

UFSM

Dissertação de Mestrado

**O SACRO E O OBLÍQUO:
PARA UMA TRADUÇÃO DOS *SONETOS SACROS*
DE JOHN DONNE**

Marcus De Martini

PPGL

Santa Maria, RS, Brasil

2005

**O SACRO E O OBLÍQUO:
PARA UMA TRADUÇÃO DOS *SONETOS SACROS*
DE JOHN DONNE**

por

Marcus De Martini

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras,
Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade
Federal de Santa Maria (UFSM, RS),
como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Letras.

PPGL

**Santa Maria, RS, Brasil
2005**

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**O SACRO E O OBLÍQUO:
PARA UMA TRADUÇÃO DOS SONETOS SACROS
DE JOHN DONNE**

elaborada por
Marcus De Martini

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA:

Lawrence Flores Pereira
(Presidente/Orientador)

John Milton

Sandra Maggio

Santa Maria, 13 de julho de 2005.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Santa Maria, em especial ao Programa de Pós-Graduação em Letras, na pessoa dos professores e funcionários, pela ajuda constante;

À CAPES, pelo auxílio financeiro, fundamental para a realização desta pesquisa;

Ao meu orientador, Lawrence Flores Pereira, pelo interesse em meu trabalho e pelo incentivo que a mim sempre dirigiu. O presente trabalho é resultado dessa atenção permanente que se iniciou com minha tradução canhestra de “O Albatroz” de Baudelaire;

À Prof.^a Dr. Sílvia Carneiro Lobato Paraense, pelas críticas e conselhos valiosos que enriqueceram este trabalho;

À Prof.^a Dr. Rosani Ursula Ketzer Umbach, pela colaboração no início deste trabalho;

Aos meus pais e avós, pela ajuda e carinho de sempre;

À Patrícia Marcuzzo, que me acompanha desde o início deste trabalho, por todas as sugestões e pronta ajuda em todos os momentos, e simplesmente por saber que estás ao meu lado.

SUMÁRIO

RESUMO	viii
ABSTRACT	ix
INTRODUÇÃO	10
1 A poesia inglesa entre os séculos XVI e XVII	13
1.1 John Donne: poesia e apostasia.....	14
1.2 Formação e principais características da poesia inglesa da época de Donne.....	19
1.2.1 Petrarca e a tradição lírica italiana.....	21
1.2.2 A poesia pastoral e a herança clássica.....	24
1.2.3 Lírica amorosa e pastoral: uma discussão sobre a especificidade formal e tonal da poesia de John Donne.....	26
1.3 Donne diante da tradição.....	36
1.3.1 O culto ao Wit.....	43
1.4 Conclusão.....	50
2 A poesia religiosa de John Donne: abordando os <i>Sonetos Sacros</i>	52
2.1 Panorama da poesia religiosa de Donne.....	53
2.2 Os <i>Sonetos Sacros</i> de Donne.....	58
2.2.1 A questão da ordem.....	60
2.2.2 A questão da datação.....	65
2.3 A Meditação nos <i>Sonetos Sacros</i>	68
2.4 Comentários Finais.....	79
3 Figuração e conceitos nos <i>Sonetos Sacros</i>	85
3.1 A concepção de Deus: a questão da Trindade.....	88
3.2 O arrependimento e a graça.....	100
3.3 Entre Deus e o Diabo.....	109

3.4 Morte e Escatologia.....	117
3.4.1. Donne e o Milenarismo.....	131
3.5 Considerações Finais.....	133
4 Donne, a poesia metafísica e a crítica literária entre os séculos XVII e XX....	141
4.1 A Condenação da Poesia Metafísica por Dr. Johnson.....	143
4.2 O relance de Coleridge.....	152
4.3 A redenção via T.S. Eliot.....	157
4.4 John Donne e a Crítica Brasileira.....	162
4.4.1. Afrânio Coutinho e a Nova Crítica.....	163
4.5 Conclusão.....	166
5 As traduções brasileiras dos <i>Sonetos Sacros</i>.....	168
5.1 Antoine Berman e a Crítica da Tradução Literária.....	169
5.1.1 Uma metodologia para a crítica da tradução literária.....	170
5.1.2 A análise da tradução.....	173
5.2 Donne no Brasil: tradução e crítica.....	174
5.2.1 As traduções de Augusto de Campos.....	175
5.2.2 A crítica das traduções da obra de Donne.....	178
5.3 As traduções da poesia religiosa de Donne no Brasil.....	182
5.3.1 Paulo Vizioli.....	183
5.3.2 Afonso Félix de Sousa.....	185
5.3.3 Aíla de Oliveira Gomes.....	188
5.4 Análise das traduções brasileiras dos <i>Sonetos Sacros</i>	190
5.4.1 Elementos Formais.....	191
5.4.1.1 O soneto inglês.....	191
5.4.1.2 Ritmo, metro e rima.....	194
5.4.1.3 Seleção e organização dos sonetos traduzidos.....	203

5.4.2 Elementos de Conteúdo.....	205
5.5 Apreciação das traduções brasileiras dos Sonetos Sacros: o caminho da retradução.....	211
CONCLUSÃO.....	216
BIBLIOGRAFIA.....	219
APÊNDICE A – Quadro dos principais arranjos dos <i>Holy Sonnets</i>	229
APÊNDICE B – Quadro temático dos Sonetos Sacros.....	230
APÊNDICE C – Quadro comparativo das traduções brasileiras da poesia profana de John Donne.....	231
APÊNDICE D – Quadro comparativo das traduções brasileiras da poesia religiosa de John Donne.....	232
APÊNDICE E – Propostas de retradução dos <i>Sonetos Sacros</i> de John Donne.....	233

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria, RS, Brasil

O SACRO E O OBLÍQUO: PARA UMA TRADUÇÃO DOS *SONETOS SACROS* DE JOHN DONNE

AUTOR: Marcus De Martini
ORIENTADOR: Lawrence Flores Pereira

A obra do poeta inglês John Donne (1572-1631) foi reavaliada pela crítica depois de ficar quase três séculos no ostracismo. Após ter sido condenada por Samuel Johnson no século XVIII, a poesia de Donne só veio a alcançar o reconhecimento que hoje possui com o ensaio *Os poetas metafísicos*, de T. S. Eliot. Este último encontrou na obra de Donne algumas características que ligariam o poeta à poesia moderna, tais como a habilidade de Donne no manejo do *wit*, conceito que significa algo como o poder de criar metáforas novas e surpreendentes. No entanto, o mesmo *wit* que encontramos na poesia profana de Donne é também encontrado em sua poesia religiosa. Apesar disso, os estudos sobre Donne parecem desconsiderar tal fato. Em meio à poesia religiosa donneana, os *Sonetos Sacros* estão certamente entre os textos mais importantes, seja pela sua apurada concepção estética, seja pelo apanhado de conceitos religiosos que não só refletem a época em que vivia Donne como também a lente através da qual o poeta via o mundo. Muito embora as discussões religiosas tenham ocupado um espaço significativo da obra de Donne, foi a sua poesia profana que proporcionou a reavaliação de sua obra no século XX. Nessa esteira, as traduções e estudos brasileiros privilegiaram sempre as *Canções* e *Sonetos* em detrimento dos *Sonetos Sacros*, como se tivessem sido escritos por autores diferentes. Desse modo, procuramos fazer uma análise dos *Sonetos Sacros* e de suas traduções no Brasil que procurasse deter-se tanto no estilo quanto no conteúdo desses poemas. Procuramos então demonstrar como o estilo que consagrou Donne e que se encontra nas *Canções* e *Sonetos* pode também ser encontrado em sua poesia religiosa. Vimos também que o conteúdo dos *Sonetos Sacros* remete a muitas questões teológicas que eram típicas da época em que viveu o poeta inglês. Assim, com base no trabalho de Antoine Berman (1995) acerca das traduções francesas de Donne, observamos que as traduções brasileiras da poesia religiosa donneana não apenas freqüentemente subestimam a importância desses textos para a compreensão da obra do poeta inglês, como não empreendem uma interpretação rigorosa de seu conteúdo. Assim sendo, com base em diversos trabalhos (como Gardner, 1966; Carey, 1990 e Berman, 1995) apresentamos uma análise crítica e uma retradução dos *Sonetos Sacros*.

ABSTRACT

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria, RS, Brasil

**O SACRO E O OBLÍQUO:
PARA UMA TRADUÇÃO DOS *SONETOS SACROS* DE JOHN DONNE
(THE SACRED AND THE OBLIQUE: TOWARDS A TRANSLATION OF THE *HOLY SONNETS* OF JOHN DONNE)**

AUTHOR: Marcus De Martini
ADVISOR: Lawrence Flores Pereira

The works of the English poet John Donne (1572-1631) have been reevaluated by the literary criticism after almost three centuries of ostracism. Disapproved by Samuel Johnson in the 18th century, Donne's poetry reached its current reputation after T.S. Eliot's *The metaphysical poets*. Eliot drew attention to some figurative features linking Donne's works to modern poetry, such as his ability to use wit, to establish unusual metaphorical and figurative relations. However, although Donne's wit is to be found either in his secular and his sacred poetry, this somewhat ambiguous peculiarity is largely disregarded by critics. Among Donne's religious poetry, the *Holy Sonnets* are certainly the most important compilation. It offers the highest aesthetical accomplishment and presents a collection of religious concepts which reflect his own time and elucidate Donne's own knowledge of his world. Although religious discussions are a very important part of Donne's works, the reappraisal of his works in the 20th century focused mainly on his amatory poetry. Thus Brazilian translations and studies have given special attention to the *Songs and Sonnets*, often disregarding the *Holy Sonnets*, a choice that reveals a tendency among critics to make a radical distinction between the "religious" and the "lyrical" poet. The present work analyses the *Holy Sonnets* and their Brazilian translations, focusing on style as much as on the substantial ideas implicit in these poems. Our main goal has been to show Donne's ability to use his well-known pervasive style both in his religious poetry and his lyrics and to actualize in his *Holy Sonnets* theological concepts and figures of his own time. Thus one of the main points to be observed here, stemming from Antoine Berman's study of Donne's French translations, is the fact that Brazilian translations have occasionally fail to consider these aspects in translation and interpretation. Based on several critical approaches (Gardner, 1966; Carey, 1990 and Berman, 1995), we offer in this work a critical analysis and a new translation of the *Holy Sonnets*.

INTRODUÇÃO

O poeta inglês John Donne (1572-1631) pensava que, depois de morto, seria lembrado na posteridade pelos seus sermões, os quais fizeram sua fama de grande orador sacro enquanto vivo. No entanto, Donne só foi resgatado do esquecimento literário devido à poesia profana de sua juventude, à qual, depois de enveredar para a carreira religiosa na Igreja Anglicana, não dera mais muita importância. Mas a poesia não desapareceu da vida de Donne depois que abraçou a vida sacerdotal. Mesmo antes disso, Donne já compusera poemas de caráter sacro. Ainda que não atraíam o interesse e os louvores da crítica como a sua poesia profana, a poesia religiosa de Donne é fundamental para a análise de uma obra extensa como a sua e para a compreensão de sua visão de mundo oblíqua e tortuosa, típica de um homem do seu tempo, misto de crenças antigas e algumas dúvidas novas.

O fato de Donne ter sido resgatado pela crítica do século XX redundou em uma impressionante valorização de seu trabalho, aproximando-o de vultos como Shakespeare. Como consequência disso, as traduções de suas obras para outras línguas começaram a aparecer. No Brasil, isso não foi diferente. Muitos excertos da obra donneana foram traduzidos, incluindo os *Sonetos Sacros*, série de dezenove sonetos devotos. Obra-chave dentro da poesia religiosa de Donne, onde encontramos como que um meio-termo entre sua poesia profana e seus sermões, os *Sonetos Sacros* guardam, no entanto, uma série de armadilhas para o tradutor.

Traduzir Donne é sempre complicado. Não somente a sua escrita é contorcida e de difícil leitura, como também o conteúdo de seus poemas está profundamente ligado às mais diversas áreas do conhecimento da época. Não compreender o estilo de Donne e como ele se diferencia dos poetas anteriores, da mesma maneira que não compreender as sutilezas metafísicas de seus poemas é não compreender Donne de forma alguma. Nesse sentido, traduzir o poeta inglês passa necessariamente por esse percurso: estudar seu estilo e estudar suas idéias.

Tendo como objetivo analisar as traduções brasileiras dos *Sonetos Sacros*, devemos, portanto, percorrer esse caminho. Seguindo a metodologia crítica da tradutólogo francês Antoine Berman (1995), procuraremos, ao estudar essas traduções, propor também uma retradução dos sonetos, procedimento chamado pelo autor francês de *crítica produtiva*. Analisando o estilo donneano, como também o conteúdo desses poemas em relação à sua obra como um todo e ao

conhecimento teológico da época, procuraremos nos ater aos critérios de *poeticidade* e *eticidade* sugeridos por Berman para a crítica de uma tradução literária.

A presente dissertação de mestrado é composta de cinco capítulos. Assim, no primeiro capítulo, “A poesia inglesa entre os séculos XVI e XVII”, procuraremos analisar o lugar de Donne dentro do contexto literário de sua época. Além de analisar sua relação com a obra de seus precursores e com aquilo que ficou conhecido como “poesia metafísica”, “escola” a que teria servido de inspiração, esse capítulo objetiva analisar o estilo de composição donneano.

No segundo capítulo, “A poesia religiosa de John Donne: abordando os *Sonetos Sacros*”, procuramos estudar esses poemas mais de perto. Primeiro, estudamo-los em relação à obra religiosa de Donne e, em seguida, em relação uns com os outros. Assim, procuramos investigar com base no trabalho de Helen Gardner (1966) uma possível relação entre os sonetos que iria dividi-los em grupos e subgrupos temáticos.

No terceiro capítulo, “Figuração e conceitos teológicos nos *Sonetos Sacros*”, analisamos as linhas temáticas existentes dentro desse grupo de poemas. Depois de identificarmos pontos temáticos e figuras recorrentes, estes são analisados à luz de alguns textos filosóficos lidos na época a fim de que se possa interpretar os sonetos com maior acuidade.

No quarto capítulo, “Donne, a poesia metafísica e a crítica literária entre os séculos XVII e XX”, iniciamos uma trajetória de análise crítica que busca compreender a reavaliação de Donne no século XX. Esse caminho prepara o estudo do horizonte de tradução da obra de Donne que é empreendido no capítulo seguinte.

No último capítulo, “As traduções brasileiras dos *Sonetos Sacros*”, aplicamos a metodologia de Berman para criticar as traduções brasileiras desses poemas, resgatando os pontos vistos nos capítulos anteriores do trabalho. Buscamos, ao mesmo tempo, apresentar nossa *posição tradutória* a respeito dos *Sonetos Sacros*, informando as linhas teóricas e práticas que seguimos em nossa proposta de retradução desses poemas.

Assim, pretendemos, ao final, ter feito alguma contribuição ao estudo de John Donne no Brasil, poeta que, segundo seu tradutor Augusto de Campos:

(...) john donne, primo pobre

de jacquespère, melhor do que
ele, poeta por poeta,
embora shkspr seja maior,
se é q me entendem (...) (Campos, 1986, p. 40)

1 A POESIA INGLESA ENTRE OS SÉCULOS XVI E XVII

O poeta inglês John Donne nasceu em 1572 e morreu em 1631, tendo pois vivido metade de sua vida no século XVI e metade no século XVII. Como afirma o crítico Douglas Bush (1990, p. 1), a mente e a visão de mundo do homem educado inglês na virada do século XVI era mais da metade ainda medieval, mas, a partir de 1660, seria já mais da metade moderna. Encontramos nesse período de transição o choque entre os modos de pensar medievais (refletidos, por exemplo, na alquimia) e o avanço da Ciência que daria a tônica dos novos tempos, como também o fortalecimento do Protestantismo e a afirmação, na Inglaterra, do Anglicanismo. Essa época de mudança, contudo, não se ateve aos campos científico e religioso, mas se espelhou – como não poderia deixar de ser – na literatura da época (ibidem, pp. 1-2). Em muitos aspectos, Donne foi um poeta característico desse período de transformações.

É, portanto, ponto comum da crítica literária assinalar a dificuldade em se classificar as tendências da poesia inglesa no período imediatamente precedente e posterior ao início do século XVII. Havia, ao mesmo tempo, um influxo de diferentes poetas realizando obras díspares em muitos aspectos. Assim, é de se notar que quando Donne começou a escrever, por volta de 1593, grande parte da obra de Edmund Spenser (poeta de uma geração anterior à sua) ainda estava para ser publicada. Desse modo, é interessante traçar algumas linhas que identifiquem as raízes desse panorama nebuloso, que torna o século XVII um período tão rico quanto paradoxal.

Antes disso, daremos algumas informações biográficas acerca do autor sobre o qual se centrará nosso trabalho. Como a parte de sua obra que mais nos interessa é a poesia religiosa – em especial, os *Sonetos Sacros* –, os aspectos religiosos da Inglaterra do tempo de Donne receberão maior atenção. Se atentarmos para a leitura biográfica da obra donneana feita pelo crítico inglês John Carey, cuja tese é a de que a obra de Donne reflete dois aspectos de seu caráter – sua apostasia e sua ambição – as informações da seção seguinte serão sugestivas.

No restante do presente capítulo, relacionaremos a obra de Donne à de alguns poetas antecessores seus – representantes da literatura elisabetana –, ao

desenvolvimento de seu próprio estilo e à alegada mudança que implementou na literatura inglesa da época.

1.1 John Donne: poesia e apostasia

Apresentaremos na presente seção algumas notas biográficas a respeito de Donne que, por não serem detalhadas em demasia, almejam apenas a oferecer algumas informações que ambientem o leitor à época em que viveu o poeta inglês. Acima de tudo, o que nos interessa é assinalar a indecisão religiosa de Donne, juntamente às suas aspirações a postos de influência no reino. Segundo Carey, esses dois pontos são centrais no desenvolvimento do trabalho literário do poeta.

Nascido em 1572, em uma família católica, John Donne foi filho de um comerciante de ferragens, também chamado John Donne e de Elizabeth Heywood, filha de um escritor elisabetano menor, John Heywood. A origem católica de Donne será de suma importância para a sua vida, uma vez que o poeta será posteriormente levado a abandonar a crença familiar em nome do anglicanismo que, depois da Reforma de Henrique VIII, haveria de se tornar uma via necessária às aspirações políticas na Inglaterra (Winny, 1973, p. 11).

Donne recebeu sua primeira educação provavelmente de um tutor, ingressando mais tarde na Universidade Hart Hall, em Oxford, já aos doze anos, juntamente com seu irmão Henry. Mesmo para a época, era um início prematuro. Mas havia uma razão para isso. Aos dezesseis anos, os universitários deviam respeitar o Ato de Supremacia (“Pact of Supremacy”), pelo qual se confirmava Elizabeth como verdadeiro chefe da Igreja na Inglaterra. A fim de evitar algo que seria inadmissível para um católico – negar a autoridade papal –, a mãe de Donne provavelmente procurou que seus filhos obtivessem um diploma antes de atingirem a idade em que deveriam prestar o Ato de Supremacia. No entanto, devido à mesma lei, Donne teve de deixar a universidade, em 1588, sem diploma (Winny, 1973, p. 12).

O “Ato de Supremacia” foi uma das muitas iniciativas político-religiosas da reforma que irrompera na Inglaterra anos antes. O estopim desse cisma religioso teria sido a pretensa negativa papal em invalidar o casamento de Henrique VIII (que

reinou entre 1509 – 1547) com Catarina de Aragão, em 1527. Contudo, as sementes reformistas vinham de antes. Homens como Thomas More (coincidentalmente tio-avô da mãe de Donne) e John Fisher desejavam corrigir os erros da Igreja Romana, ainda que não aceitassem o fato de um cristão abandonar a sua Igreja, como acontecera no caso alemão (Maurois, 1959, p. 187). No entanto, efetivado o cisma e votadas pelo Parlamento da Reforma (1529-1536) as medidas coercitivas contra os que não aceitavam a nova Igreja, a resistência tanto de More quanto de Fisher em abandonar o catolicismo acabaria por lhes custar a vida (ibidem, p. 187).

Henrique VIII não era nem pretendia se converter protestante. Seu intuito era o de estabelecer uma Igreja nacional sob seu comando. Os seis artigos de fé, impostos pelo rei em 1539 e vigentes até sua morte em 1547, eram católicos tanto na forma como no conteúdo¹ (Regina, 1960, p. 21). Esse meio termo entre o catolicismo e o protestantismo é que acabaria por caracterizar a chamada “via media” anglicana que, oscilando ora mais para um lado ora para o outro, acabaria permanecendo até hoje.

Todavia, durante o reinado de seu sucessor, Eduardo VI (1547-1553), coroado ainda menino, a influência protestante começa a se fazer sentir mais acentuadamente por meio de seu tutor, o bispo Cranmer. Em 1549, surge o **The Book of Common Prayer** (“O Livro de Oração Comum”), composto em inglês a fim de rejeitar o emprego da língua latina nos ofícios religiosos (Regina, p. 22). Em 1552, os 42 *Artigos de Religião*, criados para fixar a norma de fé do anglicanismo, já espelhavam muitas idéias protestantes, como a permissão ao matrimônio dos religiosos (Regina, 1960, pp. 22-3).

Maria Tudor sucedeu a Eduardo (morto aos dezesseis anos) em 1553. O principal objetivo da nova rainha seria o de restabelecer o catolicismo na Inglaterra, tarefa na qual não obteve sucesso. A violência para com os protestantes em seu reinado – cujas medidas vitimariam, entre centenas de outros protestantes, ao próprio Cranmer – acabaria enfim por ir contra a causa católica (Regina, 1960, p. 24).

¹ O chamado “azorrague de seis cordas” era uma confissão de fé em *Seis Artigos*. Segundo Delumeau: “o primeiro afirmava a transubstanciação e prometia a fogueira àqueles que a negassem; o segundo declarava inútil para os leigos a comunhão sob ambas as espécies; o terceiro e o quarto interditavam o casamento dos padres, monges e antigos monges; os dois últimos mantinham as missas privadas e a confissão auricular” (Delumeau, 1989, p. 139).

Em 1558, termina o curto reinado de Maria Tudor e inicia o de Elizabeth. Apesar de jurar-se católica, Elizabeth restabelece o uso do **Prayer Book** e persegue tanto católicos quanto puritanos. Em seu reinado, os 42 Artigos de Religião redigidos por Cranmer são revistos e reduzidos a 39, sendo o intuito da rainha então o de estabelecer um consenso sobre a verdadeira religião (Regina, 1960, 26). O que de fato não ocorreu.

Os católicos que não aceitavam o Ato de Supremacia eram chamados de “recusantes” (“recusants”). Inicialmente, a Rainha aceitou coniventemente que os recusantes lhe jurassem lealdade como chefe político, apesar de aceitarem apenas o Papa como autoridade religiosa. Todavia, a sua postura tolerante foi abandonada quando o Papa a excomungou em 1570. A insurgência dos recusantes inconformados em serem governados por uma herege forçou a coroa a decretar uma série de leis anticatólicas e a dispensar tratamento brutal entre os recusantes fiéis ao papado (Winny, 1973, pp. 57-8).

