aumentaria o efeito estético e seria mais convincente e sedutora para um leitor do português.

Entretanto, nem sempre a reprodução das figuras de linguagem foi perfeita:

¹⁰¹ Explicação das figuras de linguagem que não foram mencionadas anteriormente: (a) Epânodo: duas estruturas que antes se encontravam na mesma oração são repetidas separadamente em orações diferentes [oração 1 – AB/ oração 2 – A/ oração 3 – B]. O que chamamos de epânodo, neste trabalho, foi a repetição em uma mesma oração de duas estruturas que antes se encontravam separadas em duas orações diversas, [oração 1 – A/ oração 2 – B/ oração 3 – AB]. O recurso foi utilizado em mais de um poema e não havia registro de uma figura de linguagem com esta estruturação exata, assim julgou-se que se trataria de uma espécie de epânodo. (b) Epímone: repetição aleatória de uma palavra ou estrutura. (c) Epístrofe: repetição de palavra ou estrutura no fim do verso. (d) Epizeuxe: repetição seguida de uma palavra. (e) Polissíndeto: repetição expressiva de conjunção coordenativa. (f) Quiasmo: repetição com cruzamento dos membros da oração. (LOPES), (SÉRGIO, 2008), (SÉRGIO, 2007), (SÓ PORTUGUÊS).

Original	Tradução
We come between him and the deed of his hand, We come between him and the hope of his heart.	Entre ele e os feitos de sua mão nos colocaremos , Entre ele e os desejos em seu coração contidos.

Aqui, podemos perceber como a ánafora foi dividida entre o começo e o fim do verso, na primeira linha, e como o verbo que a compõe aparece somente uma vez. Desse modo, perdemos a repetição de “we” e de “come”, o “we” sequer é mencionado em português, uma vez que a conjugação é suficiente para que saibamos quem é o falante.

Ademais, graças à ferramenta de auxílio ao tradutor, AntConc, foi possível identificar os termos repetidos (*word types*) de cada um dos poemas. Com isso, foi montado o “Quadro 14 – Rastreamento das repetições” (ver ANEXO 4), por meio dele ficaram evidentes as ocorrências de palavras repetidas que não constituíam figuras de linguagem, para que assim pudéssemos verificar sua reprodução ou não na tradução. A observação do quadro também nos permite observar algumas formas como a tendência deformadora de alongamento ocorre, por exemplo, no aumento de ocorrências de “que”, exatamente como descrito por Berman. No poema “Easter, 1916”, o original tem 7 ocorrências de “that”, termo em inglês equivalente ao “que”, ao passo que a tradução tem 12 “que”.

Podemos ver que boa parte das repetições está atrelada às figuras de repetição mencionadas anteriormente, como por exemplo o “hair-cabelos” e o “tossing-lança” em “The Hosting of the Sidhe”. Entretanto, também é possível identificar alterações e perdas. O termo “our”, que se repete 7 vezes no poema original, é destrinchado em 4 “nossos”, 2 “nossas” e 1 “nosso” (que, portanto, não aparece na lista de *word types* que compõe o quadro em anexo). Podemos ver também que o termo “host” aparece 2 vezes no original, mas é traduzido como “exército” no primeiro verso e como “hoste” no verso 13. A tradução como “exército” foi feita em um primeiro momento, quando não se sabia ainda da existência do termo “hoste”, entretanto, preferiu-se mantê-lo desta forma no primeiro verso para intensificar a melopeia.

Em “The Valley of the Black”, as repetições e as figuras de repetição são poucas. Ainda assim, o quadro é útil para que possamos perceber alguns tipos de mudança estrutural que operam nas frases, deformando a letra em alguma medida. O poema original conta com 12 ocorrências do artigo definido “the”; já no português, elas se dividem entre ocorrências de “a” e “o”, os artigos definidos do português, mas também de “do”, “dos” e “na”, “no”, mostrando assim essa característica da língua portuguesa de contrações do artigo e da preposição. Um resultado semelhante foi obtido com o poema “The Rose Tree”, que também não tem um

número tão alto de repetições, mas que mesmo assim teve a maior das repetições presentes foram respeitadas.

“Easter, 1916” é um poema permeado de repetições que adicionam não só à sua letra, como à sua significância, como comentado na análise do poema. Algumas delas conseguem ser mantidas como, para exemplificar, na coincidência de 4 ocorrências de “*horse-cavalo*”, de 3 ocorrências de “*terrible-terrível*” e nas 2 ocorrências de “*hen-galinha*” (cada uma delas é parte de uma palavra composta, mas o programa as separou). Porém, isso não ocorreu sempre. Houve a divisão das 2 ocorrências de “*dreamed*” por “sonhei” e “sonharam”; uma das 3 ocorrências do importantíssimo “*stone*” foi traduzida por “rocha” e não por “pedra”, como as outras duas. Isso foi feito para a criação de uma rima toante entre “nossa” e “rocha”, uma vez que não foi encontrada nenhuma rima com a palavra “pedra” ou qualquer outra palavra presente no verso, com as devidas alterações de ordem. Já a dupla ocorrência de “*voice*” foi traduzida por “tom” no verso 21 e apagada no verso 22, que se tornou uma metonímia ao caracterizar a pessoa inteira como “esganiçada” (*shrill*) e não apenas sua voz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como mostrado, Yeats foi um grande autor que escreveu pela maior parte de sua vida, contando com uma produção literária vasta. Além de poeta e dramaturgo, o autor também produziu obras de não-ficção, como o singular livro *A Vision*, ensaios, variados artigos para revistas e prefácios. Inclusive, alguns de seus prefácios foram feitos para as obras de seus próprios amigos, como no caso do prefácio para *Cuchulain of Muirthemne* de Lady Gregory. Ademais, também foi um crítico literário e parte de suas críticas foram até mesmo voltadas para autores que também escreviam sobre a mitologia irlandesa. Sua carreira se divide em três fases gerais: a primeira, buscava uma identidade nacional retirada do imaginário popular; a segunda, tratava da realidade de uma Irlanda que transitava do colonialismo para a independência; a última fase se preocupava com questões mais filosóficas, a velhice, a loucura, sem, contudo, abandonar o misticismo.

Neste estudo foram traduzidos cinco poemas do autor irlandês W. B. Yeats, três pertencentes à primeira fase e dois à segunda. Estas traduções tinham o desejo de aproximar as culturas brasileira e irlandesa, de modo a revelar a Irlanda para o Brasil, sem o intuito de apropriar-se de sua alteridade adaptando-a à nossa identidade. A reflexão sobre a tradução ética de Antoine Berman foi fundamental para a realização deste projeto. Nessa reflexão, é colocada a importância de que a tradução não se faça somente pelo sentido, visando a comunicação, mas também pelo cuidado com o significante e a corporeidade do poema, sua letra. Através dessa compreensão e dos escritos direcionadores de Berman, foi possível perceber de que modos o Outro teria sua presença ameaçada e, assim, houve a tentativa constante de reduzir ao máximo possível as deformações de sua letra.

Tendo em mente essas considerações, o objetivo deste trabalho não foi o de comunicar um tratado sobre a cultura irlandesa ou sobre a poética de Yeats. A tradução buscou transcender a prisão subserviente do sentido e negar-lhe seu costumeiro privilégio, para que se pudesse manifestar, com a maior riqueza possível e a menor deformação possível, o universo poético onde esses cinco poemas figuram. Houve um esforço para que o Estrangeiro pudesse ser reconhecido e, mais que isso, sentido, experimentado. Isso foi feito através do encontro entre as línguas, um encontro feito com a violência necessária para encontrar as brechas por onde o Outro pôde se enveredar no Eu e se fazer presente, dando assim, por vezes, um caráter de pura novidade ao texto.

Admite-se aqui que é possível, inclusive, ver um certo paralelo entre a violência produtora de novidades de Berman e a violência produtora da história de Yeats; a semelhança também pode ser vista na própria colonização da língua do colonizador realizada por Yeats e outros nomes da *Celtic Literary Revival*, como discutido na seção da Poética Yeatsiana. Enfim, almejou-se que a língua materna pudesse ganhar novas possibilidades, novas construções. Que ela se rejuvenescesse e se fortalecesse por meio da manifestação do Outro, sem, contudo, esconder a si mesma. Existiu uma busca conjunta pela identidade e pela alteridade.