Os universitários católicos eram igualmente vigiados. Depois de Donne e seu irmão Henry ingressarem nos “Inns of Court” (Thavies Inn, em 1591 e Lincoln’s Inn entre 1592-4)², Henry é acusado de felonía por volta de 1592 (Bush, 1990, p. 132, n1). Um homem suspeito de ser padre teria sido flagrado em seus aposentos, fato então reputado como ato de traição à Rainha, pois rituais católicos estavam proibidos. Mediante tortura, Henry confessou que o suspeito era de fato um religioso, levando o padre a ser sentenciado à morte. Henry, por sua vez, foi também preso, mas morreu pouco tempo depois devido à peste, antes de ir a julgamento (Carey, 1990, pp. 8-10).

É por essa época que se pode datar o início de uma crise religiosa em Donne. Se Donne abandonasse o catolicismo, enfrentaria muitos problemas com sua família extremamente católica, sem mencionar seus próprios problemas de consciência. Por outro lado, se não optasse pelo anglicanismo, teria poucas chances de ascensão na sociedade da época, cujos principais postos eram ligados à coroa, sem falar no risco em seguir também ele o destino do irmão morto (Carey, 1990, p. 11).

Ao abandonar a universidade, sem obter novamente nenhum diploma, Donne já começara a escrever as *Songs and Sonnets* (“Canções e Sonetos”), como também a “Sátira III”, poema que assinala a sua indecisão religiosa. Sua apostasia, portanto,

² Os “Inns Of Court” eram escolas de direito que receberam muitos dos filhos das principais famílias inglesas, tanto de Londres como também do interior do reino.

não teria sido súbita, mas lenta. Segundo Carey, o fato é que sua opção pelo anglicanismo teria se dado principalmente por sua ambição em seguir uma carreira pública ligada à Corte, além de sua posição de intelectual – atento que estava às disputas religiosas da época e inconformado com as superstições que, a seu ver, ainda grassavam na igreja romana. Por fim, Carey salienta que, entre os motivos da apostasia de Donne, estaria incluída também uma possível reação contra a formação católica que, para ele, provocara a morte de seu irmão (Carey, 1990, p. 17).

Depois de participar como soldado das expedições inglesas aos Açores e a Cádiz, Donne – já um anglicano pelo menos na aparência – consegue, por volta de 1597, um posto como secretário de Sir Thomas Egerton, chanceler-mor do Reino. Entretanto, esse ingresso auspicioso junto a uma casa nobre é baldado após Donne apaixonar-se por Anne More, sobrinha de Egerton, o que redundou no casamento secreto dos amantes em dezembro de 1601 (Winny, 1973, p. 21). Esse casamento não apenas custaria a prisão temporária do poeta – motivada pelo pai de Anne – como também seu posto junto a Egerton e a estabilidade financeira. Mais do que isso, ao trair a confiança do chanceler-mor do Reino, Donne perdeu a confiabilidade necessária a alguém que desejava ascensão social na Corte em cargos de maior vulto. De repente, o futuro que Donne já divisava à sua frente ruína (Carey, 1990, p. 57).

Com a morte de Elizabeth (em 24 de março de 1603), assume James VI, rei da Escócia, - tornando-se daí James I - um calvinista dedicado com fervor a estudos teológicos (Maurois, 1959, pp. 241-2). Muito embora a ascensão do filho de Maria Stuart tivesse feito muitos católicos pensarem que as perseguições terminariam, o novo Rei tomou providências idênticas às de Elizabeth, principalmente quanto ao Ato de Supremacia (ibidem, p. 243). O descontentamento dos católicos irromperia tempos depois com a “Gunpowder Plot” (“Conspiração da Pólvora”), em 1605, quando alguns nobres decidiram atentear contra a vida do rei, explodindo a Câmara dos Lords. O fracasso da conspiração criou um ambiente pior ainda aos católicos, que então não somavam mais do que vinte por cento da população (ibidem, pp. 242-3).

Por volta de 1605, já com uma família numerosa, Donne se viu forçado a aceitar um posto oferecido por Thomas Morton, um dos capelões do Rei. Ironicamente, a tarefa que cabia a Donne era a de convencer recusantes a

abandonarem a fé católica (Winny, 1973, p. 26). Donne se saiu bem no trabalho, sendo que, tempos depois, Morton iria convidá-lo a ingressar como pastor na Igreja Anglicana; convite esse que, dessa vez, Donne recusou (ibidem, p. 27).

Já em 1610, Donne escreve **Pseudo-Martyr**, trabalho em que defende a idéia de que os católicos deveriam prestar o Ato de Supremacia, argumentando que as penas que adviessem dessa negativa não poderiam ser consideradas um martírio, uma vez que tal sofrimento poderia ser evitado. Para Donne, o verdadeiro mártir era aquele que sofria contra a vontade por sua fé, ou seja, sem a sua participação na busca do sofrimento. Nesse sentido, não haveria mártires na Inglaterra, mas sim pseudomártires (Carey, 1990, pp. 17-9). Donne logo presenteou o Rei com seu livro, que foi bem recebido tanto por James quanto pelo público em geral (Carey, 1990, pp. 17-8).

Donne, no entanto, não obteve o que queria: o ingresso na vida pública. James insistia para que Donne ingressasse na vida religiosa, a qual era considerada pelo poeta inapropriada e indigna para cavalheiros. Seu desejo sempre fora o de ser um cortesão e não um religioso (Carey, 1990, p. 73). Problemas familiares e desespero financeiro fizeram-no, entretanto, ingressar na Igreja Anglicana em 1614, assumindo um posto em janeiro de 1615 (ibidem, p. 74).

Do tempo que vai de seu casamento até o ingresso na igreja, Donne praticamente não teve nenhum posto fixo. Como afirma Carey, obtinha fundos por intermédio de amigos e de patronos, a quem dedicava poemas. Ainda segundo o crítico inglês, é possível que grande parte de sua poesia lírico-amorosa – à qual Donne deve o status poético atual – tenha sido escrita em grande parte visando a comissões, mediante um comportamento de certa forma mendicante e parasitário, mesmo que na época isso não fosse estranho (Carey, 1990, p. 79).

Ao ingressar na vida religiosa, Donne desempenhou suas tarefas com dedicação. Já em abril de 1615, receberia o título honorário de doutor em Teologia por Cambridge, muito embora devido somente à influência do Rei (Winny, 1973, p. 12).

Em 1617, Donne perde a sua mulher Anne. Depois de dar à luz doze filhos e perder cinco, Anne morre por complicações em um novo parto. Sua morte foi então muito sentida pelo poeta (Winny, 1973, p. 35).

Nos anos seguintes Donne tornou-se um dos maiores oradores sacros da Inglaterra, o que redundaria na sua indicação para Deão da Catedral de Saint Paul

em 1621³ (Shawcross e Emma, 1969, p. 15). Como afirma o crítico inglês Douglas Bush, é quase impossível exagerar a importância do sermão na Inglaterra do século XVII (1990, p. 312), e os sermões de Donne são o fruto literário de sua maturidade. Ao mesmo tempo em que o sermão guardava o compromisso de transmitir a mensagem divina, também era-lhe imputada a obrigação de apresentar uma análise detida do texto bíblico, sendo esta análise revestida de uma forma literária que se desenvolvera desde muito tempo (ibidem, p. 313). O fato é que o ex-católico Donne tornou-se um daqueles homens que ajudariam a estabelecer a “via media” anglicana (ibidem, p. 326).

Depois de sair do leito em que convalescia para pregar seu último sermão em 25 de fevereiro de 1631, Donne morre a 31 de março do mesmo ano. Carey salienta que se Donne abandonou a Igreja Romana por interesses mundanos, ele teria se sentido culpado e em pecado mortal pelo resto de sua vida. Nesse sentido, Donne teria evitado o martírio em nome da ambição. Para Carey, isso talvez explicasse a nota de culpa e o sentimento de abandono por parte de Deus que seriam refletidos em muitos dos *Sonetos Sacros* (ibidem)⁴. No entanto, nenhum biógrafo relata arrependimento e culpa em seus últimos dias, mas sim serenidade e espera.

1.2 Formação e principais características da poesia inglesa da época de Donne

É fato curioso que uma literatura que até meados do século XVI produzira tão poucas obras de destaque europeu – a exceção seria Chaucer – apresentou, subitamente, uma geração de escritores que se colocam num patamar extremamente elevado não só da poesia inglesa, mas ocidental. É surpreendente notarmos que William Shakespeare foi contemporâneo de Christopher Marlowe, de Donne, de Ben Jonson, e pouco tempo se passou até a chegada de Andrew Marvell e de John Milton.

³ Na hierarquia anglicana, deão é aquele religioso encarregado do comando de uma grande igreja ou catedral. Como a Catedral de Saint Paul era o principal templo da Inglaterra, podemos vislumbrar a importância do cargo de Donne como também a sua rápida ascensão na igreja da Inglaterra.

⁴ Para Carey, abandonar o catolicismo teria soado para Donne como “vender a sua alma”. Nesse sentido, muitas das obras de Donne – como os *Sonetos Sacros* – e ainda a sua posição favorável à unificação da cristandade (conforme vemos no Soneto Sacro XVIII) seriam válvulas de escape a esse sentimento onipresente de culpa que teria acompanhado o poeta e o feito duvidar da salvação de sua alma.

A Inglaterra do século XVI era ainda eminentemente medieval. O gosto literário das classes médias da Inglaterra do início do século XVI era marcado pelas reminiscências do gosto de seus antepassados. Havia um interesse pelas canções populares, pelas histórias de amor, pelas comédias desbragadas e, não raro, de “gosto duvidoso” – mas também, aliada a isso, encontrava-se uma curiosidade que marcava uma sociedade de espírito cosmopolita (Sampson, 1999, pp. 109 e segs.).

Como afirma George Sampson (1999, p. 117), o fim da “Guerra das Rosas” proporcionou o florescimento de uma corte pacífica, com interesse crescente pela arte que havia educado as cortes francesa e italiana. Conforme analisa Peter Burke, na Europa de 1500, a cultura popular era ainda uma cultura de todos: “uma segunda cultura para os instruídos e a única cultura para todos os outros” (1998, p. 291). Contudo, a Renascença fez com que os nobres comesçassem a adquirir maneiras mais polidas, modeladas por livros de boas maneiras, sendo o mais famoso o **Cortesão**, de Baldassare Castiglione, publicado pela primeira vez em 1528 (ibidem, p. 292)⁵. Dessa maneira, todo o modo de vida da nobreza foi afetado, desde o comportamento à mesa a, sobretudo, o cuidado com a linguagem (ibidem, p. 292). O impacto disso na literatura foi sentido rapidamente. Na Inglaterra do reinado de Elizabeth, “as referências dos [homens] cultos aos menestréis e suas baladas passaram a ter um ar cada vez mais condescendente, à medida que se produzia o impacto dos ideais literários da Renascença” (ibidem, p. 297). As baladas e demais canções populares começaram a ser consideradas “poesia vulgar”, criadas pelo “instinto de natureza”, enquanto que a “poesia artificial” – termo na época elogioso – das pessoas cultas é que somente detinha algum valor (ibidem, p. 297).

O primeiro grande escritor inglês “moderno” seria Thomas Wyatt (1503-42), que se tornou o primeiro inglês a utilizar a forma do soneto, que trouxera da Itália, então o principal centro cultural da Europa⁶. Adaptando a forma mais que o conteúdo do soneto de Petrarca, Wyatt foi o primeiro poeta a ter uma influência decisiva na

⁵ Como afirma Peter Burke, é provável que o italiano tenha sido a primeira língua moderna a ser aprendida na Inglaterra, na França e também na Espanha. Ainda segundo Burke, a língua italiana teria certamente se tornado mais acessível aos ingleses a partir de meados do século XVI, o que indica que o livro de Castiglione já podia ser lido na Inglaterra – como de fato o foi – antes mesmo de sua primeira tradução, a qual se deu em 1561 (1997, pp. 68 e 72).

⁶ A poesia do amor cortesão havia dado ensejo às primeiras influências italianas chegarem à Inglaterra, as quais acabariam por repercutir em trabalhos de Chaucer como **Troilus and Criseyde**. Em seguida, influências italianas seriam novamente sentidas na Inglaterra elisabetana com os poetas Wyatt e Surrey, redundando dessa vez na composição de sonetos e canções de amor a partir do modelo petrarquista. Enquanto que, para Chaucer, essa influência havia se dado por meio de um novo impulso em direção à verdade, aos fatos e à vida; para Wyatt e Surrey, ela seria, sobretudo, um fascinante experimento em versificação (cf. Pearson, 1933, p. 4).

Inglaterra depois de Chaucer, como também um dos primeiros a ser impresso. Antes disso, a circulação de textos ocorria apenas por meio de manuscritos (Sampson, 1999, pp. 117-121).

Assim, o panorama literário da Inglaterra do tempo de Donne estava tomado da influência italiana, conforme trazida por Wyatt e, em seguida, também por Surrey. Juntamente a essa poesia “nova”, encontraríamos ainda a poesia de inspiração clássica. Dentro dessa tradição, o gênero pastoral⁷ seria o de maior proeminência e fecundidade na literatura inglesa da época. Donne se encontrava nessa encruzilhada e, de certo modo, o caminho que seguiu não foi nenhum dos dois; não foi de fato o caminho da imitação aquele seguido pelo poeta, mas algo novo, ainda que tivesse nessas influências de então o seu ponto de partida. É necessário, pois, para compreender a especificidade do momento donneano, uma rápida retomada das duas tradições poéticas, majoritariamente líricas, a partir das quais Donne erige sua poesia – quer evitando-as, quer transformando-as, ou mesmo aceitando várias de suas conseqüências. São elas a tradição da lírica petraquista, que tematiza o amor, e a tradição da antiga pastoral. Desse modo, resta-nos analisar de que forma a poesia donneana se relaciona com a poesia que lhe antecedeu.

1.2.1 Petrarca e a tradição lírica italiana

Petrarca, ainda no *Trecento*, havia reprocessado a herança da poesia provençal (que floresceu entre os séculos XII e XIII), dando-lhe uma forma mais simples e direta (Carpeaux, 1980, pp. 206 e segs.). Conforme explica Lu Emily Pearson, na obra dos trovadores provençais, a preeminência do amor como tema da poesia ocasionou o aperfeiçoamento da forma poética como também a criação das principais idéias e figuras de linguagem (1933, p. 4). A partir disso, a influência provençal não demorou a alcançar a Itália. Enquanto que a França dos trovadores era eminentemente feudal, a vida na Itália da época estava centrada nas cidades e

⁷ A nossa utilização da palavra “gênero” nesse contexto para nos referirmos à pastoral pode causar alguma ambigüidade. Ressaltamos, entretanto, que ao nos valermos desse termo o fazemos no sentido de “gênero histórico”, conceito ao qual o crítico inglês Alastair Fowler aplica o termo “kind”, em detrimento da palavra quase sinônima em inglês “genre” (1985, pp. 68 e segs.). O mesmo conceito é utilizado por Carlos Reis (2004, p. 246). No entanto, a fim de evitar uma confusão terminológica em português, Reis se vale do conceito de “subgênero”. Nesse sentido, a pastoral seria um subgênero do gênero literário do modo lírico (Reis, 2004, p. 264). Preferimos, contudo, manter o termo “gênero”, acrescentando a presente ressalva.

não nos castelos (ibidem, p. 4)⁸. Assim, a convenção do amor cortesão acabou recebendo um influxo do platonismo, o que era mais condizente com o espírito italiano de então do que a fantasia cavaleiresca francesa (ibidem, p. 10)⁹. Um dos primeiros a dar esse salto teria sido Dante Alighieri, em cuja obra o amor serviria de fio condutor aos lugares mais elevados que podem ser alcançados pela alma (ibidem, p. 11).

Partindo de Dante, o caminho até Petrarca não é longo. Na obra de Petrarca, contudo, a mulher é concebida com traços mais humanos, livre de alegorias e misticismo. Petrarca se apropria do objeto da poesia provençal, mas lhe dá nova forma e tratamento, distinguindo seu trabalho, além disso, por uma nota de melancolia (Pearson, 1933, p. 31). Os ritmos complicados e variáveis dos poetas provençais, como também sua ocasional complexidade de conteúdo (o chamado “trobar clus”) foram equilibrados por Petrarca na forma do soneto, que, unidos a um platonismo de leitura cristã (vale dizer que Petrarca era frade), retomaram o tema da poesia amorosa dando à figura da amada a vestimenta da “Idéia” de Platão, a qual escapa de medidas terrenas. Seguindo o exemplo de Dante, Petrarca também compôs seus sonetos de modo a formarem uma seqüência que registrasse o progresso de sua história de amor (ibidem, p. 34). Esta história encerra um amor que é, em um primeiro instante, mundano, mas que, freado pela honra e pela virtude da amada, não é consumado, mas sim purificado pela dor do poeta até a morte da dama (ibidem, pp. 34-5). Assim, Laura (amada de Petrarca), como Beatriz (amada de Dante), tornam-se objeto de um amor idealizado. Laura, no entanto, ao contrário da amada de Dante, mantém ainda sua doçura humana e, por fim, ensina a Petrarca o verdadeiro amor de Deus (ibidem, p. 35).

⁸ De fato, segundo Arnold Hauser, a concepção cortesã-cavaleiresca de amor surgiu como uma homenagem do vassalo a seus senhores, numa variante do panegírico político, através da qual o vassalo sublimava sua posição social subordinada (1995, p. 217). A poesia do amor cortesão era sempre dirigida a uma mulher casada, a esposa do suserano. No fato de ser casada e fiel é que residia a impossibilidade do amor do poeta e, por conseguinte, através das queixas do amante elogiava-se indiretamente a castidade da dama (ibidem, p. 219). Conforme Hauser, “a cortesia requer que a mulher se mostre fria e que o homem anseie até a morte. A atitude cortesã e cavaleiresca é de infinita paciência e profunda abnegação no homem, envolvendo a extinção de sua própria vontade e o sacrifício de seu próprio ser à vontade da mulher como um ser superior. A cortesia exige do homem a completa aceitação do fato de que o objeto de seu culto é totalmente inatingível; a auto-indulgência nas penas de amor, o exibicionismo emocional e o masoquismo – tudo características do moderno romantismo amoroso – ocorreram pela primeira vez nessa época” (ibidem, p. 216).

⁹ Ainda de acordo com Hauser, “característico da poesia cavaleiresca e palaciana, em contraste com a poesia clássica e do começo da Idade Média, é sobretudo o fato de que o amor, embora espiritualizado, nunca se converteu num princípio filosófico, como o foi em Platão e no neoplatonismo; pelo contrário, retém seu caráter sensual e erótico e, precisamente como tal, efetua o renascer da personalidade moral” (1995, p. 215).

Para Pearson, grande parte do sucesso de Petrarca e do relevo que ele alcançou na literatura ocidental deveu-se ao fato de ele equacionar tanto habilidades no manejo de recursos poéticos como também sinceridade emotiva no conteúdo de seus versos (1933, p. 40). Nesse sentido, seus seguidores teriam tido muito mais sucesso em copiar sua linguagem do que a sua arte (ibidem, p. 40). O resultado disso é que os petrarquistas deram vida a uma literatura que se forjou através da artificialidade e da repetição de conceitos e tropos (ibidem, p. 40). Disso surgiu o uso reincidente de paradoxos petrarqueanos como o da felicidade do amante com o sofrimento causado a ele por sua amada (ibidem, p. 41). Ao lado disso, iniciou-se a partir do século XVI um culto à mulher até então inédito. O Cardeal Bembo, com base em seus estudos platônicos, afirmara que o homem ascende a Deus através da contemplação do belo e que a mulher seria o mais próximo meio de se alcançar a beleza divina (ibidem, pp. 44-5). Ao lado de Bembo, Castiglione afirma em **O Cortesão** que toda a excelência cortesã irradia da boa influência feminina (ibidem, p. 45). Assim, o principal meio de disseminação dessas idéias seria o soneto e Petrarca, a principal referência (ibidem, 45-6)¹⁰.

Em virtude do comportamento mais intelectual do Renascimento, o petrarquismo acabou tomando corpo por meio de poetas que procuravam versar sobre a convenção, mas que se encontravam mais preocupados com o modo como explorar os temas de Petrarca do que com a intensidade emotiva do resultado (Pearson, 1933, p. 56). Um exemplo extremo disso seria os poemas do **Strambotti**, de Serafino, obra que procurou trabalhar sobre o legado de Petrarca através de sonetos compostos por conceitos mais elaborados (ibidem, p. 62). Por outro lado, outro poeta italiano, Berni, cria uma vertente paródica a partir da tendência petrarquista, elaborando poemas que se valem de imagens burlescas, como a de pulgas e a da gota, que também seriam posteriormente utilizadas por Donne. De fato, é justamente essa vertente “bernesca” que acabaria causando o declínio do movimento petrarquista na Itália (ibidem, p. 57).

Na França, o petrarquismo seria principalmente difundido pelos poetas da *Pléiade*, que, combinando a tendência petrarquista com o arcabouço clássico, criariam uma vertente poética que não insistia tanto na pureza da mulher, mas que

¹⁰ Para se ter uma idéia da repercussão da obra de Francesco Petrarca na Europa, basta atentar para as contínuas edições que ela recebeu. Sua primeira edição apareceu em 1470, em Veneza. Haveria ainda trinta e quatro edições antes do final do mesmo século, cento e sessenta e sete no século XVI, setenta no século XVII e quarenta e seis no XVIII (cf. Pearson, 1933, p. 40).

seria importante para os elisabetanos (Pearson, 1933, p. 57). A partir disso, como já mencionamos, o soneto seria introduzido na Inglaterra por Wyatt e Surrey. Enquanto o primeiro, embora adaptasse extensamente Petrarca, mostrava-se mais afeito, em seus poemas mais pessoais, a um pragmatismo alheio à idealização amorosa; o segundo, por sua vez, encontrava-se mais propenso a cantar uma idealização típica da juventude (ibidem, p. 74). Como afirma Pearson, esses pólos opostos é que semeariam o petrarquismo na Inglaterra (ibidem, p. 74).

Assim, os petrarquistas do Renascimento, que escreveram poemas breves, geralmente sonetos, estavam tomados por um sentimento exaltado da dignidade do amor. Seus temas eram repetitivos: a dama cruel e inacessível, o mar da vida e a tempestade do amor frustrado (Shawcross e Emma, 1969, p. 4). Na Inglaterra não seria diferente. A série de sonetos que conta a história lírica de Laura, a amada de Petrarca – amada até depois de sua morte e ida ao paraíso – encontrou num contemporâneo de Wyatt uma correspondente: a Stella de Sir Philip Sidney, de **Astrophel and Stella** (escrito entre 1580-4)¹¹.

1.2.2 A poesia pastoral e a herança clássica

Junto ao influxo da literatura amorosa vinda da Itália, houve ainda como traço fundamental do Renascimento a revalorização da cultura greco-latina¹², conforme já se viu a respeito da *Pléiade*. Um dos reflexos disso foi a poesia pastoral, proveniente das églogas de Teócrito e Virgílio, mas que também fora comum na Idade Média.