Não se pode afirmar que essa tradução foi de fato ética, mas o cuidado para evitar as armadilhas do etnocentrismo esteve sempre em mente durante a tradução. Ainda que não tenha alcançado o status de tradução puramente ética, posto que a tradução de poesia por vezes impõe desafios ainda mais complexos que a tradução da prosa e a resolução de uma deformação da letra em potencial pode acarretar em outra deformação, a tradução realizada concentrou-se em questões éticas e prezou por uma postura aberta ao Estrangeiro. Uma postura ética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1) CORPUS

YEATS, William Butler (Ed.). **William Butler Yeats**. Nova York: Sterling Publishing Co., Inc, 2002. 48 p. (Poetry for Young People). Editado por: Jonathan Allison.

YEATS, William Butler. **Easter, 1916**. Fonte: The Collected Poems of W. B. Yeats (1989). Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/resources/learning/core-poems/detail/43289>>. Acesso em: 22 maio 2016.

YEATS, William Butler. **The Rose Tree**. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/57315>>. Acesso em: 22 maio 2016.

2) AUTORES TEÓRICOS

AFFAIRS of the Heart - Yeats and the women in his life. Produção de Department of Foreign Affairs, Ireland. Dublin: Martello Media Production, 2006. Son., color.

ALTMAN, Max. **Hoje na História: 1916 - Insurreição nacionalista na Irlanda lança as bases do IRA**. 2016. Disponível em: <http://operamundi.uol.com.br/conteudo/historia/21342/hoje+na+historia+1916+_++insurreicao+nacionalista+na+irlanda+lanca+as+bases+do+ira.shtml>. Acesso em: 14 out. 2016.

AULA 1: William Butler Yeats. 2007. (46 min.), son., color. Série Yale Courses - Modern Poetry. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ixs5AvKaB4E&index=4&list=PLh9mgdi4rNewA25FVJ-lawQ-yr-alf58z>>. Acesso em: 06 out. 2016.

AULA 2: William Butler Yeats. 2007. (48 min.), son., color. Série Yale Courses - Modern Poetry. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9LYarbQDrcQ&index=5&list=PLh9mgdi4rNewA25FVJ-lawQ-yr-alf58z>>. Acesso em: 08 out. 2016.

AULA 3: William Butler Yeats. 2007. (45 min.), son., color. Série Yale Courses - Modern Poetry. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fy1CMoi8bZs&index=6&list=PLh9mgdi4rNewA25FVJ-lawQ-yr-alf58z>>. Acesso em: 10 out. 2016.

Avibase – the world bird database. Disponível em: <<http://avibase.bsc-eoc.org/avibase.jsp?lang=EN>>.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007. Tradução de: Leyla Perrone-Moisés.

BBC. **Easter Rising 1916:: Six days of armed struggle that changed Irish and British history**. 2016. Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-35873316>>. Acesso em: 14 out. 2016.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**:: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/ufmg, 2008. Tradução de: Fernando Camacho, Karlheinz Barck e outros, Susana Kampff Lages, João Barrento.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo**. Rio de Janeiro: Nuplitt/7letras, 2007. Tradução de: Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andrea Guerini.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. 17. ed. São Paulo: Ave-maria, 1998. Tradução por Centro Bíblico Católico, através da versão dos Monges de Maredsous (Bélgica). Revisão: Frei João José Pereira de Castro. Edição Claretiana.

BILLIGHEIMER, Rachel V.. The Rose of Ireland in the Early Poems of W. B. Yeats: Eternity is in the Glitter on the Beetle's Wing. **Studies: An Irish Quaterly Review**, [s.l.], p.276-283, out. 2002. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/30095560>>. Acesso em: 18 out. 2016.

BRADFORD, Curtis B.. **Yeats at work** (Abridged). Nova York: Ecco Press, 1969. 169 p.