¹¹ Astrophel era o pseudônimo de Sir Philip Sidney, poeta e cortesão famoso em sua época. Spenser, admirador de Sidney, dedicou-lhe um poema por ocasião de sua morte intitulado “Astrophel”. De Sidney, diz-se, em seu tempo, ser um “completo discípulo de Castiglione” como também “o cortesão de Castiglione tornado em realidade” (cf. Burke, 1997, p. 112).

¹² Conforme analisa Carlo Ginzburg (2004, p. 43), entre o final do século XVI e o início do XVII, houve, na Inglaterra, uma disputa acerca da rima que enfeixava justamente uma contraposição de valores entre o verso dos antigos gregos e romanos – chamado quantitativo - e o verso moderno, com rimas, vindo sobretudo da Itália, mas considerado por seus opositores como um expediente de “bárbaros”. Sidney, em sua *Defesa da Poesia*, reconhece a disputa, mas afirma que o inglês, mais do que qualquer outra língua que conhecesse, adaptava-se bem a ambas metrificações (in Dobránszky, 2003, pp. 136-7). Já o poeta inglês Samuel Daniel, em sua *Defesa da Rima*, de 1603, “questionava a idéia então corrente de que o latim tivesse sido ressuscitado por Reuchlin, Erasmo, Thomas More: Petrarca, bem antes deles, escrevera em latim versos e prosa de grande valor, por mais que, em seu lugar de origem, sua fama derivasse dos poemas italianos (Ginzburg, 2004, p. 61). Como consequência disso, para Ginzburg, a “*querelle des anciens et des modernes* não começou na França, mas na Inglaterra, inflamada pelo debate sobre a rima, no âmbito de uma redefinição das relações da Inglaterra com o continente: em primeiro lugar, com a França e, em plano mais simbólico, com a Itália” (ibidem, p. 63).

A tradição petrarquista e a greco-latina acabaram por se mesclar durante o Renascimento. No caso da pastoral, sua proximidade com o pensamento cristão era grande. Em primeiro lugar, a simplicidade do pastor refletia o ideal cristão do culto à pobreza; em segundo lugar, a pastoral transmitia um sentimento de proximidade com a natureza e com o ciclo da vida. A mescla entre petrarquismo e pastoralismo pode ser vista tanto em Spenser, no século XVI, como também em Milton, já no século XVII, em seu poema pastoral e elegíaco, com tons cristãos, *Lycidas*¹³.

A pastoral havia sido cultivada tanto por Petrarca quanto pelos petrarquistas italianos do Renascimento, ainda que o primeiro as permeasse de temas políticos (cf. Fowler, 1985, p. 80). Seu grande momento na literatura inglesa renascentista dar-se-ia com Edmund Spenser, com seu **The Shepperd's Calendar** (“O Calendário do Pastor”, de 1579). Conforme afirma o crítico inglês Merritt Y. Hughes (1969, p. 265), a poesia pastoral do século XVI era um híbrido entre originalidade e imitação – algo entre convenção e revolta. A originalidade servia à imitação, mas de diversas formas a imitação rivalizava com o original (Ibidem, p. 265). Para Hughes, um fantástico ecletismo ia de mãos dadas com um entusiasmo quase indiscriminado pelos clássicos no trabalho criativo e crítico da Renascença, mas em nenhum lugar isso teria sido mais significativo do que nas teorias literárias e na poesia pastoral de franceses como Ronsard e Du Bellay, membros da Pléiade (Ibidem, p. 265), escola cuja influência foi fortemente sentida na Inglaterra (Sampson, 1999, p. 125). Du

¹³ A pastoral de fato se originou na Grécia. Sendo a natureza habitat tanto de deuses como mortais, seu apelo poético para os gregos sempre foi enorme. O bosque seria um lugar para se filosofar como também para poetar (Curtius, 1919, p. 194). Assim, o “poetar” sob as árvores se tornou um motivo poético muito recorrente na cultura helenística e, por conseguinte, os pastores se tornaram suas personagens mais apropriadas. Enquanto classe profissional afeita ao trabalho no campo, distante da cidade, os pastores – protegidos de Pã - apresentavam os requisitos necessários para a reflexão contemplativa e o cantar, matérias de poesia (ibidem, p. 194). Peter Burke (1998, p. 59), ao comentar a vida dos pastores já nos inícios da Idade Moderna, afirma que seu grande trunfo era o de levarem uma vida livre, não sofrendo interferências de clérigos, nobres ou funcionários do governo. E acrescenta: “Não admira que seu modo de vida fosse idealizado na poesia pastoril. Eles tinham tempo à vontade, podendo passá-lo a entalhar cajados, bordões e polvorinhos de chifre. Podiam fazer música, tocando gaita de foles...ou tocando flauta, lenta e tristemente, quando os carneiros se perdiam, e alegremente, quando eram encontrados” (Burke, 1998, p. 59). Não é por acaso, portanto, que Curtius afirma que a pastoral teria sido o motivo poético que, depois da epopéia, maior influência teria exercido sobre a literatura ocidental (ibidem, p. 194). Ademais, por estar ligada à natureza, a vida pastoril se tornou motivo para o amor. Desse modo, como acrescenta ainda Curtius, a poesia pastoril acabou por atrair, por pelo menos dois milênios, a maioria dos motivos eróticos (ibidem, p. 195). A poesia pastoril foi, no entanto, popularizada pelo siracusano Teócrito, sendo que esse gênero poético somente teria alcançado a importância que se lhe atribui devido a Virgílio, que o adotou de Teócrito, dando-lhe novas cores (Curtius, 1979, p. 197). O principal acréscimo de Virgílio ao gênero foi o estabelecimento do motivo do locus amoenus (“lugar ameno”), consistindo esse em uma paisagem ideal, servindo comumente de cenário para a própria poesia pastoril (ibidem, p. 202). No entanto, outra razão para o sucesso obtido pelos motivos pastorais foi o de que eles não se mantiveram circunscritos apenas à poesia. De fato, nunca houve uma predeterminação de um gênero ou forma específicos para a pastoral: os motivos pastorais podiam ser tanto usados em canções, élogos, peças, elegias ou, até mesmo, em épicos (cf. Curtius, 1979, p. 195; Fowler, 1985, p. 107).

Bellay, por exemplo, afirmava que seus contemporâneos eram os herdeiros poéticos dos antigos e pregava que a poesia pastoral deveria buscar sua inspiração e técnica na herança da literatura bucólica tanto de Teócrito como dos romanos do período Augustino e dos poetas italianos e franceses contemporâneos (Hughes, 1969, p. 266). Na esteira dos poetas da Pléiade, ainda segundo Hughes, Spenser cria **The Shepherds Calendar**, obra que marcaria o passo final no cumulativo processo de imitação criativa começado por Virgílio, depois de imitar Teócrito. Spenser, colocando em pé de igualdade Teócrito, Virgílio, Petrarca, Sanazzaro, Ronsard e também Du Bellay, acabou por conquistar maior liberdade de criação, tanto no que diz respeito à forma quanto ao conteúdo (ibidem, pp. 267-8).

1.2.3 Lírica amorosa e pastoral: uma discussão sobre a especificidade formal e tonal da poesia de John Donne

Aproveitaremos estas rápidas notas sobre a poesia pastoral e amorosa para nos concentrarmos em um momento de virada na poesia da passagem do século XVI-XVII, por meio de exemplos tirados dos gêneros líricos pastorais. Spenser – que também compôs poemas petrarquianos (como os sonetos de **Amoretti**) – criou um estilo de escrita que apresentava melodia, pictorialismo e alegoria, expressados em uma linguagem artificial e rica em floreios, ainda que pretendesse sugerir simplicidade (Shawcross e Emma, 1969, p. 5; Traversi, 1975, p. 215). A “escola” de Spenser seria de grande influência até meados do século XVII. Dentro dessa convenção, podemos analisar o poema abaixo, de Christopher Marlowe:

The passionate shepherd to his love

1. Come live with me, and be my love,
2. And we will all the pleasures prove
3. That hills and valleys, dales and fields,
4. Or woods or steepy mountain yields.

5. And we will sit upon the rocks
6. And see the shepherds feed their flocks,
7. By shallow rivers, to whose falls
8. Melodious birds sing madrigals.

9. And I will make thee beds of roses
10. And a thousand fragrant posies,
11. A cap of flowers, and a kirtle

12. Embroider'd all with leaves of myrtle.
13. A gown made of the finest wool,
14. Which from our pretty lambs we pull,
15. Fair lined slippers for the cold,
16. With buckles of the purest gold.
17. A belt of straw and ivy buds
18. With coral clasps and amber studs:
19. And if these pleasures may thee move,
20. Come live with me and be my Love.
21. Thy silver dishes for thy meat
22. As precious as the gods do eat,
23. Shall on an ivory table be
24. Prepared each day for thee and me.
25. The shepherd swains shall dance and sing
26. For thy delight each May-morning:
27. If these delights thy mind may move,
28. Then live with me and be my Love¹⁴. (in Weatherly, 1945, p. 210)

Marlowe valeu-se da convenção da poesia pastoral para elaborar um poema simples, mas equilibrado e sensível, criando imagens férteis em candura e singeleza. O poema é composto de sete quartetos, possuindo rima emparelhada. Os versos são todos tetrâmetros iâmbicos, ou seja, são todos versos que possuem quatro pés (tetrâmetros), sendo que a cada sílaba não acentuada, ou fraca, segue-se uma acentuada (o metro iâmbico), resultando disso versos de oito sílabas, acentuados invariavelmente em 2-4-6-8. Vejamos a primeira estrofe. O negrito marca as sílabas acentuadas:

Come/ **live**/ with/ **me**, /and /**be**/ my/ **love**,
And/ **we**/ will/ **all**/ the/ **plea**/sures/ **prove**
That/ **hills**/ and/ **va**/lleys/, **dales**/ and/ **fields**,
Or/ **woods**/ or **stee**/py/ **moun**/tain/ **yields**.

Essa métrica dá ao poema certa linearidade, ou seja, o fato de a acentuação ser bem marcada e previsível torna o poema mais fluido, sem oscilações

¹⁴ Tradução literal do autor do texto: “Do pastor apaixonado para o seu amor”: “Venha viver comigo e ser meu amor,/ E nós provaremos todos os prazeres/ Que as colinas e vales, várzeas e campos,/ Ou bosques ou a montanha íngreme proporcionam.// E sentaremos sobre as pedras/ E veremos os pastores alimentarem seus rebanhos,/ À beira de rios estreitos, a cujas quedas/ Pássaros melódiosos entoam madrigais.// E eu te farei camas de rosas/ E milhares de ramalhetes perfumados,/ Um chapéu de flores e um vestido/ Todo adornado com folhas de mirto.// Um manto feito da mais fina lã, /Que tiraremos de nossas belas ovelhas,/ Sandálias bem trançadas para o frio,/ Com fivelas do mais puro ouro.// Um cinto de palha e botões de hera/ Com fechos de coral e tachas de âmbar:/ Se esses prazeres podem te comover, / Venha viver comigo e ser meu Amor.// Teus pratos de prata para a tua refeição/ Tão preciosos como os que usam os deuses,/ Hão de estar em mesas de marfim/ Preparados a cada dia para mim e ti.// O pastor apaixonado cantará e dançará/ Para teu deleite em cada manhã de maio:/ Se tais deleites tua mente podem comover,/ Então viva comigo e seja meu amor”.

discrepantes dentro dos versos. Vale dizer que a regularidade métrica do verso inglês começara com Wyatt, uma vez que na literatura popular anterior, o metro não possuía ordem estabelecida (Sampson, 1999, 117). E decorre justamente dessa regularidade métrica a musicalidade do poema de Marlowe que, aliada à convenção do conteúdo, tornou-o um dos maiores sucessos de sua curta carreira, muito mais voltada ao drama do que à poesia.

O pastor do poema compõe de forma repetitiva e enumerativa – são sete quartetos – os seus versos, na tentativa de convencer a ninfa a se unir a ele. Tal pedido já é anunciado na primeira estrofe, nos dois primeiros versos, enquanto que a atmosfera do poema começa a ser composta nos versos seguintes. A natureza idealizada começa a ser construída através do motivo do *locus amoenus*, como se todos os elementos da natureza se unissem para tornar a vida dos amantes o mais confortável possível, num cenário que evoca a perfeita realização amorosa. Como afirma David R. Shore (1985, p. 71), a canção de Marlowe ecoa a segunda égloga de Virgílio. Além das semelhanças vocabulares, em especial quanto aos presentes oferecidos, em ambos os poemas a imagem de contentamento é sugerida tanto pela natureza dos presentes oferecidos pelo pastor como também por um explícito retrato do amor como ele poderia ser concretizado em um cenário pastoril (ibidem, p. 71). Vejamos um trecho da segunda égloga de Virgílio, numa tradução brasileira:

E frutos brancos, de lanugem branda, eu colherei,
E essas castanhas que a Amarílis minha tanto amava;
Ameixas cor de cera juntarei, assim honrando-as;
E colher-te-ei, ó louro, e próximo a ti porei
O mirto: juntos, misturais vossos odores suaves (Virgílio, p. 49).

No entanto, enquanto no poema de Virgílio os presentes oferecidos pelo pastor Córídon ao jovem Aléxis são todos provenientes da natureza, como flores e frutos, o pastor de Marlowe promete fabricar tudo o que precisarem para ter uma vida confortável. Assim, em Virgílio, a vida do pastor jamais perde a sua rusticidade; quando Córídon se refere à sua riqueza, é o seu rebanho numeroso que ele invoca e o leite que não lhe falta nem no inverno. O pastor de Marlowe, por outro lado, promete que fará tanto um capuz da lã que tirarem de suas ovelhas (vv. 13 e 14) como ainda fará sandálias do ouro mais puro (vv. 15 e 16). Além disso, comerão em pratos de prata, como comeriam os deuses (vv. 21 e 22). Tais promessas idealizadas procuram, então, seduzir a ninfa a morar com o pastor, vivendo uma vida

simples, mas, ao mesmo tempo, confortável e rica, em meio à natureza, numa primavera que parece perene. Assim, essa procura do pastor em equilibrar em suas ofertas simplicidade bucólica e riqueza, no intuito de construir uma perspectiva de vida perfeita, é o que dá o toque de exagero dos versos de Marlowe.

Conforme Shore, ao mesmo tempo em que os amantes rejeitados – tanto no poema de Virgílio como no de Marlowe – tentam seduzir o destinatário de seus versos, suas palavras evocam uma imagem que para o leitor se torna o foco primário de atenção em detrimento do seu lamento ou de seus desejos (1985, p. 72). Desse modo, ao final do poema, a atenção do leitor é dirigida menos à dor ou expectativa causadas pelo amor não correspondido do que ao contentamento sugerido por um mundo em perigo de desaparecer (ibidem, p. 72). A evocação de uma imagem de contentamento significa que o mundo da harmonia pastoral sobrevive como uma possibilidade imaginativa, não obstante sua aparente inconcretude (ibidem, p. 72). Ao contrário do reclame do amante petrarquiano, na pastoral nem tudo parece estar perdido para o amante: há, apesar de tudo, uma nota de esperança e ingenuidade na concretização de um amor idealizado.

Devemos notar como nesse poema o tema ameno de uma corte por parte de um pastor encontra a forma precisa em versos musicais, curtos, com ritmo facilmente marcado. Tudo, devido à convenção pastoral, está imerso em um clima de simplicidade. Não há metáforas ou jogos de palavras ambíguos. Uma linguagem clara e direta abriga um assunto igualmente claro e prontamente compreensível.

Outro poeta, Walter Raleigh, aproveitou o poema de seu contemporâneo Marlowe e elaborou assim uma possível resposta da ninfa cortejada pelo pastor:

The Nymph's Reply to the shepherd

1. If all the world and love were young,
2. And truth in every shepherd's tongue,
3. These pretty pleasures might me move
4. To live with thee and be thy Love.

5. But Time drives flocks from field to fold;
6. When rivers rage and rocks grow cold;
7. And Philomel becometh dumb;
8. The rest complains of cares to come.

9. The flowers do fade, and wanton fields
10. To wayward Winter reckoning yields:
11. A honey tongue, a heart of gall,
12. In fancy's spring, but sorrow's fall.

13. Thy gowns, thy shoes, thy beds of roses,

14. Thy cap, thy kirtle, thy posies,
 15. Soon break, soon wither – soon forgotten,
 16. In folly ripe, in reason rotten.
17. Thy belt of straw and ivy-buds,
 18. Thy coral clasps and amber studs, -
 19. All these in me no means can move
 20. To come to thee and be thy Love¹⁵. (in Weatherly, 1945, p. 211)

O poema de Walter Raleigh é formado por cinco quartetos, compostos de tetrâmetros iâmbicos, com rima emparelhada. Ou seja, a forma do poema de Raleigh é em tudo parecida com a de Marlowe. No entanto, o capcioso poeta se vale da convenção utilizada no poema antecedente para fazer uma paródia do mesmo.

A fim de tecer sua paródia, Raleigh utiliza o eu-lírico como uma voz feminina, nada mais que a própria ninfa imaginária cortejada pelo pastor de Marlowe. Já no primeiro quarteto a ninfa zomba das palavras do pastor, afirmando que, se tudo fosse mesmo verdade, ou se ela fosse jovem demais (entenda-se ingênua), ela iria morar com ele. Esse primeiro quarteto serve como introdução do posicionamento que a ninfa assume, preparando o resto da argumentação que está por vir.

No segundo quarteto, a ninfa já invoca a imagem do “Tempo” para sugerir que a vida não pode ser uma eterna primavera, como sugere o pastor, mas que as circunstâncias mudam, como as estações do ano. Vale dizer que a poesia pastoril sempre esteve calcada na imaginação de uma “idade de ouro”, livre das imperfeições do tempo presente. Entretanto, no poema de Raleigh, a inevitabilidade do outono metaforiza as agruras inevitáveis que a vida, com o tempo, traz. As imagens fortes e frias que começam a se delinear a partir do segundo quarteto acabam por dar um aspecto cinzento a todo o poema.

No terceiro quarteto, as imagens das flores que murcham e das colheitas que não resistem ao inverno sugerem a ingenuidade de uma vida pastoral impossível e sem qualquer conforto ou riqueza, conforme havia proposto o pastor no poema anterior. Os últimos dois versos desse quarteto atingem diretamente o discurso do pastor:

¹⁵ Tradução do autor do texto: “A resposta da ninfa ao pastor”: “Se o mundo inteiro e o amor fossem jovens,/ E a verdade [estivesse] na língua de cada pastor,/ Esses belos prazeres poderiam me levar/ A viver contigo e ser teu Amor.// Mas o tempo arrasta os rebanhos do campo para o cercado;/ Quando os rios se enraivecem e as pedras esfriam;/ E a Filomela se torna muda;/ O resto [dos seres] reclama dos cuidados por vir.// Sim, as flores fenecem, e os campos vicejantes/ Computando os rendimentos para o indômito Inverno:/ Uma língua de mel, um coração de fel,/ É a primavera da fantasia, mas o outono da tristeza.// Teus mantos, teus sapatos, tuas camas de rosas,/ Teu chapéu, teu vestido, teus ramalhetes,/ Já quebram, já murcham – já são esquecidos,/ Na tolice amadurecida, na razão apodrecida.// Teu cinto de palha e botões de hera,/ Teus fechos de coral e tachas de âmbar -/ Tudo isso em mim nada pode fazer para me incitar/ A ir a teu encontro e ser teu Amor”.

A honey tongue, a heart of gall,
Is fancy's spring, but sorrow's fall.

A ninfa insinua como o poema do pastor pode ser enganador, escondendo as suas verdadeiras intenções. Opõe uma “língua de mel” a um “coração de fel”. Na penúltima estrofe, rejeita todas as ofertas do pastor feitas a partir da natureza, como as “camas de rosas”. Tal como ocorre na natureza, logo todas murchariam e seriam esquecidas: apodrecidas pela razão, que sabe que tal sentimento não resiste ao tempo.

Tudo o que o pastor oferece são prazeres fugazes e que, se convencionalmente funcionam, quando analisados por uma razão não idealizante, mas prática e realista, tornam-se inadequados para a ninfa que recebe a corte. Acreditar nas palavras do pastor, para a ninfa, é uma grande ingenuidade. Desse modo, na última estrofe, quando a ninfa afirma que nenhuma oferta do pastor pode convencê-la a ser sua amada, ela destrói a argumentação sentimental dele. Como afirma Shore, manter o ideal da vida pastoral sempre depende de uma recusa em reconhecer as implicações da passagem do tempo (1985, p. 33). Ao contrário, a ninfa do poema de Raleigh, através de sua postura pragmática, expõe os inevitáveis efeitos temporais e rejeita o contentamento meramente imaginativo oferecido pela pastoral. Conforme vimos a respeito do poema de Marlowe, esse contentamento se baseia sobre a possibilidade remota de concretização dos prazeres imaginados.

Assim, o poema apresenta uma forma argumentativa bem definida. O primeiro quarteto serve de introdução, os três seguintes de desenvolvimento e o último, de conclusão. O desenvolvimento da idéia efetivado pelo poeta através dessas cinco estrofes é logicamente construído e estabelecido sobre premissas que atestam a falsidade das promessas do pastor, ao mesmo tempo em que estabelecem, a partir dessas negativas, uma visão particular do eu-lírico sobre a vida. Essa é a grande “virada” do poema de Raleigh. Inicialmente há um tom de pilhéria, uma vez que se apresenta ao leitor uma paródia do poema de Marlowe. Contudo, essa jocosidade que constringe a atitude do pastor aos poucos se transforma numa nota de amargura¹⁶. Esse tom de amargura vai emergindo no decorrer do poema, principalmente nos três quartetos do desenvolvimento. As imagens de desgaste, de

¹⁶ É bom frisar que a “resposta da ninfa” só adquire sentido completo se contraposta ao poema original que parodia. Do contrário, a interpretação do segundo poema seria problemática, uma vez que a ninfa se dirige a um sujeito que só se entende como o pastor caso se tiver conhecimento do poema que motivou sua resposta.

fenecimento, causam grande impacto, esmaecendo a lembrança primaveril das palavras do pastor. Este último, em vez de acabar com uma imagem de bufão, termina com uma imagem negativa – enganadora - na mente do leitor. Parece evidente para a ninfa que as promessas do pastor são irrealizáveis, o que reveste suas palavras de artificialidade¹⁷.

Na verdade, podemos ler a resposta da ninfa ao pastor – através de uma metonímia – como a resposta de Raleigh à convenção pastoral, cuja artificialidade falsearia a apreensão da realidade, empobrecendo assim a própria linguagem poética. Desse modo, o sentimentalismo pastoral não resiste muito à intervenção da razão, que acaba por dar fim à ilusão confortante de um mundo idealizado.

Por fim, analisemos agora o poema abaixo, da autoria de John Donne:

The Bait

1. Come live with me, and be my love,
2. And we will some new pleasures prove
3. Of golden sands, and crystal brooks,
4. With silken lines and silver hooks.

5. There will the river whisp'ring run
6. Warm'd by thy eyes, more than the sun ;
7. And there th' enamour'd fish will stay,
8. Begging themselves they may betray.

9. When thou wilt swim in that live bath,
10. Each fish, which every channel hath,
11. Will amorously to thee swim,
12. Gladder to catch thee, than thou him.

13. If thou, to be so seen, be'st loth,
14. By sun or moon, thou dark'nest both,
15. And if myself have leave to see,
16. I need not their light, having thee.

17. Let others freeze with angling reeds,
18. And cut their legs with shells and weeds,
19. Or treacherously poor fish beset,
20. With strangling snare, or windowy net.

21. Let coarse bold hands from slimy nest
22. The bedded fish in banks out-wrest ;
23. Or curious traitors, sleeve-silk flies,
24. Bewitch poor fishes' wand'ring eyes.

25. For thee, thou need'st no such deceit,
26. For thou thyself art thine own bait :
27. That fish, that is not catch'd thereby,

¹⁷ Note-se que, enquanto o pastor precisou de sete estrofes para sua tentativa de sedução, a ninfa necessitou de apenas cinco para recusá-la.

28. Alas ! is wiser far than I¹⁸. (in Donne, 1971, p. 43)

O poema de Donne, como o de Marlowe, possui sete quartetos de tetrâmetros iâmbicos com rima emparelhada. Os dois primeiros versos remetem ao mote da canção do autor de **Dr. Faustus**. Os dois seguintes, fechando a primeira estrofe, já unem o mote à idéia particular do poeta para o seu texto. Os “novos prazeres” citados no mote chegarão através de linhas de seda e anzóis de prata, o que já de início causa uma grande estranheza.

Na segunda estrofe o poeta afirma que os olhos da amada aquecerão o rio mais que o sol, sendo que os peixes, enamorados, serão capazes de traírem a eles mesmos. Já na estrofe seguinte, diz-se que, quando a mulher se banhar ali, os peixes nadarão até ela mais felizes por pegarem-na, do que ela por capturá-los.

Na quarta estrofe, o eu-lírico enaltece novamente a luz da mulher, já que ela seria capaz de eclipsar o sol e a lua. Possuindo sua amada, nenhuma outra luz lhe seria necessária.

Nos quartetos seguintes, por sua vez, o eu-lírico contrapõe a amada aos que necessitam de artimanhas para pescar. Como ele conclui na última estrofe, sua amada é sua própria isca e os peixes que conseguiram dela escapar são mais espertos que ele.

À primeira leitura deste poema, percebemos de pronto uma diferença com os anteriores. Sua forma é mais complexa e truncada, enquanto que o poema de Marlowe, principalmente, é muito mais equilibrado, possuindo um ritmo brando e uniforme. Além disso, não podemos afirmar que o poema donneano seja uma pastoral da tradição de Teócrito. Na verdade, Donne escolhe uma variante do gênero: a “pastoral piscatória”. Popularizada pelo poeta italiano Sannazzaro, esse subgênero substitui a figura do pastor e os motivos campestres pela figura do

¹⁸ Tradução do autor do texto: “A Isca”: “Venha viver comigo e ser meu amor,/ E nós provaremos alguns prazeres novos/ De areias douradas e riachos de cristal,/ Com linhas de seda e anzóis de prata.// Ali o rio, sussurrando, correrá/ Aquecido pelos teus olhos, mais do que pelo sol;/ E ali os peixes enamorados ficarão,/ Rogando a si mesmos poder trair.// Quando nadares naquele vívido banho/ Cada peixe, que cada canal possui,/ Amorosamente nadará para ti,/ Mais satisfeito de pegar a ti, do que tu a ele.// Se tu, sendo vista assim, fores odiada/ Pelo sol ou pela lua, tu escureces a ambos,/ E se eu mesmo tiver a permissão de te ver,/ Não preciso da luz deles tendo a tua.// Deixa que os outros congelem com seus caniços,/ E machuquem suas pernas com conchas e algas,/ Ou traiçoeiramente capturem os pobres peixes,/ Com laços bem apertados, ou com a intrincada rede.// Deixa as atrevidas mãos, dos abrigos limosos/ O peixe que descansa nas ribeiras arrancar;/ Ou traidores curiosos, moscas de seda,/ Encantar os olhos perambulantes dos pobres peixes.// Pois tu, tu não precisas de tal artifício,// Pois és tu mesma tua própria isca:/ O peixe que não cair nessa armadilha,/ Ai de mim! É muito mais sábio do que eu”.

pescador e pelos motivos de pesca (Fowler, 1985, pp. 110 e 112). Tal escolha não é aleatória, como veremos mais adiante.

Em “The Bait”, a primeira estrofe ainda preserva o equilíbrio – talvez por reproduzir o mote –, o qual é alterado nas estrofes seguintes. A enumeração através de sintagmas nominais – presente nos três poemas – é responsável pela maior fluidez de leitura. A ausência de verbos causa maior independência entre os versos e entre as partes interiores do próprio verso, que, algumas vezes, subdividem-se em dois trechos de quatro sílabas cada, acentuando o ritmo do octossílabo. Sirva de paralelo um trecho de cada poema. Marcamos a quarta sílaba:

“That hills and **valleys**, dales and fields,
Or woods or **steepy** mountain yields.” (Marlowe)

“A honey **tongue**, a heart of gall,
In fancy’s **spring**, but sorrow’s fall.” (Raleigh)

“Of golden **sands**, and crystal brooks,
With silken **lines** and silver hooks”. (Donne)

Já na segunda estrofe o ritmo perde sua força devido à complexificação e crescente elaboração lingüística dos versos. As próprias contrações dos verbos imprimem um andamento mais truncado ao poema, exigindo do leitor esforço de leitura para que se configure a métrica desejada pelo poeta. É o que acontece nos versos 5 e 6. Além disso, a inserção de advérbios como “amorously” (v. 11) quebra o ritmo marcado que vinha no primeiro quarteto. Não há no poema de Donne o equilíbrio métrico apresentado nos poemas anteriores. Quando o próprio verso é quebrado por uma pausa em duas partes – a exemplo dos excertos acima – logo percebemos que não há preocupação de fazer recair a cesura no meio do verso. É o que vemos no verso 12, com cesura após a quinta sílaba:

“Glad/der/ to/ catch/ **thee**/, than/ thou/ him/.”

Ou ainda no verso 13, onde há uma oração intercalada:

“If thou, *to be so* **seen**, be'st loth,”

Percebe-se por essas poucas notas a complexidade maior da poesia de Donne. Acentuam-se os aspectos retóricos do poema, enfatizando o andamento expositivo dos versos em detrimento da musicalidade e da métrica.

Quanto ao conteúdo do poema de Donne, o próprio título já é emblemático: “A Isca”. A isca é uma metáfora da amada que o eu-lírico enaltece em seus versos. A. J. Smith explica que o poder de uma mulher atrair os peixes era um conceito comum na época de Donne (in Donne, 1971, p. 358). Aqui, no entanto, a inserção da metáfora da isca produz um forte efeito imagético. Sugere paradoxalmente a assimilação entre a isca, usada como traiçoeira armadilha de pesca e a mulher como isca “per se”. Ela é capaz de atrair peixes – ou homens – ainda que pretensamente não queira capturá-los. A amada não precisa de artimanhas para conquistar, de truques que levam os homens à sua própria perdição; não precisa fazer nada: sua beleza faz que os homens sejam voluntariamente capturados. Como o eu-lírico afirma nos dois últimos versos, qualquer peixe que tenha conseguido lhe fugir já é mais esperto do que aquele que se encontra preso em sua “isca”.

O eu-lírico, ao se referir anteriormente aos peixes, menciona que eles poderiam “trair-se” em decorrência da sedução da “isca” (v. 8). Esse verbo evidentemente tem conotação negativa. Em outro poema – “Twickenam Garden” –, ao se referir ao seu estado enamorado, o eu-lírico se chama de “self traitor” (v. 5), caracterizando o amor como uma autotraição, como perda de uma fidelidade que se deve a si mesmo. Já no último verso de “A Isca”, afirma-se que os peixes que não foram capturados são mais sábios do que ele, sugerindo com isso que, enamorar-se, para o enamorado, é, paradoxalmente, um ato de insensatez. Como se não bastasse, ao contrário do poema de Marlowe, em Donne, o eu-lírico não tenta convencer a ninfa a unir-se a ele por meio de promessas, mas, curiosamente, responsabiliza-a por seu enamoramento. Queira ou não queira, ela é naturalmente uma isca para os homens e, como tal, leva-os sempre à perdição. Enfim, a insensatez própria do amor se choca com a postura típica da convenção petrarquista de que o amor eleva espiritualmente o amante, sendo, portanto, bem-vindo.

Pelas exposições já feitas, são evidentes algumas diferenças básicas, que revelam o caminho da poesia inglesa no início do século XVII. O poema de Marlowe – publicado no último ano do século XVI - traz temas caros à poesia renascentista, não só em terras bretãs, como no resto da Europa. A resposta de Raleigh, embora incrustada na convenção de seu tempo, parodia essa convenção, sem ser somente irônico, mas, mais do que isso, mostrando um tom amargo que em tudo revela uma percepção particular do mundo. John Donne, a seu turno, se vale da mesma convenção temática dos dois poetas, mas o faz com os recursos de estilo e com o

tratamento do conteúdo que caracterizariam o início de uma poesia que seria extremamente original: a poesia metafísica.

1.3 Donne diante da tradição

Delineamos até aqui um panorama da poesia inglesa na época precedente a Donne. Este começou a escrever ainda dentro da convenção renascentista, mas logo encontrou seu próprio estilo. Esta convenção vinha caracterizada, na Inglaterra, pelo platonismo e petrarquismo de Spenser e Sidney, que continuariam influentes e populares por grande parte do século XVII.

Dentro dessa convenção encontra-se o poema de Marlowe, um poema do início de sua produção literária, ainda que publicado mais tarde. Walter Raleigh, por sua vez, demonstra em seu poema muito de um outro período e de seu gênio também. Cético, espalharia em muitos de seus textos um sentimento de amargura e descrença que o aproxima de uma personagem que é emblemático para essa virada de século: Hamlet. A nota de otimismo e leveza que inspirara grande parte da literatura renascentista – principalmente daquela vertente latina, de Catulo e Horácio – não encontraria ressonância no espírito irrequieto de Raleigh, o qual trazia um tom melancólico, mas estóico, em alguns dos poucos de seus poemas que nos chegaram¹⁹.

Quanto a Donne, é comum lhe atribuir o papel de primeiro poeta a romper com a tradição petrarquista, trazendo ainda inovações estilísticas que dariam origem à chamada “poesia metafísica”. Como cita Sampson (1999, p. 166):

From the time of Wyatt and Surrey, English lyrical and amatory poetry had been inspired by Italian writers of whom Petrarch was the chief; and when that immediate influence had waned, it was revived by the example of the French Petrarchians, Ronsard, Du Bellay and Desportes. The poet who broke the Petrarchian tradition was John Donne (1571-1631).²⁰

No entanto, esse ponto de vista não é unânime. Para os poetas italianos do renascimento, havia duas abordagens do petrarquismo: a primeira, a do soneto

¹⁹ Veja-se, por exemplo, um poema como “Like Truthless Dreams” (“Como sonhos irreais”).

²⁰ Tradução do autor do texto: “Desde a época de Wyatt e Surrey, a poesia lírico-amorosa inglesa havia sido inspirada por escritores italianos dentre os quais Petrarca era o mais importante; e quando essa influência imediata havia se enfraquecido, ela foi revivida pelo exemplo dos petrarquistas franceses Ronsard, Du Bellay e Desportes. O poeta que rompeu a tradição petrarquista foi John Donne (1571-1631)”.

amoroso construído sobre temas universais e emoções eternas; a segunda, a da lírica extravagante (provavelmente criada com a intenção de parodiar a tradição), revelando-se por meio de argumentos fantásticos e emocionalismo excessivos, como no caso da já citada vertente “bernesca” (ver supra p. 23). Assim, para Shawcross e Emma (1969, p. 4), enquanto que, na Inglaterra, os poemas de Sidney e Spenser seguiam a primeira tendência, Donne e seus imitadores teriam desenvolvido a segunda. Isso, portanto, não quer dizer que Donne fosse “anti-petrarquista”, mas que usou o petrarquismo de uma maneira diferente da habitual (ibidem, p. 4). De forma semelhante, Arnold Hauser afirma que, no caso do petrarquismo, os poetas metafísicos combinavam hostilidade à forma com bem humorada ridicularização dessa, o que seria portanto um traço maneirista. Na mesma esteira, enquanto Petrarca teria simplificado a linguagem poética dos trovadores provençais, os metafísicos teriam voltado a complicá-la (1993, *passim*).

De fato, no caso de “A Isca”, não podemos deixar de ver ironia em imagens como as dos peixes que pedem para serem fígados ou nas afirmativas hiperbólicas do eu-lírico de que a sua amada o ilumina mais do que o sol ou a lua, ou ainda, no próprio cerne do poema, no fato de ela ser caracterizada como uma isca, algo não condizente com os galanteios da literatura amorosa elisabetana. Convém ressaltar que isso não deixa de ser um rompimento considerável com a convenção.

Entretanto, ao passo que Donne encetou uma atitude ambivalente em relação à convenção italianizante da poesia inglesa da época, quanto à tradição clássica sua atitude foi certamente a de abandono. No caso de “A Isca”, ter optado pela pastoral piscatória é emblemático no sentido de que Donne, mesmo para parodiar, não se vale do modelo clássico, mas sim do italiano. Ao contrário da grande maioria dos escritores de seu tempo, a obra de Donne possui raríssimas referências à mitologia e à pastoral²¹ (cf. Redpath in Clements, 1966, p. 204). No lugar das metáforas de estoque, o culto ao *wit* abriu novas possibilidades poéticas que realmente escaparam da literatura elisabetana anterior a Donne e ultrapassaram a literatura italiana que mofava a tradição petrarquista, conforme vimos anteriormente.

²¹ Encontramos uma écloga na obra de Donne: “Eclogue 1613. December 26”, que foi escrita em virtude do casamento do Earl of Somerset. Nesse poema, encontramos o diálogo de dois pastores: Allophanes e Idios. O primeiro critica a ausência do segundo no casamento, o qual a justifica. Ainda que o poema seja escrito no estilo convencional, os nomes dos pastores não seguem a nomenclatura tradicional (cf. Fowler, 1985, pp. 80 e segs.), mas são neologismos do autor. No entanto, a constatação de que o poema segue em grande parte o estilo convencional talvez se deva ao fato de que ele foi criado para agradar a Somerset que, naquele tempo, contava com a simpatia do Rei James (cf. A. J. Smith in Donne, 1971, p. 459).

Se em alguns dos poemas amorosos de Donne não podemos à vezes determinar claramente a sua atitude com respeito a essa convenção, não podemos nos esquecer de que essa mesma convenção foi usada para propósitos diferentes em sua poesia religiosa. Em alguns sonetos sacros, um suposto passado de paixões mundanas do sujeito poético – exposto em termos que lembram os lamentos do amante petrarquista - é motivo de arrependimento para o eu-lírico. O tempo gasto com amores infrutíferos é então apresentado como nada mais do que um desperdício da juventude em detrimento daquele digno do verdadeiro amor: Deus. É o que vemos no Soneto Sacro III:

1. O might those sighes and teares returne againe
2. Into my breast and eyes, which I have spent,
3. That I might in this holy discontent
4. Mourne with some fruit, as I have mourn'd in vaine;
5. In mine Idolatry what showres of raine
6. Mine eyes did waste? what griefs my heart did rent?
7. That sufferance was my sinne; now I repent (...) ²²

O lacrimoso amante deseja que os suspiros e lágrimas que desperdiçou no passado – lugares-comuns das queixas do amante petrarquista - pudessem voltar ao seu peito. Em sua idolatria – quando a mulher foi alçada a um posto de ídolo, merecendo toda a sua adoração – o eu-lírico amou em vão, pois o seu amor profano não lhe deixou senão pesar e pecado, ou seja, um duplo prejuízo.

Podemos também citar o Soneto Sacro XIV, em que o eu-lírico – caracterizando-se como uma alma pecadora – pede para ser possuído por Deus. A alma, metaforicamente construída como uma mulher, inverte a relação típica petrarquiana da amada que despreza o amante; nesse soneto, a amada é que se sente desprezada, abandonada pelo amante. O lugar-comum petrarquista que metaforizava a mulher como uma fortaleza inexpugnável para o amante é invertido: a amada é uma fortaleza usurpada que clama para ser invadida por seu verdadeiro Senhor.

5. (...) I, like an usurpt towne, to another due,
6. Labour to admit you, but Oh, to no end,
7. Reason your viceroy in mee, mee should defend,
8. But is captiv'd , and proves weake or untrue.
9. Yet dearely I love you, and would be loved faine,
10. But am betroth'd unto your enemie:
11. Divorce mee, untie, or breake that knot againe,

²² Para a tradução do poema ver Apêndice E, p. 247-8.

12. Take mee to you, imprison mee, for I
13. Except you enthrall mee, never shall be free,
14. Nor ever chaste, except you ravish mee.²³

Ao contrário do convencional pedido do amante para que sua amada se entregue às suas vontades, aqui a amada pede para ser possuída à força, uma vez que sua vontade se encontra corrompida pelo pecado. Sua condição angustiante de fraqueza espiritual é fortemente demonstrada por meio dos paradoxos do *couplet* final: ela somente será livre se aprisionada por Deus e somente será casta se possuída por Ele.

Se, por um lado, encontramos na lírica-amorosa donneana poemas que ironizam a tendência petrarquista de deificar a mulher e hiperbolizar os sentimentos do amante frustrado, encontramos, por outro, uma vertente que canta o amor correspondido e consumado, tanto sentimentalmente quanto fisicamente (cf. Winny, 1973, p. 120). Fazendo parte dessa última vertente, encontramos em “The Canonization” muitas características fundamentais da poesia donneana:

The Canonization

1. For God's sake hold your tongue, and let me love ;
2. Or chide my palsy, or my gout ;
3. My five gray hairs, or ruin'd fortune flout ;
4. With wealth your state, your mind with arts improve ;
5. Take you a course, get you a place,
6. Observe his Honour, or his Grace ;
7. Or the king's real, or his stamp'd face
8. Contemplate ; what you will, approve,
9. So you will let me love.

10. Alas ! alas ! who's injured by my love?
11. What merchant's ships have my sighs drown'd?
12. Who says my tears have overflow'd his ground?
13. When did my colds a forward spring remove?
14. When did the heats which my veins fill
15. Add one more to the plaguy bill?
16. Soldiers find wars, and lawyers find out still
17. Litigious men, which quarrels move,
18. Though she and I do love.

19. Call's what you will, we are made such by love ;
20. Call her one, me another fly,
21. We're tapers too, and at our own cost die,
22. And we in us find th' eagle and the dove.
23. The phoenix riddle hath more wit
24. By us ; we two being one, are it ;
25. So, to one neutral thing both sexes fit.

²³ Para a tradução do poema ver Apêndice E, p. 242-3.

26. We die and rise the same, and prove
 27. Mysterious by this love²⁴.

Na primeira estrofe, encontramos um traço recorrente na poesia de Donne: o uso de uma linguagem coloquial. De forma súbita, o eu-lírico – como que interrompendo uma possível discussão sobre o seu amor – começa a elaborar a sua “fala”. Esse tipo de abertura brusca é também muito comum em Donne, tanto na poesia profana quanto religiosa. O impacto emocional decorrente dessa linguagem coloquial, segundo Winny, é maior do que aquele provocado pelas imagens de estoque da literatura convencional da época (1973, p. 96). A organização estrófica – que raramente se repete na obra do poeta inglês - reflete o tom dialógico do poema, criando variações rítmicas (ibidem, p. 96). Ademais, o tom dramático dos poemas donneanos – como ocorre em “A Canonização” - já foi mais de uma vez analisado pela crítica (cf. Pierre Legouis in Gardner, 1962, p. 36, n1). Conforme professora Legouis, o traço dramático encontrado em muitos poemas donneanos se reflete na presença de dois personagens: o primeiro, obviamente, o eu-lírico; o segundo, uma personagem muda, ou seja, mesmo que suas palavras não sejam escritas, temos como adivinhar como ela está agindo e o que ela falaria se tivesse a oportunidade (ibidem, p. 38). O interlocutor de Donne, no caso, seria provavelmente um amigo, tentando alertá-lo dos perigos do amor (ibidem, p. 42). Entretanto, na primeira estrofe, o eu-lírico – demonstrando estar irritado com o conselho do amigo – ridiculariza-o por sua impertinência e começa a argumentar, nas estrofes seguintes, que seu amor é irrelevante para o mundo, que segue seu curso de qualquer maneira, o que, portanto, não justifica a intromissão do conselheiro. Desse modo, na segunda estrofe, o eu-lírico contraria a convenção petrarquista ao afirmar que seus suspiros e lágrimas não causaram nada a ninguém, negando assim lugares-comuns do petrarquismo. Já na terceira estrofe, o eu-lírico inicia uma série de metáforas a

²⁴ Tradução conforme Helena Barbas: “A Canonização”: “Por amor de Deus cala-te, e deixa-me amar/ Ou critica o meu marasmo, ou a minha gota,/ Escarnece meus cinco cabelos brancos, ou minha ruína./ Melhora o teu estado com riquezas, tua mente com as artes,/ Vai tirar um curso, arranja um emprego,/ Atende a Sua Senhoria, ou a Sua Graça,/ O Rei real, ou a sua face estampada, contempla./ Intenta o que quiseres, eu aprovo,/ Desde que me deixes amar./ Ai de mim, a quem ofende o meu amor?/ Quantos cargueiros afundaram os meus suspiros?/ Quem acusa minhas lágrimas de inundarem suas terras?/ Minhas frialdades afastaram alguma precoce Primavera?/ Quando é que os calores acumulados nas minhas veias/ Acrescentaram mais um nome ao rol da peste?/ Os soldados encontram guerras, e os advogados ainda acham/ Homens litigiosos que procuram conflitos,/ Embora ela e eu amemos./ Chama-nos o que quiseres, somos assim feitos pelo amor;/ Chama-lhe a ela uma, e a mim outra, traça;/ Também somos pavios e às nossas custas perecemos,/ E em nós próprios encontramos a águia e a pomba./ O enigma da Fênix tem maior agudeza conosco,/ Nós os dois sendo um, o condensamos./ De tal modo a um ser neutro ambos os sexos se ajustam,/ Que desfalecemos e ascendemos como um só, provando/ Ser Misteriosos por este amor” (1998, pp. 55-7).

respeito do amor mútuo entre si e sua amada. São mostras exemplares do *wit* de Donne: os amantes não são velas que, depois de acesas, queimam por conta própria até se extinguirem. Mais do que isso, eles dão novo significado à lenda da fênix, que, no final do dia, queima para ressurgir das cinzas pela manhã. Assim, o eu-lírico mantém a idéia do fogo – amor – mas transforma engenhosamente as metáforas para construir o desenvolvimento do poema. O ponto é retomado na estrofe seguinte:

28. We can die by it, if not live by love,
 29. And if unfit for tomb or hearse
 30. Our legend be, it will be fit for verse ;
 31. And if no piece of chronicle we prove,
 32. We'll build in sonnets pretty rooms ;
 33. As well a well-wrought urn becomes
 34. The greatest ashes, as half-acre tombs,
 35. And by these hymns, all shall approve
 36. Us canonized for love ;
37. And thus invoke us, "You, whom reverend love
 38. Made one another's hermitage ;
 39. You, to whom love was peace, that now is rage ;
 40. Who did the whole world's soul contract, and drove
 41. Into the glasses of your eyes ;
 42. So made such mirrors, and such spies,
 43. That they did all to you epitomize—
 44. Countries, towns, courts beg from above
 45. A pattern of your love"²⁵.