BRUSASCO, Paola. **Approaching Translation: Theoretical and Practical Issues**. Turim: Celid, 2013.

Cambridge Dictionary. Cambridge University Press. Disponível em: <<http://dictionary.cambridge.org/>>.

CUNHA FILHO, Jório Corrêa da. **Para uma tradução comentada de poemas de Robert Frost**. 2016. 97 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Tradução, Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

Dicionário Criativo. Disponível em: <<http://dicionariocriativo.com.br/>>.

Dictionary.com. Disponível em: <<http://www.dictionary.com/>>.

EASTER 1916 | W.B. Yeats. [s.i.]: Saint Ignatius' College English Faculty, 2014. Son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p49rq3rmnk8>>. Acesso em: 11 out. 2016.

FOSTER, John Wilson. Yeats and the Easter Rising. **The Canadian Journal Of Irish Studies**, [s.l.], p.21-34, jun. 1985. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25512617>>. Acesso em: 18 out. 2016.

FOUNDATION, Nobel. **William Butler Yeats**: Biographical. Disponível em: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1923/yeats-bio.html>. Acesso em: 10 set. 2016.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 1.0**. Versão monousuário. Editora Objetiva, 2009.

HEGARTY, Shane; O'TOOLE, Fintan. **Easter Rising 1916 – the aftermath: arrests and executions**. 2016. Disponível em: <<http://www.irishtimes.com/culture/heritage/easter-rising-1916-the-aftermath-arrests-and-executions-1.2583019>>. Acesso em: 14 out. 2016.

Irish Fairy and Folk Tales. Nova York: Modern Library (random House), 2003. 335 p. Edição e introdução por: William Butler Yeats.

ISTOÉ. **Irlanda comemora centenário da insurreição que levou a sua independência.** 2016. Disponível em: <http://www.istoedinheiro.com.br/noticias/economia/20160327/irlanda-comemora-centenario-insurreicao-que-levou-sua-independencia/356556>>. Acesso em: 14 out. 2016.

JOANON, Pierre. **Michael Collins: O preço da liberdade.** Disponível em: http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/michael_collins_-_o_preco_da_liberdade.html>. Acesso em: 14 out. 2016.

LOPES, Carlos Alberto Gonçalves. **A Repetição na Língua Portuguesa.** Disponível em: <http://www.filologia.org.br/revista/32/09.htm>>. Acesso em: 20 out. 2016

MACEDO, Marcelo da Silva. **Dicionário de Rimas: Língua Portuguesa - Brasil.** Disponível em: <http://rimas.mmacedo.net/index.php?Escolha=0>>. Acesso em: 15 ago. 2016

MANN, Neil. **A Brief Chronology.** A fonte primária provém de: "A W. B. Yeats Chronology" - John Kelly. Disponível em: <http://www.yeatsvision.com/overview.html#Chron>>. Acesso em: 05 out. 2016.

MAYOR, Michael (Ed.). **Longman Dictionary of Contemporary English: For Advanced Learners.** [s.i.]: Pearson Education Limited, 2010.

MICHAELIS. **Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa.** Editora Melhoramentos, 2015. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/>>.

MUSEUM, Pearse. **St Enda's: A Vision for Irish Education.** Disponível em: <http://pearsemuseum.ie/st-endas/>>. Acesso em: 15 out. 2016.

NKENGASONG, John Nkemngong. **Dewdrops and the Dream: Corresponding Romantic Metaphors in the Poetry of W. B. Yeats.** Disponível em: <http://oracle-reunion.pagesperso-orange.fr/documents/208.html>>. Acesso em: 07 out. 2016.

PALHANO, Marciéli. **5 fatos que você precisa saber sobre a revolta armada da Páscoa de 1916 na Irlanda.** 2016. Disponível em: <http://www.guiairlanda.com.br/noticia/588/5-fatos-que-voce-precisa-saber-sobre-a-revolta-armada-da-pascoa-de-1916-na-irlanda/>>. Acesso em: 14 out. 2016.