Nas duas estrofes finais, o poeta afirma que seu amor encerra uma renúncia ao mundo, uma vez que seu amor não é mundano. Desse modo, o poema inteiro contém como que um relato desse amor puro, que, por isso, justifica a canonização dos amantes. Das cinzas desse amor – de sua consumação - surge um modelo para todo o amor, como a vida de um santo é um modelo de fé. Por fim, o fato de o amor do eu-lírico por sua amada ser puro torna os conselhos de seu suposto amigo inapropriados. Portanto, conforme Cleanth Brooks, o poema é construído em torno de um paradoxo: Donne trata o amor profano como se fosse religioso (in Gardner, 1962, p. 179). Subjaz ao poema uma idéia convencional, tal como a de que “para

²⁵ Tradução conforme Helena Barbas: “Podemos morrer por ele, se não vivermos por amor,/ E caso seja imprópria para túmulo e féretro,/ A nossa lenda será adequada aos versos./ E se não dermos um bom capítulo a alguma crônica/ Construiremos belas estâncias em sonetos./ Assim uma urna cinzelada é tão apropriada/ às cinzas dos maiores quanto túmulos de meio acre./ e por estes hinos, todos aprovarão/ que sejamos canonizados Amor:// E deste modo nos invocai: Vós, a quem o reverendo amor/ Tornou um do outro o eremitério;/ Vós, para quem o amor foi paz, e agora é furor,/ Que contraíste a alma de todo o mundo, e a forçaste/ Adentro do cristal dos vossos olhos,/ (Assim tornados tais espelhos, e telescópios/ Que tudo, aí em vós foi condensado)/ Países, Cidades, Cortes: Pedi aos céus/ Nos concedam um modelo do vosso amor!” (pp. 57-9).

vivermos nosso amor devemos morrer para o mundo”, mas, da maneira como ela é tratada por Donne, a afirmativa ganha nova estatura. A tese de Brooks é a de que a única forma de Donne argumentar o que argumentou é através do uso de um paradoxo (ibidem, p. 183). Qualquer outra maneira enfraqueceria a sua tese. Assim, por razões semelhantes, o uso do paradoxo seria tão recorrente na linguagem religiosa, a exemplo de passagens como “os humilhados serão exaltados”. Não nos espanta, portanto, o uso de recurso semelhante no já citado Soneto Sacro XIV ou também no sexteto do Soneto Sacro XVIII:

9. Dwells she with us, or like adventuring knights
10. First travaile we to seek and then make Love?
11. Betray kind husband thy spouse to our sights,
12. And let myne amorous soule court thy mild Dove,
13. Who is most trew, and pleasing to thee, then
14. When she is embrac'd and open to most men.²⁶

Aqui, o eu-lírico pede para que Cristo lhe apresente sua verdadeira esposa, ou seja, a verdadeira igreja da fé cristã. Como se fosse um poeta do amor cortesão, o que se percebe pela referência aos cavaleiros andantes (vv. 9-10), o eu-lírico constitui uma relação tríplice entre si, Cristo e sua esposa. Contudo, o poeta pede para que Cristo não exija a fidelidade da Igreja a si, mas que a ofereça a todos os homens. “Abraçada” e “aberta” a todos os homens, ela será mais agradável e fiel a Cristo. Valendo-se de uma metáfora marital, Donne trata da divisão da igreja que irrompera com a reforma protestante. Fica clara a posição do poeta de que o monopólio da palavra de Cristo não precisa ser disputado entre vertentes conflitantes do cristianismo, mas que todos devem ter acesso a ela da maneira que seja. Assim, Donne se refere à abertura da Palavra a todos por meio de uma metáfora sexual e paradoxal: a esposa de Cristo – a Igreja – só será fiel a seu marido se acessível a todos os homens.

1.3.1 O culto ao Wit

A busca pelo *wit*²⁷ – essa agudeza ou engenho verbal, de criar imagens inusitadas – se tornaria uma constante na poesia de Donne e de uma série de

²⁶ Para a tradução do poema ver Apêndice E, pp. 250-1.

²⁷ A palavra “wit” não tem um correspondente exato em português, significando algo próximo a “engenho” ou a “agudeza”. Preferimos assim, como de fato também faz a crítica brasileira, manter a palavra no original.

poetas que veriam ali um modelo a ser seguido. Poetas que – por isso – acabariam por receber a alcunha de “metafísicos”²⁸. Como afirma o crítico George Williamson, no século XVII, o poder da metáfora era com freqüência considerado como a força básica da poesia (1962, p. 24). Como vimos, os conceitos do legado petrarquista haviam se tornado muito repetitivos e gastos. Disso surgiu a tendência de complicá-los, como vimos ter se dado ainda na Itália com Serafino. Assim, na Inglaterra, começa a tomar vulto a idéia de *wit*.

Segundo Winny, o uso do *wit* tem suas raízes na retórica formal, que havia sido redescoberta e popularizada pouco antes de Shakespeare iniciar a sua carreira (1973, p. 92). Para um crítico da época, John Hoskins, o *wit* poderia ser de certa forma definido como o “poder de criar surpresa emocional pela combinação ou contraste inesperados de idéias ou imagens geralmente diversas, especialmente retiradas de coisas incompatíveis ou opostas” (apud Williamson, 1962, p. 25)²⁹. O primeiro autor inglês a se valer do *wit* como recurso propriamente literário foi John Lyly, com sua novela **Euphues**, publicada em 1578, cujo subtítulo era justamente “The Anatomy of Wit” (“A Anatomia do *Wit*”, cf. Winny, 1973, p. 93). Em Lyly, o *wit* é geralmente usado como forma de decorar ilustrativamente uma idéia, que é rodeada por diversas imagens retóricas – conceitos - que a explicam com inventividade. No entanto, esse estilo que ficou conhecido na Inglaterra como “eufuísmo” não teve vida longa e logo saiu de moda³⁰ (Ibidem).

De fato, o uso que Donne deu ao *wit* foi diferente. Para percebermos o teor dessa diferença, vejamos um trecho do poema “The Weeper” (“A Pranteadora”), de Richard Crashaw, poeta metafísico epigonal, posterior a Donne:

1. Oh cheeks! Beds of chaste loves,
2. By your own showers seasonably dashed,
3. Eyes! nests of milky doves
4. In your own wells decently washed,
5. Oh wit of love! That thus could place

²⁸ Essa questão será vista com mais detalhe no capítulo quarto.

²⁹ Como veremos no capítulo quarto, esta definição é muito próxima da utilizada pelo crítico inglês Samuel Johnson, ainda que ele afirme que não era isso que os metafísicos faziam.

³⁰ Em sua *Defesa da Poesia*, Sidney comenta o estado da poesia inglesa de então em uma passagem que é provavelmente uma crítica ao eufuísmo: “Quanto à forma exterior da poesia, que são as palavras ou (...) o estilo, o estado é bem pior. Assim está, essa melíflua matrona, a Eloquência, paramentada, ou antes disfarçada, com os atavios e pinturas de uma cortesã: ora com palavras tão especiosas que parecem monstruosas e, a um pobre inglês, totalmente estranhas; ora com letras do alfabeto, como se fosse obrigada a seguir o método de um dicionário; ora ainda, com expressões figuradas e floreios sem qualquer viço. Mas quisera eu fossem esses defeitos característicos somente de versificadores, e não predominantes entre os prosadores, muitos eruditos (o que é espantoso) e alguns pregadores (o que é lamentável)” (in Dobránszky, 2003, p. 134).

6. Fountain and garden in one face³¹. (in Shawcross; Emma, 1969, p. 342)

Nesse trecho, o sujeito poético louva as bochechas e os olhos de Maria Madalena, a “pranteadora” que é o tema de sua composição. Como vemos, em Crashaw, há uma invocação dessas partes do corpo de Madalena que recebem, em seguida, uma construção imagética a fim de defini-las. Essas definições variam constantemente através do poema conforme o assunto tratado. Cada conceito criado pelo poeta é então uma manifestação de seu *wit*, ou seja, cada conceito é resultado do esforço do poeta em direção a novas imagens expressivas. Não raro, isso se manifestava através de trocadilhos e palavras de duplo sentido. No caso acima, as bochechas de Maria são canteiros de amores castos e seus olhos, ninhos de pombas leitosas (respectivamente, vv. 1 e 3). Assim, as “pombas” que se banham na fonte dos olhos podem tanto se referir ao branco dos olhos de Maria Madalena, úmidos de choro, como também à expressão “olhos de pomba”, que significa, em inglês, “olhos humildes”. Certamente, Crashaw está jogando com a imagem criada por ele e com a expressão lingüística, uma espécie de metáfora de senso comum. Na estrofe citada, portanto, o *wit* do poeta é empregado ao relacionar o choro de Madalena com a chuva que irriga o jardim que são as suas bochechas, ou seja, a humildade e singeleza de seus olhos e o viço de seus traços, o que conjuntamente cria uma idéia de santidade³².

Ao contrário do que geralmente se dava no eufuísmo, em que analogias inventivas serviam para decorar retoricamente uma idéia, como vimos acontecer de forma semelhante no poema acima, com Donne o conceito se torna não raro o centro do poema, sendo então desmembrado analiticamente a fim de que seu emprego se torne progressivamente mais claro para o leitor. Não é por acaso que grande parte das *Songs and Sonnets* carregam no título o conceito que move a sua própria construção. É o que acontece em “A Isca”. Durante o andamento do poema, o eu-lírico demonstra a força de atração que a beleza de sua amada possui para concluir ao final que isso a torna uma isca “per se”. Do mesmo modo, em “A Canonização”, o poeta afirma que o seu amor é puro e que a consumação desse

³¹ Tradução literal do autor do texto: “Oh, bochechas! Camas de amores castos,/ Por suas próprias chuvas sazonalmente irrigadas,/ Olhos! Ninhos de pombas leitosas/ Em seus próprios poços decentemente lavadas,/ Oh, engenho do amor! Que então pôde colocar/ Fonte e jardim em uma [mesma] face”.

³² Crashaw usa ainda, no mesmo poema, uma série de metáforas para se referir os olhos de Maria Madalena como: “Heavens thy fair eyes be;/ Heavens of ever-falling stars” (“Céus sejam teus belos olhos;/ Céus de estrelas para sempre cadentes”). Como se percebe, o poeta rodeia seus objetos com uma série de conceitos variáveis, definindo-o de várias maneiras diferentes.

amor seria como que uma morte dos amantes para o mundo, depois da qual eles renasceriam iguais, como a fênix. Donne então se vale do verbo “to die” (“morrer”) para se referir à saída dos amantes do mundo. No entanto, o mesmo verbo, na época, era usado no sentido da “experiência da consumação do ato de amor” (cf. Brooks in Clements, 1966, p. 182). Assim, o poeta indica que seu amor não é mera luxúria, fato que se torna a justificativa da canonização do casal como também da metáfora da fênix (ibidem, p. 182). Em Donne, portanto, o *wit* dá origem a um conceito que serve como fio condutor do poema, emergindo ao final como conclusão inevitável dos argumentos fornecidos durante o desenvolvimento. De acordo com o crítico italiano Mario Praz, a preocupação de Donne está centrada no efeito total do poema e não no conceito em si, o que por isso refletiria a tendência dialética de seu modo de pensar (Praz in Gardner, 1962, p. 65). Como em “A Canonização”, é ao final do poema que o título pode ser compreendido e, com isso, o paradoxo que repousa detrás dos versos.

Como vemos, a forma que Donne encontrou para escrever sua poesia é elaborada e complexa, com metáforas inesperadas, com uma intervenção do raciocínio e de uma linguagem retórica que era também nova na poesia de então e que gerou, por isso, a alcunha depreciativa de “poesia metafísica”, nas palavras de Dryden, décadas mais tarde. Como afirma o crítico inglês Theodore Redpath, Donne faz com que os mais diversos pensamentos, imagens e alusões sejam unidos a serviço da poesia. Referências são feitas para os mais diversos campos do conhecimento como a astronomia, o direito, a religião, a medicina, a anatomia, além de assuntos próprios ao cotidiano (Redpath in Clements, 1966, pp. 202-3), o que geraria, pela concepção da época, uma desproporção quase bizarra entre forma e conteúdo, ou de decoro, como já mencionamos antes. Veja-se o exemplo de mais um poema de Donne:

Woman's Constancy

1. Now thou hast loved me one whole day,
2. To-morrow when thou leavest, what wilt thou say ?
3. Wilt thou then antedate some new-made vow ?
4. Or say that now
5. We are not just those persons which we were ?
6. Or that oaths made in reverential fear
7. Of Love, and his wrath, any may forswear ?
8. Or, as true deaths true marriages untie,
9. So lovers' contracts, images of those,
10. Bind but till sleep, death's image, them unloose ?

11. Or, your own end to justify,
12. For having purposed change and falsehood, you
13. Can have no way but falsehood to be true ?
14. Vain lunatic, against these 'scapes I could
15. Dispute, and conquer, if I would ;
16. Which I abstain to do,
17. For by to-morrow I may think so too³³.

O poema acima nos interessa particularmente pelo uso de termos jurídicos. Assim, o jargão legal é utilizado a fim de construir um solilóquio em que o eu-lírico imagina as reações de sua amada ao despertar no outro dia, depois de um dia inteiro de amores. Imagina-se o eu-lírico masculino falando enquanto contempla a mulher que dorme, conforme o estilo dramático donneano. Numa espécie de julgamento prévio, o eu-lírico mostra incerteza quanto ao desdobramento que sua amada dará à sua relação. Encontramos assim o perjúrio, no possível caso de a mulher afirmar ter prometido seu amor a outro antes de ao poeta, sendo, no entanto, uma promessa recém feita e, portanto, falsa. Ou ainda, que a promessa de seu amor não seria válida por ter sido feita em coação, diante do medo das reações de seu amante caso não a fizesse. Ou ainda que o amor é um contrato válido somente até o sono, sendo desfeito ao despertar. No entanto, ao final, o eu-lírico afirma presunçosamente que poderia replicar todas as possíveis desculpas da amada se quisesse, como se fosse um advogado ardiloso, mas a possibilidade de ele mesmo se valer delas é o que o impede de tentar isso.

Consoante afirma o crítico Frank Kermode, a mudança do foco de criação de Donne da poesia profana para a religiosa não ocasionou o abandono do *wit* por formas poéticas menos extravagantes. Mais do que isso, para Kermode, a compreensão donneana de *wit* ligava-o à pregação bíblica. Para Donne, o *wit* encontraria lugar destacado na Bíblia, especialmente nos Salmos³⁴. Desse modo, o mesmo uso de jargões jurídicos que encontramos no poema das *Canções e Sonetos*

³³ Conforme tradução de Helena Barbas: “Constância Feminina”: “Agora já me amaste por um dia inteiro./ Amanhã, quando partires, o que dirás?/ Irás antedatar algum voto mais recente?/ Ou dizer que, agora,/ Já não somos exatamente os mesmos de antes?/ Ou que as juras, feitas por medo reverencial/ Ao Amor e à sua ira, se podem renegar?/ Ou, como veras mortes desligam veros casamentos,/ À imagem destes, os contratos dos amantes/ Unem só até o sono, imagem da morte, os separe?/ Para justificar teus próprios fins,/ Tendo proposto mudança e falsidade, não terás tu/ Outro meio senão a falsidade para seres sincera?/ Lunática vã, contra tais evasivas eu poderia/ Argumentar e ganhar, se quisesse,/ O que me abstenho de fazer/ Porque, amanhã, poderei vir a pensar como tu” (1998, p. 45).

³⁴ A relação dos Salmos com a poesia religiosa de Donne será analisada no capítulo seguinte.

citado acima é utilizado em algumas passagens dos *Sonetos Sacros*³⁵. Vejamos por exemplo o Soneto Sacro II:

1. As due by many titles I resigne
2. My selfe to thee, O God, first I was made
3. By thee, and for thee, and when I was decay'd
4. Thy blood bought that, the which before was thine;
5. I am thy sonne, made with thy selfe to shine,
6. Thy servant, whose paines thou hast still repaid,
7. Thy sheepe, thine Image, and, till I betray'd
8. My selfe, a temple of thy Spirit divine;
9. Why doth the devill then usurpe on mee?
10. Why doth he steale, nay ravish that's thy right?³⁶ (...)

No soneto acima, a alma do sujeito poético – metonimicamente entendida como a alma de toda a humanidade - é comparada a um título de dívida, sobre o qual Deus tem o direito de cobrança. O objeto do contrato seria assim a própria alma humana. A ação de Deus - enviando Cristo para redimir a queda humana com Adão – é então comparada a um duplo pagamento, no sentido de que o Senhor adquiriu novamente o que já era Seu. Nesse sentido, a ação demoníaca, imbuída da tarefa de causar novamente a perdição humana, é inevitavelmente uma usurpação, pois a propriedade da alma humana é um direito reafirmado de Deus, por meio do sacrifício de Seu Filho. Metáfora semelhante é novamente utilizada no Soneto Sacro XV:

9. (...)And as a robb'd man, which by search doth finde
10. His stolne stuffe sold, must lose or buy it againe;
11. The Sonne of glory came downe, and was slaine,
12. Us whom he had made, and Satan stolne, to unbinde³⁷. (...)

No sentido de novamente afirmar o duplo esforço divino em salvar a alma humana, o poeta se vale de uma lei da época que postulava que o homem que encontrasse vendidos os seus bens roubados teria apenas uma nova compra como meio de readquiri-los. É curioso vermos como Donne se vale da casuística jurídica para tratar de um tema de teor tão elevado como a religião³⁸.

³⁵ Para Milton Allan Rugoff, o uso de conhecimento jurídico encontraria em Donne justificativa em razão de sua formação acadêmica obtida principalmente no Lincoln's Inn, uma das principais escolas para formação de juristas da época (1962, p. 74). Contudo, o crítico salienta que as imagens de direito que Donne usa, além de serem de conhecimento comum, não são encontradas com muita frequência em sua obra. Ademais, na “Sátira II”, Donne ridiculariza o uso do jargão jurídico, o qual, na poesia, já vinha sendo utilizado há muito tempo (ibidem, p. 82). Para Doniphan Louthan, no entanto, mais do que no uso do jargão, o conhecimento jurídico aparece em Donne por meio do modo dialético de muitos de seus poemas, nos quais o poeta parece estar fazendo uma argumentação tribunística (1951, p. 81).

³⁶ Para a tradução do poema ver Apêndice E, p. 233-4.

³⁷ Para a tradução do poema ver Apêndice E, p. 243-4.

³⁸ O jargão jurídico é certamente o mais empregado nos *Sonetos Sacros*, sem mencionarmos o modo dialético a que se referia Louthan (ver nota anterior), mas o qual podemos também afirmar ser intrínseco à forma do soneto.

Por fim, podemos então fazer uma associação entre alguns dos principais elementos do estilo donneano: o uso do *wit*, dos paradoxos e a rigidez dos versos, que se reflete no desenvolvimento argumentativo dos poemas. Como afirma Carey, calculou-se que os poemas de Donne contêm dois verbos a mais a cada dez linhas, além de seis a doze conetivos a mais, do que a média na poesia inglesa (1990, p. 103). O esforço do poeta em criar um poema com metáforas mais elaboradas exigiu uma forma que comportasse tal exigência. O resultado foi o andamento argumentativo, o qual, por sua vez, requer mais verbos e conetivos para concatenar as sutilezas do pensamento do poeta, redundando em versos mais truncados, com orações intercaladas e freqüência no uso do *enjambement*³⁹. Para Shawcross e Emma, isso tudo pode ser considerado como uma herança da Escolástica (1969, p. 7), e se levarmos em consideração o peso do legado escolástico no pensamento de Donne, esta é uma hipótese digna de nota⁴⁰. Isso é especialmente notório no Soneto Sacro VIII, sobretudo em sua oitava:

1. If faithfull soules be alike glorifi'd
2. As Angels, then my fathers soul doth see,
3. And adds this even to full felecitie,
4. That valiantly I hels wide mouth o'stride:
5. But if our mindes to these soules be descry'd
6. By circumstances, and by signes that be
7. Apparent in us, not immediately,
8. How shall my mindes white truth by them be try'd?
9. They see idolatrous lovers weepe and mourne,
10. And vile blasphemous Conjurers to call
11. On Jesus name, and PharisaiCALL
12. Dissemblers feigne devotion. Then turne
13. pensive soule, to God, for he knows best
14. Thy true grieffe, for he put it in my breast. ⁴¹

Encontramos referências jurídicas – além das já citadas no corpo do texto – também nos sonetos IV (dominam toda a oitava através das imagens do prisioneiro condenado que só se libertará pela morte) e no soneto XVI (onde a discussão sobre a lei divina se desenvolve por meio de termos legais como testamento, estatutos, legado e investidura). O jargão jurídico provavelmente pareceu ali o mais indicado para Donne em virtude do assunto tratado. As idéias de julgamento e de culpa permeiam os *Sonetos Sacros*, como também as de união e reconciliação, as quais, por sua vez, justificam o uso de imagens sexuais e maritais, como também já se pôde notar por alguns exemplos dados no presente capítulo, como o do Soneto Sacro XIV.

³⁹ Redpath comenta, partindo das *Songs and Sonnets*, que afirmar que a textura dos versos donneanos é argumentativa é uma generalização, uma vez que nem sempre Donne se vale de argumentos. Algumas vezes o desenvolvimento das idéias se dá pela narrativa, por analogias, por metáforas estendidas, entre outros recursos (in Clements, 1962, pp. 208-9). Redpath tem razão e de fato o termo “argumentativo” é usado de forma generalizada. Contudo, o que todos os críticos querem ressaltar é justamente esse caráter de elaboração e de exposição de idéias que dá a impressão de o poeta estar sempre “argumentando”.

⁴⁰ O reflexo do pensamento escolástico – em especial o de São Tomás de Aquino – na obra de Donne – no caso, quanto aos *Sonetos Sacros* – será comentado mais adiante no capítulo 3.

⁴¹ Para a tradução desse poema ver Apêndice E, pp. 248-9.

O estilo escolástico de argumentação – em especial na **Suma Teológica** de São Tomás de Aquino – baseava-se no levantamento de hipóteses, inicialmente contrárias ao pensamento do filósofo, para, em seguida, opor-lhes argumentos que levassem à conclusão pretendida por este último (cf. a introdução de Grabman à **Suma Teológica** de São Tomás de Aquino, in Tomás de Aquino, 1980, pp. XXV e segs.). No trecho acima, o poeta já inicia com a palavra “se”, o que introduz uma hipótese. No primeiro quarteto, temos que “se” as almas fiéis forem glorificadas como anjos, Deus verá que o eu-lírico não é vítima do mal. No entanto, no segundo quarteto, o poeta acrescenta uma dúvida: Mas (“But”, v. 5) se os mortos forem julgados por sua aparência, não haverá como Deus ver o íntimo do poeta, repleto de arrependimento. Assim, a sua solução é se voltar confiantemente para Deus, pois Ele reconhecerá o arrependimento que Ele mesmo colocou no peito do poeta.

Aquino discute na **Suma** (I, qq. Liv-lviii) o modo de apreensão da realidade pelos anjos em oposição ao dos homens. Para o filósofo, os anjos percebem a realidade por intuição imediata e não pelo uso de imagens. Assim, Donne inicia seu poema imaginando se as almas fora do corpo verão como os anjos, mas ao final, esquecendo-se de sua discussão, lembra-se que “Solus Deus cogitationes cordium cognoscere potest” (cf. Gardner, 1966, p. 77). Vê-se, desse modo, como o soneto VIII não apenas é concebido lingüisticamente de forma semelhante ao discurso escolástico, como também seu próprio conteúdo se remete ao pensamento de São Tomás de Aquino⁴².

Vale lembrar que a Inglaterra do início do século XVII, logo ao cabo do governo de Elizabeth, foi palco de um aumento da sociedade letrada. A cultura universitária se espalhou de forma inédita e a convivência intelectual entre os estudantes recrudesciu. É sintomática a observação de J. B. Leishman (in Gardner, 1962, p. 110) de que não só Donne, como Ben Jonson, eram “coterie-poets”- algo como “poetas de confraria”. A produção de ambos, mas principalmente a de Donne, era destinada a um pequeno grupo de amigos, escolhidos por afinidades intelectuais, as quais os credenciavam para compreender essa poesia nova, em detrimento do restante do público leitor, inclusive o palaciano em geral. A circulação se dava por meio de manuscritos, passados de mão em mão. Isso explica também o fato de Donne ter publicado poucos poemas em vida. Os poetas que publicavam na época

⁴² O Soneto Sacro IX é muito semelhante a este (o VIII), seguindo-o tanto na forma de desenvolvimento das idéias como no conteúdo.

eram considerados fora-de-moda, ou antiquados, uma vez que seriam ainda discípulos de Spenser⁴³. Como consequência disso, tanto Donne como Jonson, tornaram-se avatares de uma nova poesia. Fizeram escola entre seus admiradores, sendo que a obra do primeiro frutificaria naquilo que ficou conhecido como “poesia metafísica”, em parte levada adiante por meio de discípulos e admiradores como George Herbert e Henry King, entre outros.

1.4 Conclusão

Como vimos, a literatura inglesa entre os séculos XVI e XVII apresenta muitas dificuldades de sistematização para os que se dedicam a estudá-la. Poetas de diferentes concepções artísticas iniciavam e prosseguiam com suas carreiras ao mesmo tempo. Dentre eles: Donne.

Apesar de parte da crítica reputar a Donne o papel de destruidor do petrarquismo renascentista, vimos que isso não é totalmente verdade. Há uma ruptura com o petrarquismo, mas ela não é total. Às vezes, ele é parodiado, outras vezes ele é glosado através do olhar diferente da poesia metafísica. Assim, ao compararmos “A Isca” com os poemas de Marlowe e Raleigh, procuramos demonstrar, além da ironia no tocante à convenção, sobretudo, a diferença na complexidade do raciocínio, no jogo de imagens, no verso truncado de ritmos imperfeitos que o poema donneano traz como inovação.

Além disso, procuramos ressaltar o fato de que, apesar de a poesia lírico-amorosa ser o carro-chefe da obra donneana, muitos dos recursos poéticos que tornam essa obra preciosa hoje em dia (principalmente quanto ao uso do *wit*) são igualmente encontrados em sua poesia religiosa, em especial, nos *Sonetos Sacros*, objeto do presente trabalho.

No capítulo seguinte, procuraremos então nos centrar neste que é objeto de nosso trabalho: os sonetos sacros de Donne. O intuito do segundo capítulo será o de analisar formalmente esses poemas a fim de descobrir-lhe as particularidades de composição. Essa análise será imprescindível para a avaliação futura das traduções

⁴³ Sidney, em sua *Defesa*, faz um comentário cáustico a respeito dos poetas que publicavam: “E hoje parece que todas as Musas grávidas dão à luz poetas bastardos, os quais, sem que ninguém lhes tenha pedido para escrever poesia, apinham-se nas encostas do Helicon e extenuam seus leitores como cavalos-de-posta, ao passo que os verdadeiros poetas (...), preferem impor o silêncio às efusões de seus espíritos a publicá-las e ser arrolados entre os cavalheiros dessa ordem” (in Dobránszky, 2003, p. 128).

desses sonetos no Brasil, como também para a orientação de um outro possível projeto de tradução para os mesmos poemas.

2 A POESIA RELIGIOSA DE JOHN DONNE: ABORDANDO OS SONETOS SACROS⁴⁴

Como sabemos, a obra poética de John Donne se divide, basicamente, em duas partes. De um lado temos os poemas que Donne teria escrito sobretudo em sua juventude, compilados nas *Songs and Sonnets* (“Canções e Sonetos”), até hoje sua obra mais conhecida e aclamada e, por outro lado, temos a sua poesia religiosa, menos comentada e traduzida, mas que guarda certamente marcas profundas que apontam para o mesmo poeta que granjeou um lugar imponente na literatura mundial a partir do século XX.

Desde a edição da obra de Donne por Sir Herbert Grierson, no primeiro quartel do século XX, muito se tem discutido a respeito das versões finais de seus poemas e também sobre a ordem com que teriam sido originariamente arranjados. Isso se deve a vários fatores. Inicialmente, devemos sublinhar o fato de que os poemas donneanos circularam durante sua vida principalmente por meio de manuscritos, não havendo praticamente nenhuma publicação deles durante a vida do poeta⁴⁵. Isso acabou dando origem a uma variada série de manuscritos que registrariam diferenças entre si; algumas dessas seriam sutis, enquanto outras seriam omissões grosseiras de versos inteiros ou, até mesmo, erros de leitura por parte do copista. O fato é que – por meio de diversas análises – chegou-se às versões hoje aceitas, que majoritariamente reiteram o trabalho pioneiro de Grierson.

Contudo, no que tange à poesia religiosa de Donne, essas questões relativas aos manuscritos e à difícil datação desses textos assomam em importância. Inicialmente, há uma questão de fundo biográfico: teria a poesia religiosa de Donne surgido somente após sua ordenação, separando a vida do poeta em duas partes, a profana e a sacra? A segunda questão, mais específica, diz respeito aos *Sonetos Sacros*: teria a ordem desses sonetos alguma importância na compreensão dos

⁴⁴ A abordagem que aqui se encontra centrada nos *Sonetos Sacros* se deve ao fato de que estes configuram, segundo a crítica em geral, a faceta mais interessante da poesia religiosa de Donne. Isso certamente se reflete em suas traduções brasileiras. Afora os sonetos sacros, só “La Corona” e “A Hymn to God, my God, in my Sickness” foram traduzidos no Brasil. Fica evidente então a necessidade de centrarmos na questão dos sonetos.

⁴⁵ Os únicos poemas publicados em vida por Donne foram os dois “Aniversaries” (“Primeiro Aniversário” e “Segundo Aniversário”), a “Elegy on Prince Henry” (“Elegia para o Príncipe Henry”) e os versos “Upon Mr. Thomas Coryat’s Cruelties” (“Sobre as Crueldades de Mr. Thomas Coryat”) (cf. Gardner, 1966, p. lvii).

mesmos ou seriam eles trabalhos aleatórios, não necessariamente relacionados uns aos outros, desenvolvidos cada qual separadamente ao longo dos anos?

A partir disso, o presente capítulo concentrar-se-á em fornecer um panorama geral dos *Sonetos Sacros*, sendo que tais questões serão propulsoras para uma análise geral dessa faceta da poesia religiosa de John Donne.

2.1 Panorama da poesia religiosa de Donne

No primeiro capítulo, fizemos uma apresentação da obra de Donne que, inicialmente, privilegiava seu viés elisabetano. Todavia, como vimos, Donne não só viveu como teve algum papel de destaque na corte de James I. O panorama artístico jacobino foi, em muitos aspectos, diverso do elisabetano. Segundo James Doelman (1994), um dos principais aspectos culturais advindos da ascensão de James ao trono inglês, em 1603, foi o fortalecimento da poesia religiosa. De fato, esta já apresentara um crescimento na última década do reinado de Elizabeth como uma alternativa à pretensa licenciosidade da poesia de cunho petrarquista ou ovideano. Como vimos, a vinda de James sugeria uma série de mudanças à corte da época. Por um lado, esperava-se uma volta da Inglaterra ao catolicismo; por outro, novas oportunidades àqueles que haviam sido preteridos por Elizabeth. James era um entusiasta da teologia como o era da poesia religiosa. Ele próprio cultivava ambas. Assim, a produção de tais textos – dedicados obviamente ao rei - logo se apresentou como uma oportunidade ideal para a obtenção de seus favores. James encorajou esse tipo de produção, em especial a teológica. A obra mais conhecida a resultar desse projeto seria justamente o **Pseudo-Martyr**, de John Donne, terminada em 1610 e dedicada ao monarca.

Se a influência de James e os interesses profissionais de Donne não explicam toda a sua poesia religiosa, explicam pelo menos uma parte. Conforme já fizemos notar, a poesia sacra de Donne responde a muitas questões já presentes em sua poesia profana. No entanto, é inegável que o panorama cultural da corte dos Stuart, bem como as mudanças pessoais passadas pelo poeta, espelham-se no caminho que sua obra tomaria depois do final do reinado de Elizabeth, apresentando um desaparecimento progressivo de seus escritos profanos.

Se o Donne autor religioso parece menos atraente ao leitor contemporâneo do que o secular, isso não quer dizer que seja também menos interessante e complexo. Contudo, cerca de quarenta anos se passaram desde o ensaio de Eliot até Helen Gardner desenvolver o mais importante trabalho a respeito da poesia religiosa de Donne, tendo analisado todos os manuscritos da obra do poeta inglês. O resultado é um livro detalhado, com comentários extensos, que nos auxiliam a compreender essa vertente da literatura donneana. Em sua obra **The Divine Poems of John Donne**, a autora comenta as obras religiosas de Donne, detendo-se nas que julga mais significativas e se limitando apenas a comentar eventualmente o conteúdo das demais. No entanto, a autora acaba mesmo assim por fornecer elementos de análise que são importantes para compreender o acervo de toda a poesia donneana de cunho religioso.

O primeiro trabalho arrolado por Gardner (pois a autora segue a provável cronologia de escrita das obras) é *La Corona* (“A Coroa”, título em espanhol no original), obra composta de sete sonetos ligados um ao outro, sendo que cada um deles celebra não tanto um evento da vida de Cristo, como um mistério da fé. Segundo Gardner (1966, p. xxii), a série de sonetos de *La Corona* tem sido subestimada em detrimento dos *Sonetos Sacros*, razão que a autora reputa ser devida ao fato de que a coroa é inspirada pela liturgia cristã – sendo, portanto, mais convencional –, ao passo que os *Sonetos Sacros* baseiam-se na tradição da oração meditativa e pessoal.

Gardner aponta que Donne possivelmente escolheu a forma do soneto para compor *La Corona* como um modo de escrever com mais dignidade e impessoalidade. Quanto à adaptação do soneto na Inglaterra a partir do modelo de Petrarca, já a mencionamos no primeiro capítulo. No entanto, é preciso dizer, o soneto utilizado na Inglaterra não era o tipicamente petrarquista. Um soneto petrarquista correto comporta essencialmente a) uma divisão em oitava e sexteto, criando algo como dois poemas interligados expressando diferentes aspectos de uma mesma idéia, e b) a ausência de qualquer ênfase final forte, como um couplet de fechamento poderia dar – ênfase que acabaria por dividir o soneto em três partes e não em duas (cf. Sampson, 1999, p. 117). Wyatt, no entanto, acabou por se valer do couplet, o que acabou dando um aspecto de singularidade ao soneto elisabetano (ibidem, pp. 117-8).

Donne optou pela forma de soneto mais difícil, que é a de Sidney (cf. Gardner, 1966, p. xxiii), a qual limita as rimas dos quartetos a duas apenas, de forma intercalada ou cruzada. Veja-se um exemplo tirado de **Astrophel and Stella**:

XI

In truth, O Loue, with what a boyish kind	(A)
Thou doest proceed in thy most serious ways,	(B)
That when the heau'n to thee his best displayes,	(B)
Yet of that best thou leau'st the best behinde!	(A)
For, like a childe that some faire booke doth find,	(A)
With gilded leaues or colour'd vellum playes,	(B)
Or, at the most, on some fine picture staves,	(B)
But neuer heeds the fruit of Writers mind;	(A)
So when thou saw'st, in Natures cabinet,	(C)
<i>Stella</i> , thou straight lookst babies in her eyes:	(D)
In her chekes pit thou didst thy pitfold set,	(C)
And in her breast bo-peepe or crouching lies,	(D)
Playing and shining in each outward part;	(E)
But, fool, seekst not to get into her heart. ⁴⁶	(E)

É de se notar que enquanto Sydney, em **Astrophel and Stella**, usa tanto rimas intercaladas como cruzadas nos oito primeiros versos, Donne – em suas oitavas – usa sempre a intercalada e nunca a cruzada. Já nos sextetos há uma pequena variação. Enquanto em Sydney a rima dos quartetos é sempre cruzada, em Donne ela pode ser intercalada, mesmo que muito raramente. Por fim, o couplet como não poderia deixar de ser, é uma rima emparelhada (Gardner, 1966, p. xxv).

Gardner afirma ainda que Donne usou do soneto com maestria, uma vez que “parece necessitar de exatamente quatorze linhas para dizer exatamente o que quer dizer” (1966, p. xxxiii). Entretanto, não concordamos plenamente com a autora. A impressão que se tem da leitura dos sonetos – tanto dos de *La Corona* como dos sonetos sacros - é a de que o seu conteúdo foi de algum modo compactado para caber naquela forma. Além disso, a métrica parece freqüentemente exceder as dez sílabas, como de fato acontece no sétimo verso do “Soneto Sacro XVII”, que se trata de um perfeito alexandrino⁴⁷. Em sua poesia profana, Donne concebia de antemão a forma que seguiria no poema a ser escrito, criando inúmeras variações estróficas e rítmicas. A disciplina do soneto talvez lhe tivesse parecido forçada. Acreditamos não ter sido por acaso que ele voltou à livre criação estrófica posteriormente, em especial

⁴⁶ Julgamos desnecessário traduzir o presente soneto uma vez que seu conteúdo em nada importa ao nosso trabalho. Queríamos com ele apenas salientarmos o esquema de rimas.

⁴⁷ Citamos o verso em questão, demonstrando a sua escansão: “But/ though/ I/ have/ found/ thee/, and/ thou/ my/ thirst/ hast/ fed?”. São, portanto, doze sílabas.

nos seus três *Hinos*. Os versos dos sonetos donneanos, talvez em parte devido ao uso freqüente do enjambement, parecem sempre mais rápidos que os demais sonetos ingleses da época. Não encontramos ali aquele tom pausado e sábio dos sonetos shakespearianos, por exemplo. O soneto donneano, de ritmo mais variado, às vezes coloquial, é também em determinados aspectos mais altissonante, com seus vocativos reincidentes.

Ainda que a forma do soneto servisse tanto a *La Corona* como aos *Sonetos Sacros*, tem-se uma particularidade essencial quanto à primeira. Na coroa, o último verso de um soneto é o primeiro verso do seguinte e o último verso do sétimo soneto é o primeiro verso do primeiro poema, fechando assim a coroa, como se fosse a seqüência de um rosário. Gardner salienta que, apesar de a “coroa” ser possivelmente não mais do que um exercício religioso, ele é um exercício bem acabado, reunindo em seu conteúdo uma série de fortes expressões dos lugares-comuns do pensamento cristão (1966, pp. xxii-i).

A segunda obra religiosa arrolada por Gardner é *A Litany* (“Uma Lítania”). Apesar de Donne se valer aqui da forma da litania, o arranjo estrófico é criação sua. O poema não apresenta as repetições de versos a intercalar as estrofes como seria de se esperar de uma litania típica da liturgia cristã (1966, p. xxiv). Gardner ressalta que esse poema é um dos mais sóbrios de Donne e não apresenta amargura, embora tenha sido escrito numa época amarga, de transição religiosa. Conforme a autora, essa litania é provavelmente o mais anglicano dos poemas de Donne, não compartilhando do calor da devoção religiosa medieval, nem da exaltação da Contra-Reforma, mas apresentando certa “secura” (nas palavras de Gardner), que seria característica da “via média” do Anglicanismo da época, ao qual Donne aderira (ibidem, pp. xxiv-v). Gardner, no entanto, aponta que um dos fatores que diminuem o valor de *A Litany* é que há um descompasso entre a forma da litania e o seu conteúdo. Embora a litania fosse uma forma destinada à entoação pública, o conteúdo do poema donneano é estritamente pessoal, o que ressalta o fato apontado acima de que essa litania não apresenta as respostas invariáveis a cada seção, típicas da leitura litúrgica (ibidem, pp. xxiv-v).

A obra seguinte de Donne, segundo Gardner, seria os *Holy Sonnets* (“Sonetos Sacros”). Considerados superiores aos poemas religiosos anteriores do poeta, os *Holy Sonnets* seriam uma obra mais pessoal e menos convencional (Gardner, 1966,

p. xxxi). Como nos ocuparemos deles no restante do trabalho, não os analisaremos por enquanto.

Os *Sonetos Sacros*, contudo, não foram a última obra da poesia religiosa de Donne. Afora “The Lamentations of Jeremy” (“As Lamentações de Jeremias”) – longo poema no qual Donne parafraseia o conhecido relato bíblico – o restante dos **Divine Poems** é composto de poemas ocasionais. Encontramos entre eles “Upon the Annunciation and Passion” (“Sobre a Anunciação e a Paixão”), poema muito próximo a *La Corona*, por sua objetividade, e ainda “Good Friday, Riding Westward” (“Sexta-feira Santa, Rumando para o Oeste”), este de caráter estritamente pessoal. Como em muitos dos *Sonetos Sacros*, aqui o poeta elabora um monólogo em que ressalta a necessidade da penitência. O poema foi escrito por ocasião de uma viagem de Donne para uma região a oeste de Londres, o que o sugeriu a metáfora de uma viagem em direção à morte, fazendo uso assim da tópica da vida como uma viagem do nascimento/nascente, à leste, rumo ao poente/morte, à oeste. “Good Friday” seria o último poema religioso escrito por Donne antes de sua ordenação (Gardner, 1966, pp. xxxiii-xxxiv).

Depois de “Good Friday”, os únicos poemas religiosos de Donne seriam os três “Hymns”. Os Hinos não respondem a nenhuma forma de composição em particular, não são tampouco meditações; os “Hinos” correspondem também a situações particulares – como em “Good Friday” – e apresentam notável espontaneidade. Cada um deles surgiu de um momento de crise. “A Hymn to Christ, ath the Author’s last going into Germany” (“Um Hino a Cristo, por ocasião da última ida do Autor para a Alemanha”) foi escrito, como já se percebe, por ocasião de uma viagem de Donne àquele país, da qual, por estar debilitado, o poeta pensava que não poderia mais voltar. “A Hymn to God the Father” (“Um Hino para Deus-Pai”) foi escrito possivelmente durante uma grave enfermidade de Donne, em 1623, sendo que nesse poema Donne pede o perdão de seus pecados e a garantia de sua Ressurreição⁴⁸. O “Hymn to God my God in my sickness” (“Hino para Deus, meu Deus, em minha doença”) talvez tenha sido escrito durante a mesma doença ou em

⁴⁸ É famoso o trocadilho que Donne elabora nesse poema, jogando com o particípio do verbo “to do” (“done”) e o seu próprio nome: “When thou hast done, thou hast not done”. Donne repete esse verso nas duas primeiras estrofes e encerra na terceira com uma modificação: “And, having done that, thou hast done”. Os versos podem ser lidos como “quando tiveres feito [isso], não terás feito [terminado]” ou “quando tiveres feito [isso], não terás Donne [ainda]”. O poeta afirma nas duas primeiras estrofes que perdoando simplesmente os seus pecados, Deus ainda não o possuirá. Assim, na última, o poeta pede que Deus prometa a sua Redenção, sendo que o verso “And, having done that, thou hast done” pode ser lido como “E tendo feito isso, terás feito [terminado]”, ou “E tendo feito isso, terás Donne”. Percebe-se assim o caráter ressaltadamente pessoal do poema.

1631, ano da morte de Donne. Fato comum a todos os hinos é o pedido do poeta pelo perdão de seus pecados e para que Deus o acolha no Céu (cf. Gardner, 1966, p. xxxiv).

Assim, o que se percebe é que Donne oscilou em sua poesia religiosa entre composições de caráter mais litúrgico e composições de caráter pessoal. No conjunto destas últimas encontramos os poemas religiosos de Donne mais apreciados até hoje: os *Sonetos Sacros*, “*Good Friday*” e os três *Hinos*. Por terem sido mais traduzidos no Brasil e por apresentarem além de um conjunto maior de textos, um interesse teológico mais variado e significativo, optamos por focar somente os *Sonetos Sacros*, fazendo remissões aos outros textos apenas quando necessário para o seu melhor entendimento. Esse é o trabalho que iniciar-se-á nas seções seguintes.

2.2 Os *Sonetos Sacros* de Donne

Segundo Gardner (1966, p. xxix), o que tem atraído a atenção dos críticos em relação aos *Sonetos Sacros* de Donne é a espontaneidade que emana de sua leitura. Tendo sido escritos dez anos depois de *A Litany*, a maioria dos críticos postula que não só esse intervalo foi responsável por um possível amadurecimento do poeta, como também do seu amadurecimento religioso (ibidem, p. xxix). Além disso, o desespero causado pela morte de sua mulher teria tido um peso enorme na tônica desses versos (ibidem, p. xxix).

Da mesma forma que *La Corona* e *A Litany*, poemas que dizem respeito a formas de exercícios religiosos típicos, os *Sonetos Sacros* acompanham tal comportamento, salvo por seu teor meditativo, de diálogo mental do poeta consigo mesmo e com Deus. Nos *Sonetos Sacros*, conforme Gardner explica:

The note of anguish is unmistakable. The image of a soul in meditation which the Holy Sonnets present is an image of a soul working out of its salvation in fear and trembling. The two poles between which it oscillates are faith in the mercy of God in Christ, and a sense of personal unworthiness that is very near to despair⁴⁹. (1966, p. xxxi)

⁴⁹ Tradução do autor do texto: “A nota de angústia é inequívoca. A imagem de uma alma em meditação que os *Sonetos Sacros* apresentam é uma imagem de uma alma se esforçando por sua salvação sob medo e tremor. Os dois pólos entre os quais ela oscila são a fé na misericórdia de Deus em Cristo e um sentimento de indignidade pessoal que é muito próximo do desespero”.

Apesar de tudo indicar que esses sonetos teriam sido escritos depois de *La Corona* e *A Litany*, a questão da datação dos *Sonetos Sacros* é relevante, principalmente na medida em que isso se relaciona com dois outros problemas: a sua ordem exata e sua intenção artística, elementos necessários para uma análise mais acurada do conjunto.