PLAYERS and the Painted Stage – Yeats and the theatre. Produção de Department of Foreign Affairs, Ireland. Dublin: Martello Media Production, 2006. Son., color.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura.** São Paulo: Cultrix, 2006. Tradução de: Augusto de Campos e José Paulo Paes.

PUTZEL, Steven. **Reconstructing Yeats: The Secret Rose and The Wind Among the Reeds.** Dublin: Gill And Macmillan Ltd, 1986. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=rmcYLhSbgoAC&pg=PA165&lpg=PA165&dq=the+valley+of+the+black+pig+metrics&source=bl&ots=ZDQhy9meR4&sig=Y-->

Dx9ATcw__Kli_V-

TXfKF1Z28&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjNnf6yjbFNAhUGRiYKHekqA3IQ6AEILjAD#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 30 set. 2016.

RYAN, Anne-marie. **16 Dead Men: The Easter Rising Executions**. 2014. Excerto do livro homônimo.. Disponível em: <<http://www.thejournal.ie/readme/easter-rising-1916-1679986-Sep2014/>>. Acesso em: 14 out. 2016.

SÉRGIO, Ricardo. **ANTÍTESE, QUIASMO, PARADOXO E OXIMORO**. 2008. Disponível em: <<http://recantodasletras.com.br/gramatica/1191690>>. Acesso em: 11 ago. 2016.

SÉRGIO, Ricardo. **DIÁCOPE, EPÂNODO, EPÍSTROFE....** 2007. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/527455>>. Acesso em: 11 ago. 2016.

SHMOOP. **EASTER, 1916 SUMMARY**. Disponível em: <<http://www.shmoop.com/easter-1916/summary.html>>. Acesso em: 15 out. 2016.

SÓ PORTUGUÊS. **ESTILÍSTICA**. Disponível em:

<<http://www.soportugues.com.br/secoes/estil/index.php>>. Acesso em: 11 ago. 2016.

SOUZA, Michelle Andressa Alvarenga. **Shaping postcolonial cultures: Celtic revival and the Brazilian anthropophagic movement**. Turim: Università Degli Studi di Torino, 2012.

TAOISEACH, Department Of The. **The Executed Leaders of the 1916 Rising**. Disponível em:

<http://www.taoiseach.gov.ie/eng/Historical_Information/1916_Commemorations/The_Executed_Leaders_of_the_1916_Rising.html>. Acesso em: 14 out. 2016.

The Life and Works of William Butler Yeats. Dublin, 2006. Produzido pelo: Department of Foreign Affairs, Ireland.

THE OTHER World – Yeats and the esoteric. Produção de Department of Foreign Affairs, Ireland. Dublin: Martello Media Production, 2006. Son., color.

THE MASK – Yeats, the public man. Produção de Department of Foreign Affairs, Ireland. Dublin: Martello Media Production, 2006. Son., color.

WALTER, Elizabeth (Ed.). **Cambridge: Advanced Learner's Dictionary**. [s.l.]: Cambridge University Press, 2008.

YEATS, William Butler (Ed.). **William Butler Yeats**. Nova York: Sterling Publishing Co., Inc, 2002. 48 p. (Poetry for Young People). Editado por: Jonathan Allison.

YEATS, William Butler (Ed.). **Writings on Irish Folklore, Legend and Myth**. Londres: Penguin Books, 1993. 458 p. Editado por: Robert Welch.

YEATS, William Butler. **The Secret Rose**. Project Gutenberg, 2013. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/5795/5795-h/5795-h.htm>>. Acesso em: 10 out. 2016.

YEATS, William Butler. **A General Introduction for My Work**. 1937. Disponível em: <http://www.ricorso.net/rx/library/authors/classic/Yeats_WB/prose/Essays_Intros/Gen_Introd.htm>. Acesso em: 10 out. 2016.

YEATS, William Butler. **Ideas of Good and Evil**. Project Gutenberg, 2010. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/32884/32884-h/32884-h.htm>>. Acesso em: 11 out. 2016.

YEATS, William Butler. **The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats**. Nova York: Macmillan, 1965. Editado por: Peter Allt e Russel K. Alspach.