Isaac Walton, o primeiro biógrafo de Donne, atesta que tais sonetos teriam sido escritos após a ordenação de Donne (cf. Gardner, 1966, p. xxxvii). Essa é a primeira pista que se teve no tocante à sua datação. No entanto, não se conhece quais foram os reais dados manuseados por Walton e o rigor com que empreendeu sua pesquisa, muito menos se teve ou não intenção de preencher as lacunas biográficas do pregador da Catedral de São Paulo com informações mais folclóricas do que históricas. Um exemplo é o caso de “A Hymn to God the Father”, que Walton afirma ter sido escrito por Donne em seu leito de morte, episódio que dá uma aura ainda mais sagrada ao hino, dando-lhe cores de santidade (ibidem, p. xxxviii). Contudo, tal fato é hoje controverso, acreditando-se que tal hino tenha sido escrito durante um período de grave doença, mas alguns anos antes da morte do autor. De acordo com Gardner:

Walton sees Donne as a second St. Augustine: the idea that Jack Donne wrote secular poetry, but Dr. Donne wrote “divine sonnets” and Hymns, is only too consistent with his whole conception of his subject. One would never guess from Walton that Donne wrote any divine poetry at all before his ordination⁵⁰. (1966, p. xxxviii)

Assim, para Walton, como também para boa parte da crítica até recentemente, Donne só teria escrito poesia religiosa após a sua ordenação. Sir Herbert Grierson, por exemplo, concorda com o crítico Edmond Gosse, datando o conjunto dos sonetos sacros como sendo posterior a 1617 (cf. Gardner, 1966, p. xxxviii). Gosse foi quem descobriu os três sonetos de Westmoreland, um dos quais é dedicado à morte da esposa de Donne – ocorrida em 1617, três anos após sua ordenação (ibidem, p. xxxviii). A partir disso, Grierson data o conjunto inteiro em função daquele soneto (hoje o de número XVII, segundo sua edição), como se todo o conjunto tivesse sido escrito ao mesmo tempo, ou seja, depois da morte de Anne Donne (ibidem, p. xxxviii). No entanto, Gardner postula a insustentabilidade de tal argumento, uma vez

⁵⁰ Tradução do autor do texto: “Walton vê Donne como um segundo Santo Agostinho: a idéia de que Jack Donne escreveu poesia secular, mas Dr. Donne escreveu ‘sonetos sacros’ e Hinos é apenas suficientemente consistente dentro da concepção integral de Walton quanto ao seu assunto. Ninguém poderia jamais imaginar, a partir de Walton, que Donne chegou a escrever qualquer poesia sacra antes de sua ordenação”.

que os *Sonetos Sacros* não se apresentam de forma idêntica em ordem e número conforme a análise de diferentes manuscritos. É a partir da análise de manuscritos, os quais a autora divide em três grupos, que ela procura rastrear a origem dos sonetos e datá-los de forma mais precisa do que se fazia até sua pesquisa (ibidem, pp. xxxvii-i).

2.2.1 A questão da ordem⁵¹

Os manuscritos da obra de Donne são classificados em três conjuntos principais: a) os manuscritos que apresentam apenas poemas de Donne; b) os manuscritos que apresentam apenas um poema ou grupo de poemas (como somente as “Sátiras”, por exemplo); c) os manuscritos que apresentam poemas de Donne em meio a poemas de outros autores. O primeiro conjunto (a) é o mais importante, dentre os quais Grierson distinguiu três outros grupos, que são analisados também por Gardner (1966, p. xxxvii e segs.).

O Grupo I apresentaria cinco manuscritos, que guardariam entre si identidade muito grande na ordem e conteúdo de poemas, inclusive em grande parte dos erros, o que levaria Gardner a supor a existência de um outro manuscrito anterior, o qual ela chama de “X”, de onde pelo menos três dos cinco manuscritos teriam sido copiados, uma vez que não apresentam sempre os mesmos erros e omissões entre si.

Os manuscritos do Grupo I terminam com “Obsequies to the Lord Harington”, o último poema escrito por Donne antes de sua ordenação. Assim, Gardner acredita que os manuscritos do Grupo I seriam uma coleção dos poemas de Donne – feita por ele mesmo – antes de sua ordenação. No entanto, nesse grupo já constavam os doze sonetos sacros que seriam publicados por ocasião da primeira edição da obra de Donne, lançada em 1633, dois anos após sua morte. Partindo assim desse ponto de vista, vemos que nem Walton ou Grierson ou Gosse estavam certos quanto à datação desses sonetos (Gardner, 1966, pp. lxii e segs).

⁵¹ Entendemos que a questão da ordem dos sonetos pode não parecer tão importante. No entanto, é bom salientar que as traduções brasileiras seguem a ordem tradicional, a qual, a partir da obra de Gardner, está aos poucos sendo substituída. Assim sendo, pretendemos oferecer com esse trabalho novas traduções aos sonetos sacros conforme novos estudos e também conforme a nova ordenação, a qual, como veremos, é importante para a interpretação dos sonetos. Desse modo, julgamos importante justificar essa mudança com maior detalhe. Para uma melhor visualização dos arranjos dos sonetos em suas várias edições, remetemos o leitor ao Apêndice A.

Os manuscritos do Grupo II (ou, ao menos, o manuscrito que gerou as outras cópias) – grupo esse composto de quatro peças – devem ter sido agrupados depois de 1625, uma vez que a “Hamilton Elegy” – escrita nesse ano – aparece em dois manuscritos. Assim, esse grupo apresenta poemas escritos após a ordenação de Donne, além dos textos em prosa “Paradoxes and Problems”, os quais não constam dos manuscritos do Grupo I (Gardner, 1966, pp. lxvii e segs.).

Ao contrário dos anteriores, o Grupo III apresenta uma variada série de manuscritos não necessariamente conectados um ao outro, mas importantes por trazerem um número maior de poemas de Donne em comparação com os manuscritos dos grupos I e II, ainda que em meio a esses existissem outros textos depois identificados como pertencentes a outros autores, que não Donne (Gardner, 1966, p. lxix). Dois desses manuscritos são especialmente importantes em relação aos *Sonetos Sacros*: o manuscrito de Luttrell (originariamente pertencente a Narcissus Luttrell, contendo a data de 1680) e o manuscrito de O’Flaherty (provavelmente de 1632) (ibidem, p. lxix).

Como vimos então, nos manuscritos dos grupos I e II, apenas doze dos dezenove sonetos hoje conhecidos estão presentes. Esses sonetos apresentam a mesma ordem e a mesma quantidade dos publicados na primeira edição da obra de Donne, em 1633. Os poemas em questão são os seguintes:

1. As due by many titles
2. Oh my black soul!
3. This is my play’s last scene
4. At the round earth’s imagined corners
5. If poisonous minerals
6. Death be not proud
7. Spit in my face ye Jews
8. Why are we by all creatures waited on?
9. What if this present were the world’s last night?
10. Batter my heart three-personed God
11. Wilt thou love God, as he thee?
12. Father, part of his double interest

Já os manuscritos do Grupo III também apresentam apenas doze sonetos, mas não são os mesmos doze. Há a omissão de quatro (7-10), sendo que se colocou o de número 12 como o de número 4 e interpolou-se quatro sonetos “inéditos” como os de número 1, 3, 7 e 10 (cf. Gardner, 1966, p. lxix e segs.). A esse grupo de doze sonetos foi dado o nome de *Divine Meditations* (“Meditações Divinas”) (ibidem, p.

lxix). Dois manuscritos do Grupo III – *Luttrell* e *O’Flaherty* – acrescentam quatro sonetos (os de número 7-10, omitidos nos demais componentes desse grupo) depois do conjunto de 12, sob o título de *Other Meditations* (“Outras Meditações”) (ibidem, p. lxix). Desse modo, afora os sonetos mencionados acima, os inéditos seriam:

1. Thou hast made me
2. I am a little world
3. O might those sighs and tears
4. If faithful souls be alike glorified

Além desses manuscritos, deve-se mencionar o manuscrito de *Westmoreland* que, apesar de compartilhar muitas das leituras do grupo III, apresenta particularidades (cf. Gardner, 1966, p. lxxviii e segs.). Tal manuscrito foi adquirido por Sir Edmund Gosse quando da venda da biblioteca de Earl of *Westmoreland*, em 1892 (ibidem, p. lxxviii). Aqui, os *Sonetos Sacros* aparecem com esse título e não com o de “*Divine Meditations*” como nos manuscritos acima, sendo compostos, contudo, por dezenove poemas e não por dezesseis, conforme o que ainda acontecia nos manuscritos anteriores (ibidem, p. lxxix). Uma vez que esse manuscrito contém o soneto que trata da morte da esposa de Donne, não pode ter sido composto antes de 1617. Esses três poemas adicionais não são encontrados em nenhum outro manuscrito, o que faz Gardner presumir que o copista deve ter tido intimidade com Donne para obter esses poemas até então inéditos (ibidem, pp. lxxx). Portanto, o manuscrito de *Westmoreland* junta as “*Divine Meditations*” às “*Other Meditations*”, acrescentando ao final destes dois conjuntos três outros sonetos só encontrados nesse manuscrito, cujo primeiro é justamente o dedicado à morte da esposa de Donne. São eles:

1. Since she whom I loved
2. Show me dear Christ
3. Oh to vex me

Assim, na segunda edição dos sonetos de Donne – em 1635 – foram editados não apenas os doze de 1633, mas agora dezesseis. Como se vê, os três sonetos de Westmoreland não seriam ainda incluídos. A ordem dessa edição – segundo Gardner – não é encontrada em nenhum manuscrito, o que aponta para uma mistura entre a ordem da edição de 1633 e o acréscimo de algum manuscrito do Grupo III (1966, pp. lxxxvii e segs.). O fato é que essa ordem “aleatória” é a seguida em todas

as edições subsequentes até hoje, com a exceção do acréscimo dos três sonetos de *Westmoreland* ao final.

Gardner, no entanto, dá crédito à ordem de 1633 em detrimento da de 1635, uma vez que – segundo ela – pode-se facilmente dividir o grupo de doze sonetos em dois subgrupos de seis, os quais manteriam coesão temática entre si, o que não aconteceria na ordem de 1635 (1966, pp. lxxxii e segs.)⁵².

Os primeiros seis sonetos seriam uma seqüência a versar sobre um dos mais familiares temas para meditação: morte e julgamento ou o Juízo Final. Vejamos cada um em separado, segundo apreciação de Gardner (1966, pp. xl-xli):

1. *As due by many titles*: Esse primeiro soneto seria uma oração preparatória a anteceder uma meditação, iniciando com um ato de recolhimento:

As due by many titles I resigne
My self to thee, O God,...⁵³

2. *Oh my black soul!*: Este soneto contemplaria uma situação de extrema doença, na qual a morte se avizinha.
3. *This is my play's last scene*: Já neste terceiro soneto, imagina-se o real momento da morte.
4. *At the round earth's imagined corners*: Aqui Donne apresenta o julgamento de todas as almas no Juízo Final.
5. *If poisonous minerals*: Este quinto, segundo Gardner, é mais discursivo, mas seu tema seria a danação.
6. *Death be not proud*: O último dessa série traria a morte da Morte no instante da ressurreição do justo.

⁵² No tocante às edições da obra de Donne, poderíamos fazer o seguinte resumo: a primeira edição dos poemas de Donne se deu em 1633. Gardner concorda com Grierson quanto à possibilidade de o conteúdo dessa edição ter sido tirado de um manuscrito do Grupo I – principalmente pela ordem em que os poemas foram impressos e pelas leituras do copista -, sendo este complementado por outro manuscrito do Grupo II no que era omissos. Acredita-se que o manuscrito do Grupo I provinha de uma fonte confiável e próxima a Donne, o que não se pode também dizer do manuscrito do Grupo II, muito inferior a outros exemplares do mesmo grupo. De acordo com Gardner, a segunda edição dos poemas de Donne – lançada em 1635 – difere da primeira em três aspectos: novos poemas foram acrescentados, a ordem foi mudada e inúmeras alterações foram levadas a cabo nos poemas reimpressos. Quanto aos poemas acrescentados, a fonte foi um manuscrito do Grupo III, mais provavelmente o manuscrito de O'Flaherty. Apesar disso, a edição de 1635 não é considerada fonte canônica no mesmo sentido da de 1633, uma vez que as fontes da segunda edição não são tão confiáveis como as da primeira. Outras edições da obra de Donne seguir-se-iam em 1639, 1649, 1650, 1654 e em 1669, ano de sua última edição do século XVII (1966, pp. lxxxii-xci).

⁵³ Para a tradução desse excerto, consultar Apêndice E, pp. 233-4.

Já o segundo grupo de seis sonetos formaria um grupo menos coeso do que o primeiro, mas teria mesmo assim uma ligação (Gardner, 1966, pp. xl-xli). Seriam eles:

7. Spit in my face ye Jews
8. Why are we by all creatures waited on?
9. What if this present were the world's last night?

O tema em comum a esse grupo seria o amor. Esses três primeiros sonetos tratariam da Redenção e do mistério do amor de Deus para com suas criaturas, as quais – através do sacrifício de Cristo – Ele procurou salvar (Gardner, 1966, pp. xl-xli).

Os últimos três sonetos inverteriam o tema, falando do amor que o homem deve a Deus e ao seu semelhante (Gardner, 1966, p. xli). Seriam eles:

10. Batter my heart three-personed God
11. Wilt thou love God, as he thee?
12. Father, part of his double interest

Conclui, então, Helen Gardner:

I suggest that it is impossible when one reads these twelve sonnets in the order in which they were printed in the first edition, and as they appear in the two groups of manuscripts which have the higher authority, to resist the conclusion that they were intended to be read as a consecutive set of twelve, made up of two contrasted sets of six.⁵⁴ (1966, p. xli)

Resta saber sobre os outros quatro poemas da edição de 1635, oriundos dos manuscritos do Grupo III. Misturados com os demais poemas dos manuscritos do Grupo I, não fariam muito sentido. No entanto, Gardner afirma que fazem sentido se relacionados entre si. Se não são uma seqüência como os primeiros seis sonetos do primeiro grupo, compartilham do mesmo tema. São todos poemas penitenciais, que dão ênfase ao pecado e às lágrimas causadas pelo pecado. Desse modo, nas

⁵⁴ Tradução do autor do texto: “Sugiro que seja impossível resistir, quando alguém leia esses doze sonetos na ordem em que eles foram impressos na primeira edição, e como aparecem nos dois grupos de manuscritos que possuem a maior autoridade, à conclusão de que eles foram concebidos para serem lidos como um grupo consecutivo de doze, composto de dois grupos contrastantes de seis”.

palavras de Gardner, “they also handle, in the manner of a meditation, a traditional subject for meditation”⁵⁵ (1966, p. xli).

Por fim, os três sonetos de Westmoreland não têm conexão uns com os outros. Poderiam, dessa maneira, ser chamados de “Separate ejaculations” (“Jaculatórias à Parte”), como menciona Gardner. Não teriam nada em comum também com os outros dezesseis ou com a tradição formal da meditação. De acordo com Gardner (1966, pp. xl-xli):

1. *Since she whom I loved*: Este primeiro soneto é pessoal. Trata – como já se disse várias vezes – da morte da esposa de Donne, Anne.
2. *Show me dear Christ*: Este soneto seria uma oração a Cristo com o intuito de obter unidade em Sua Igreja.
3. *Oh to vex me*: Segundo a autora, este último é também um poema pessoal, mas analítico e não devocional. Nele Donne analisa a inconstância de sua devoção.

Aparentemente, cada um desses sonetos teria sido escrito em momentos diferentes da vida de Donne, possivelmente posteriores a 1617, ano da morte de Anne Donne. O fato é que o caráter conteudístico desses sonetos realmente difere dos outros dezesseis, o que poderia ser mais um argumento para fortalecer a posição de Gardner de que os sonetos anteriores formariam grupos e subgrupos, devendo, pois, sua ordem ser levada em conta quando de sua apreciação e análise.

2.2.2 A questão da datação

Como já mencionado anteriormente, apesar de existir uma tendência em datar os *Sonetos Sacros* como posteriores à ordenação de Donne – em 1614 – Helen Gardner possui opinião contrária. Para a autora, a data provável desses poemas é sugerida como sendo inícios de 1609. A fim de sustentar tal discordância, Gardner se baseia principalmente em dois argumentos.

O primeiro argumento é a opinião de Donne a respeito de uma controvérsia teológica, que teria sido manifestada de maneiras diferentes em sua obra, uma vez

⁵⁵ Tradução do autor do texto: “eles também lidam, à maneira de uma meditação, com um tema tradicional para meditação”.

que o próprio autor teria mudado de opinião através dos anos. Tal assunto é a questão da imortalidade da alma e o que acontece com ela após o momento da morte (cf. Gardner, 1966, pp. xlv-xlv).

Inicialmente, Donne postulou que a alma seria imortal por preservação e não devido à sua própria natureza; e, posteriormente, que na morte a alma virtuosa iria imediatamente para o Céu contemplar a visão completa de Deus e esperaria no paraíso – em estado de graça - até ser reunida com o corpo no dia do julgamento (ibidem, p. xliii e segs.). Como Gardner salienta, Donne insistiu nesse ponto diversas vezes em seus sermões. A inquirição acerca de assuntos como o estado da alma no além era incomum no ambiente anglicano, visto que a posição protestante – na esteira de Calvino - era a de não questionar fatos sobre os quais as Escrituras não davam certeza ou sequer mencionavam. No entanto, Donne não só alimentou a controvérsia como adotou a doutrina romana, ou seja, a de que no momento da morte a alma do justo já pode contemplar o Senhor (ibidem, pp. xlv e segs.)⁵⁶

Mas o que chamou a atenção de Gardner foi o fato de que nos *Sonetos Sacros*, esse assunto não recebe a clareza da posição com a qual Donne compactuaria em seus anos de pregação. Um dos exemplos citados por ela é o início do “Soneto Sacro VII” (na ordem de Grierson):

1. At the round earth's imagined corners blow
2. Your trumpets, angels, and arise, arise
3. From death, you numberless infinities
4. Of souls, and to your scattered bodies go;⁵⁷ (...)

Como argumenta Gardner (1966, p. xlv), as almas erguer-se-iam da morte em vez de retornarem do paraíso, onde, segundo o entendimento posterior de Donne, elas estariam esperando até o dia do juízo para reunirem-se a seus corpos. A autora inglesa defende que isso seria um indício de que Donne não teria ainda se preocupado com esse assunto, que receberia tanta atenção durante suas pregações, anos depois.

Como se não bastasse, Gardner salienta que em seu poema “The Second Anniversary” – que se pode datar como sendo de 1612 – Donne volta a esse assunto com detalhe, refletindo a doutrina que pregaria nos sermões, ou seja, de que no momento da morte as almas dos justos já podem contemplar a face do

⁵⁶ Esse tema será tratado com mais atenção no capítulo seguinte (infra p. 116 e segs.).

⁵⁷ Para a tradução do excerto, ver Apêndice E, pp. 236-7.

Senhor. Logo, este seria mais um argumento para a datação dos sonetos como anteriores a 1614 (1966, p. xlvi). Como pontua Gardner:

The notion of a personal final judgement at death, rather than a judgement delayed until the general judgement at the Last Day, makes more intense the drama of the individual soul's moral conflict. I would suggest that it was in the course of writing *Pseudo-Martyr*, in the latter half of 1609, that Donne first considered this question seriously, and that consequently his six sonnets on the Last Things cannot have been written later than the first half of that year.⁵⁸ (1966, p. xlvi)

Afora a questão teológica, encontra-se entre as “Verse-Letters” (“Cartas em Verso”), um poema intitulado “To E. of D. with six Holy Sonnets” (“Para E. de D. com seis Sonetos Sacros”). E. of D. seria possivelmente Earl of Dorset, que assumiu esse título em fevereiro de 1609. Isso comprovaria dois fatos, segundo Helen Gardner: o primeiro, estabeleceria sua hipótese de que a origem dos *Sonetos Sacros* se deu a partir de um grupo inicial de seis sonetos ligados entre si e depois aumentados em número e, o segundo, mostraria que os sonetos foram escritos, pelo menos, depois de fevereiro de 1609 (1966, p. xlvi)⁵⁹.

Se a datação do primeiro grupo de seis sonetos parece ser mais clara com esses apontamentos, o mesmo não se pode dizer dos demais. No entanto, Gardner crê que os outros seis se seguiram num curto intervalo de tempo, o mesmo acontecendo com os quatro da edição de 1635, uma vez que todos seguem a estrutura da meditação religiosa (1966, p. l). Assim sendo, resta-nos agora analisar se a afirmativa de que os *Sonetos Sacros* seguem o esquema da meditação religiosa é realmente precedente e de que forma isso se apresenta nos poemas.

⁵⁸ Tradução do autor do texto: “A noção de um julgamento final individual no momento da morte, em vez de um julgamento adiado até o julgamento coletivo no Juízo Final, torna mais intenso o drama do conflito moral da alma do indivíduo. Sugeriria que foi no decorrer da escrita de *Pseudo-Martyr*, na metade final de 1609, que Donne primeiramente considerou essa questão seriamente, e que, conseqüentemente, seus seis sonetos sobre o Juízo Final não podem ter sido escritos num período posterior à primeira metade daquele ano”.

⁵⁹ John Carey concorda com Gardner e sugere que “La Corona” foi escrito em 1607, “A Litany”, em 1608” e os “Holy Sonnets”, pelo menos a maioria deles, entre 1609 e 1610 (1990, p. 32).

2.3 A Meditação nos *Sonetos Sacros*

Muitos autores afirmam que o método de meditação jesuítica influenciou na forma como Donne desenvolveu os *Sonetos Sacros* (cf. Gardner, 1966, p. I e segs; Martz in Clements, 1966, pp. 226-37; Shawcross, 1969, p. 8; Carey, 1990, p. 35 e segs; Johnson, 2001, p. 12). Carey chega a afirmar que não restam dúvidas quanto à influência das meditações nos *Sonetos Sacros* (ibidem, p. 36). Assim, devemos analisar como isso aconteceria.

Conforme explica Helen Gardner, a meditação é um exercício religioso muito antigo, cujo objetivo é estimular a devoção através do uso da imaginação, empregando para isso aqueles que eram conhecidos como os três poderes da alma (memória, compreensão ou razão e vontade) (1966, p. I). O método de meditação foi sistematizado por Santo Inácio de Loyola, no século XVI, nos seus **Exercitia Spiritualia** (“Exercícios Espirituais”)⁶⁰. Estes exercícios seriam constituídos de uma breve oração preparatória, dois prelúdios, um número variável de pontos (geralmente três ou cinco) e um colóquio. Assim, na oração preparatória buscar-se-ia a graça de Deus; no primeiro prelúdio – *compositio loci* –, seria necessária a imaginação do ambiente de devoção (como uma igreja) ou a situação envolvida por quem ora (como o sofrimento pelo pecado); o segundo prelúdio seria um pedido de acordo com o assunto da meditação, como o perdão dos pecados, seguindo a meditação em três ou cinco pontos mais; e, enfim, o colóquio, em que as imagens criadas e o desejo da alma são empregados numa efusão da meditação, numa conversa com o Senhor “como se se estivesse falando com um amigo ou como um servo se dirigindo ao seu senhor” (cf. Dell’ollio, 1934, p. 113). Dessa forma, o primeiro poder da alma – memória -, seria empregado nos prelúdios através do uso das imagens; a razão, nos pontos de desenvolvimento do exercício; e o terceiro poder da alma – a vontade – seria empregado no colóquio (cf. Gardner, 1966, pp. I-II). Os *Exercícios* responderiam a uma ordem pré-estabelecida e deveriam ser realizados em seqüência, computando um total de quatro semanas. Seu princípio

⁶⁰ Segundo Tanquerey, a meditação ou oração metódica data do século XV. Ela poderia ser inicialmente encontrada em *Rosetum* de Jean Mauburnus e entre os autores beneditinos da mesma época. No século XVI, seria aperfeiçoada por Santo Inácio, sendo que Santa Teresa também apresentaria diversos métodos de oração, como também São Francisco de Sales. Haveria ainda, no século XVII, aquele que ficaria conhecido posteriormente como o método de S.-Sulpice (1925, p. 429).

básico é o de que o “homem é criado para agradecer, reverenciar e servir ao Nosso Senhor e por meio disso salvar a sua alma” (Inácio de Loyola, 1968, p. 49).

O uso do método de meditação jesuíta na criação poética de Donne – é bom mencionar - não é analisado somente em seus *Sonetos Sacros*. Louis L. Martz realiza uma análise minuciosa dos dois *Anniversaries* (“Aniversários”), apontando ali também a presença de um esquema que segue os preceitos da meditação. Referindo-se ao *First Anniversary – An Anatomy of the World* (“Primeiro Aniversário – Uma Anatomia do Mundo”), diria Martz:

Various and flexible relationships exist between Donne's *Anatomy* and the tradition of methodical meditation. In particular, his fivefold sequence and his alternation of contempt and praise within each section mark the poem as a spiritual exercise.⁶¹ (in Gardner, 1966, p. 154)

Adiante, ao comentar o “Segundo Aniversário”, Martz afirma ainda que a divisão em sete partes – mais do que em cinco – guarda maior importância em meditações religiosas, devido principalmente ao caráter místico de tal número. Martz ainda cita Donne: “Seven is ever used to express infinite”⁶²(apud Martz, in Gardner, 1966, p. 170). Ademais, como a semana é dividida em sete dias, cada meditação jesuítica, por exemplo, serviria para um dia da semana.

Isso é particularmente interessante quando pensamos na elaboração do primeiro conjunto de seis sonetos. No soneto dedicado a E. of D., poema que apresenta ao destinatário os seis *Sonetos Sacros* enviados de presente, Donne comenta que pretendia enviar ainda um sétimo soneto, mas o qual ainda apresentava alguns problemas. Pode-se especular se o intuito de Donne não seria inicialmente o de fazer um conjunto de sete sonetos apenas, ou mesmo um conjunto de sete e não de seis, o que se encaixaria com o padrão “sete” das meditações. Além disso, notemos que *La Corona* é composta de sete sonetos que fecham um círculo, mais um símbolo de infinito e da perfeição, o que cabe muito bem a uma produção de caráter religioso. Contudo, Gardner especula que depois da criação paralela de quatro outros sonetos – os presentes nos manuscritos do Grupo II – teria parecido a Donne mais propício compreendê-los em outro grupo de seis, o que de

⁶¹ Tradução do autor do texto: “Existem várias e flexíveis relações entre a *Anatomia* de Donne e a tradição da meditação metódica. Particularmente, sua seqüência dividida em cinco partes e sua alternância entre desprezo e louvor dentro de cada seção marcam o poema como um exercício espiritual”.

⁶² Tradução do autor do texto: “Sete é sempre usado para expressar infinito”.

fato teria ocorrido, mais por contingência do que por planejamento (cf. Gardner, 1966, p. xlix).

Como mencionamos acima, o colóquio dos Exercícios é estabelecido entre aquele que ora e Deus, como uma oração ordinariamente se dirige também a Deus ou à Virgem Maria. Nos Sonetos Sacros, o sujeito poético também está sempre se dirigindo diretamente para alguém, comumente de forma imperativa. Ora se dirige a Deus ou Cristo (sonetos I,II,V,VI,VII,IX,XIV,XVI,XVII,XVIII)⁶³ ora a si mesmo ou a sua alma (IV,VIII,XIII,XV) como também à morte (soneto X) e até mesmo aos Judeus (XI). Poucos sonetos não apresentam vocativos de tal ordem, repousando em quadros descritivos do estado em que se encontra o sujeito poético, como se meditasse sozinho ou se estivesse se dirigindo a algum ouvinte imaginário. Dentre esses encontramos os sonetos III e XIX ou ainda o soneto XII, o qual dirige perguntas retóricas a animais servis aos homens. A tônica do “colóquio” entre o poeta e Deus é sempre o pedido de intercessão do Criador para com o eu-lírico diante do estado de perdição do mesmo. Como afirma Johnson:

The orthodoxy of this prayerful struggle in Donne’s religious verse, to procure the assurance of salvation, not only echoes the language of the Psalms, but also suggests a public dimension of these poems as devotional models.⁶⁴ (2001, p. 48)

Segundo Jean Bottero, o livro dos Salmos é uma coletânea de cânticos e de poemas devotos, sendo que a maioria deles teve um uso oficial, no culto público. Entretanto, nos Salmos haveria sido traduzida uma nova concepção de espiritualidade dentro da história bíblica, personalizada e fundada sobre o diálogo com Deus (Bottero, 1986, p. 123). Encontra-se nos Salmos, ainda segundo Bottero, a ligação com a pessoa do Criador, a confiança Nele, o zelo por Sua causa, a resignação diante de Sua vontade, e freqüentemente um amor verdadeiro e de conteúdo propriamente místico (Ibidem, p. 123).

Donne afirmaria em um de seus sermões que os Salmos são “o maná da

⁶³ A numeração dos sonetos sacros que seguimos em nossos comentários é aquela proposta por Grierson, uma vez que – apesar de concordarmos com Gardner – é a que foi mais usada pelos críticos até recentemente e, além disso, evita a ambigüidade.

⁶⁴ Tradução do autor do texto: “A ortodoxia desse esforço devoto no verso religioso de Donne, de procurar a garantia da salvação, não apenas ecoa a linguagem dos Salmos, mas sugere também uma dimensão pública desses poemas como modelos de devoção”.

Igreja” (in **Selected Prose**, 1987, p. 231) ou o “bálsamo que serve para todas as feridas” (Ibidem, p. 231). No mesmo sermão, Donne mencionava que havia alguns salmos que ele mesmo lia todos os dias (Ibidem, p. 231). Dessa forma, os Salmos – em especial os salmos penitenciais – deveriam, segundo Donne, fazer parte das orações diárias de todos os cristãos. Nesse sentido, ao enviar os Sonetos Sacros para seus amigos, Donne esperaria que os Salmos Penitenciais que faziam parte das devoções penitenciais dos destinatários fossem complementados com os poemas recebidos (cf. Johnson, 2001, p. 48), fato que poderia ser intuído por ocasião do envio dos seis sonetos para E. of D. Além disso, La Corona e A Litany, os dois exemplares poéticos de oração litúrgica compostos por Donne, também apresentam intenções devotas e responderiam, portanto, às mesmas prerrogativas dos Sonetos Sacros, numa função semelhante a que Donne atribuía aos Salmos. Nesse sentido, para Johnson, a natureza do embate espiritual dramatizado por Donne nos **Divine Poems** se origina de seu ortodoxo, e mesmo assim perturbador, reconhecimento tanto de seus próprios pecados como de sua dependência para com Deus, a quem somente compete o perdão (Ibidem, p. 48). Assim sendo, vislumbramos de fato uma relação muito próxima tanto entre a linguagem como entre o uso devoto dos salmos bíblicos e a aparente razão de ser dos Sonetos Sacros de Donne. No entanto, seria a partir das meditações inicianas que Donne buscaria um modelo estrutural e imagético para orientar suas composições religiosas de caráter devoto.

Como já mencionado anteriormente, Gardner crê que Donne iniciou seu primeiro arranjo de sonetos – os quais versariam sobre o “Fim dos Dias”, um tema peculiar à meditação – com um soneto na forma de uma oração preparatória (supra, p. 62). Os três sonetos seguintes comporiam claramente – cada qual – os dois prelúdios de uma meditação, sendo que em cada poema a oitava seria a *compositio loci* e o sexteto, uma petição de acordo com o assunto. Eis o segundo soneto da série (segundo a ordem de Gardner):

O, my black soul, now thou art summoned
 By sickness, Death's herald and champion ;
 Thou'rt like a pilgrim, which abroad hath done
 Treason, and durst not turn to whence he's fled ;
 Or like a thief, which till death's doom be read,
 Wisheth himself deliver'd from prison,

Através de uma série de metáforas, o poeta constrói a *compositio loci*, a fim de criar imagens que sejam capazes de reproduzir o estado psicológico em que se encontra no momento da oração. Assim, sua alma é comparada a um peregrino banido de sua pátria ou a um condenado, de cuja condenação não pode escapar.

But damn'd and haled to execution,
Wisheth that still he might be imprisoned.

Yet grace, if thou repent, thou canst not lack;
But who shall give thee that grace to begin?
O, make thyself with holy mourning black,
And red with blushing, as thou art with sin;
Or wash thee in Christ's blood, which hath this might,
That being red, it dyes red souls to white.

O poeta aconselha sua própria alma a procurar o arrependimento em Deus para alcançar Sua graça. Mas a graça primeira só é obtida a partir de um arrependimento da própria alma pecadora. A petição seria mais para si mesmo do que a Deus.

Como afirma também Martz, o autodirecionamento também é uma característica da meditação, uma vez que esta é uma espécie de conversa introspectiva daquele que medita consigo mesmo ou com sua alma (in Gardner, 1966, p. 162). Marcas desse autodirecionamento são freqüentes, por exemplo, no “Segundo Aniversário”, no qual Donne usa estruturas como: “Think then, my soul,...” ou “Think thee laid on thy death-bed”⁶⁵ (ibidem, p. 162). Desse modo, ainda que o sexteto do soneto acima não seja exatamente um pedido, uma petição para Deus, é para si mesmo.

No entanto, interpretação mais interessante é a que diz respeito ao quarto soneto da série de Gardner (o de número VII, pela ordem de Grierson, citado logo abaixo). Conforme o mesmo modelo acima, Gardner divide o poema em duas partes: a oitava seria o *compositio loci*, enquanto que o sexteto seria uma petição de acordo com o assunto. Na primeira parte, o poeta comporia uma imagem do Juízo Final, momento em que todos os mortos de todas as eras encontrar-se-iam. Já, no sexteto, haveria o pedido para que Deus ensinasse ao poeta a se arrepender antes que fosse tarde demais e o momento do julgamento estivesse eminente (cf. Gardner, 1966, p. lii).

Martz, por sua vez, faz uma leitura um pouco diferente. Para ele, apenas o primeiro quarteto do poema comportaria o *compositio loci*, onde o poeta poderia exercitar o primeiro poder da alma – a memória, ativada por meio do uso de imagens retiradas do Apocalipse⁶⁶. Em seguida, estabelecido o tema do poema, encontraríamos no segundo quarteto uma análise – através do segundo poder da alma, a razão – das causas de morte no decorrer da história da humanidade: um sumário do pecado e um lembrete de suas conseqüências. Por fim, o sexteto

⁶⁵ Tradução do autor do texto: “Pensa então, minha alma,...” e “Pensa em ti deitada em teu leito de morte”.

⁶⁶ No caso, do Capítulo 7, 1: “...vi quatro anjos que estavam sobre os quatro ângulos da terra...”.

comportaria o pedido para Deus, fruto da “vontade”, terceiro poder da alma (in Clements, 1966, pp. 232-3). Vejamos o soneto:

<p>Martz: 1. composi- tio loci (memória)</p>	<p>At the round earths imagin'd corners, blow Your trumpets, Angells, and arise, arise From death, you numberlesse infinities Of soules, and to your scattred bodies goe,</p>	<p>Gardner: 1. o <i>compositio loci</i> ocupa toda a oitava.</p>
<p>2. Análise através da razão</p>	<p>All whom the flood did, and fire shall o'erthrow, All whom warre, dearth, sage, agues, tyrannies, Despaire, law chance, hath slaine, and you whose eyes, Shall behold God, and never tast deaths woe.</p>	
<p>3. Pedido (vontade)</p>	<p>But let them sleepe, Lord, and mee mourne a space, For, if above all these, my sinnes abound, 'Tis late to aske abundance of thy grace, When wee are there; here on this lowly ground, Teach mee how to repent; for that's as good As if thou'hadst seal'd my pardon, with thy blood.</p>	<p>2. O pedido de acordo com o assunto.</p>

Martz reconhece a leitura anterior de Gardner como igualmente válida (in Clements, 1966, p. 233, n9), no entanto, percebe-se mesmo assim como a aplicação de igual premissa levou os dois críticos a resultados diferentes. Enquanto que, para Martz, o soneto VII comporta toda a estrutura de um exercício (ou seja, é dividido em três partes), para Gardner, o mesmo poema está dividido em duas partes, compondo apenas um prelúdio, ou seja, parte de um exercício e não um exercício inteiro. Enquanto que Martz analisa o soneto isoladamente (ele preserva a ordenação de Grierson e não a de Gardner), esta última analisa o soneto VII como fazendo parte de um outro conjunto maior, ou seja, o dos seis primeiros sonetos da edição de 1633.

Conforme Martz, é necessário ressaltar, a divisão dos *Sonetos Sacros* é sempre tripartida, correspondendo, como visto, aos três poderes da alma (in Clements, 1966, pp. 226-7). No entanto, um poema geralmente corresponde apenas a uma das partes do exercício, em especial o colóquio, já que o exercício inteiro, conforme explicitado na obra inaciana, seria muito longo (ibidem, p. 229). Mas Martz ressalva que pelo menos quatro dos *Sonetos Sacros* de Donne apresentam a estrutura inteira de um exercício, entre eles o soneto VII, conforme apresentado acima. Todavia, como vimos, Gardner afirma que este soneto seria apenas um prelúdio e de forma alguma um exercício inteiro em miniatura.

Stanley Archer, por sua vez, não totalmente convencido dos argumentos de Gardner e de Martz, procura investigar a questão da tripartição dos sonetos a fim de averiguar se há outro modelo de estrutura a influenciá-los que não seja o da meditação jesuítica. Analisando as *Songs and Sonnets*, Archer constata que 18 dos 54 poemas foram escritos em três estrofes (in Clements, 1966, pp. 240-1). Em “The Sun Rising” (“O Nascer do Sol”), por exemplo, na primeira estrofe o assunto do poema é trazido de forma abrupta por meio de um pedido ao sol, semelhantemente ao que ocorre nos *Sonetos Sacros*, cujas aberturas também são abruptas. Na segunda estrofe, o poeta digressiona sobre a natureza e o poder do amor. E na última estrofe o poeta faz um pedido ao Sol (ibidem, p. 241). Percebemos com isso como todo o desenvolvimento estrutural desse poema lírico-amoroso se assemelha àquele que vínhamos analisando como próprio de uma meditação religiosa. Archer então sentencia:

Such is the structure of others of the *Songs and Sonnets*, indicating that the structure of the *Holy Sonnets* derives from Donne the poet rather than Donne the religious. It is highly doubtful that Donne was influenced in these early and profane poems by the meditative literature of the day, though he was reading a great deal of the Fathers and of polemic literature.⁶⁷ (ibidem, p. 242)

Analisando ainda outros poemas de Donne, Archer encontra o mesmo padrão de estrutura tripartida também nas *Elegies* (“Elegias”) e nas *Satyres* (“Sátiras”), os primeiros poemas escritos por Donne, que podem ser datados com certa exatidão como sendo de por volta de 1593-4 (ibidem, pp. 242-3). Portanto, Archer conclui que se os *Sonetos Sacros* estão entre os poemas mais maduros de Donne e apresentam uma estrutura semelhante às *Sátiras*, que são seus primeiros poemas, essa concepção particular de estrutura poética só poderia se relacionar com o próprio estilo donneano e não com alguma influência jesuítica que teria sido selecionada para dar uma espécie de pano de fundo para sua poesia religiosa. Nesse sentido, Archer conclui que a estrutura dos *Sonetos Sacros* se encaixa perfeitamente no padrão de composição que Donne já trazia de seus primeiros escritos. Essa estrutura de composição e o tom dramático que são característicos dos *Sonetos*

⁶⁷ Tradução do autor do texto: “Tal é a estrutura de outras das *Canções e Sonetos*, indicando que a estrutura dos *Sonetos Sacros* deriva mais do Donne poeta do que do Donne religioso. É altamente duvidoso que Donne estivesse influenciado nesses primeiros e profanos poemas pela literatura meditativa da época, embora ele estivesse lendo em grande quantidade os Patriarcas e literatura polêmica”.

Sacros já estariam presentes em toda a poesia donneana desde o início (ibidem, p. 243).

No entanto, há ainda outros pontos a serem analisados a esse respeito. A principal hipótese levantada quanto ao fato de como os **Exercícios Espirituais** teriam chegado a Donne é a de que eles ter-lhe-iam sido apresentados por seus tios jesuítas. De fato, Donne teve dois tios que se tornaram jesuítas: Ellis e Jasper Heywood (este último possuindo até mesmo certa reputação literária como tradutor de Sêneca) (cf. Carey, 1990, p. 6; Winny, 1973, p.12). Após se tornar jesuíta em Roma, Jasper haveria entrado ilegalmente na Inglaterra, tendo inclusive se hospedado secretamente na casa de sua irmã – mãe de Donne – por algum tempo (Carey, 1990, p. 6). Em 1583, Jasper acabou sendo preso e levado à Torre de Londres, quase sendo sentenciado à morte com mais outros cinco jesuítas em 1584. Por fim, acabou sendo banido sob pena de morte caso voltasse à Inglaterra, tendo morrido no exterior (Winny, 1973, p. 12). Contudo, durante sua estadia na Torre, sua irmã foi autorizada a fazer-lhe visitas e a cuidar de seu estado, sendo que consta que o jovem Donne teria acompanhado a mãe em algumas dessas visitas. Numa delas, a mãe de Donne teria levado o também jesuíta William Weston, amigo de Jasper, disfarçado para a Torre a fim de que os dois pudessem trocar informações confidenciais. Weston teria chegado à Torre como o suposto pai do menino que os acompanhara na visita, o próprio Donne, então com doze anos (Carey, 1990, pp. 6-7). Carey não hesita em afirmar que essas atitudes temerárias por parte de sua família, motivadas pela sua convicção religiosa – em especial, as vindas de sua mãe, que sempre incentivara seus filhos a reverenciar os mártires da família, como o seu tio-avô Thomas More – seriam possivelmente uma das causas do ódio futuro de Donne para com os Jesuítas, o qual viria à tona de forma estridente em *Ignatius His Conclave* (“Inácio e seu Conclave”) (Ibidem, p. 7).

Ignatius His Conclave – escrito em 1611 - é uma sátira contra os jesuítas, os quais, em consonância com a leitura biográfica dada por Carey, teriam levado a família de Donne – no ponto de vista deste último - à bancarrota. Foi inicialmente escrita em latim, para que toda a Europa pudesse ter acesso ao seu conteúdo. A sátira tem a forma de um debate no inferno, no qual Santo Inácio de Loyola – o fundador da ordem jesuíta – reclama sua preeminência diante de outros habitantes do lugar, como Copérnico e Paracelso, dentre outros. A premissa de Inácio é a de

que ele e os jesuítas fizeram mais para convulsionar o mundo do que todos os seus adversários juntos (Carey, 1990, pp. 20-1).

Não obstante a antipatia pessoal para com os jesuítas ressaltada por Carey, o motor da narrativa é de outra ordem. Segundo Kathrin Rosenfield: “o eixo central da narrativa é...a representação da Maldade demoníaca que constitui a deturpação organizada da verdade nas intrigas do poder papal e jesuítico” (2002, p. 133). Isso porque, na sátira de Donne, não é Copérnico (que abalara inicialmente os alicerces da teologia cristã da época) a ser elevado à posição de Anticristo, mas os próprios jesuítas, como o Padre Clavius – astrônomo oficial da Cúria Romana - que haveria testemunhado falsamente contra as descobertas de Galileu, às quais – num primeiro instante - também estaria inclinado a aceitar como verdadeiras (ibidem, p, 134). Ainda segundo Rosenfield:

O título “Ignatius His Conclave” indica que ele entende sua sátira como um ataque violento contra os protagonistas da Contra-Reforma, em particular, contra o Papa Bonifácio III e Inácio de Loyola – além dos scholars a seu mando, em particular, os astrônomos oficiais da Cúria romana, Tycho Brahe e Padre Clavius. Quem se disputa o privilégio de ocupar o círculo mais reservado do Inferno são o Papa e o fundador da Companhia de Jesus, enquanto uma série de personagens célebres que Donne encontra nesta descida (em particular Orígenes e Copérnico-Galileu⁶⁸) estão ali como vítimas. (ibidem, p. 132)

Chegando no conclave infernal, depois de um breve discurso, Inácio toma rapidamente o lugar do Papa Bonifácio, que era quem até então se sentava mais próximo de Satã. Conforme diz o texto:

Nisso Inácio alçou vôo e precipitou-se sobre Bonifácio, jogando-o para fora de seu assento. E Lúcifer acompanhou-o com a mesma velocidade e o ajudou, pois, se ele o abandonasse, seu próprio trono estaria em perigo (*Inácio e Seu Conclave*. Tradução de Marcus De Martini e Lawrence Flores Pereira in: **Letras**, Santa Maria, n. 24, jan./jun. 2002, p. 144-5).

Percebemos assim a fúria de Donne em relação aos jesuítas. Mas a questão inevitável a se levantar aqui – e que nos interessa no momento - é a seguinte:

⁶⁸ Ainda de acordo com Kathrin Rosenfield: “A data de 1611 situa a sátira pouco mais de um ano após a descoberta do telescópio que motivou a primeira viagem de Galileu a Roma. Durante esta sua estadia na Cúria, as demonstrações do astrônomo diante de prelados e cardeais, cientistas e príncipes reacenderam a teoria copernicana. Tudo indica, portanto, que Donne tenha escolhido o nome de Copérnico como sinônimo ou alter ego de Galileu Galilei, o verdadeiro inventor da matemática e da mecânica, da astronomia e da física modernas que sustentam as sutilezas refinadas do imaginário setecentista” (2002, p. 132). Entende-se assim por que a autora usa o nome composto Copérnico-Galileu para se referir ao astrônomo na citação anterior.

Donne realmente usaria as prescrições meditativas escritas por alguém que ele, conforme o excerto acima, julgava ser pior do que o próprio diabo?

Para Carey, isso não traria problema algum. Para ele, ao mesmo tempo em que Donne preparava seu ataque aos jesuítas, sua vida espiritual – espelhada nos *Sonetos Sacros* – estava sendo modelada e alimentada pelo que os próprios jesuítas lhe haviam ensinado. Esse fato, segundo Carey, ajudar-nos-ia a entender o conflito interno dos sonetos (1990, p. 37). Gardner é da mesma opinião. Para ela, não é de causar espanto que ao mesmo tempo em que Donne estava envolvido em uma controvérsia com os jesuítas, pudesse se valer de seu legado espiritual. Segundo Gardner, era comum entre os protestantes fazer uma distinção entre o catolicismo em si e as suas obras, sendo que, ao final do século XVI, obras protestantes ortodoxas de devoção faziam uso de obras contemporâneas de devoção católicas, inspiradas pela retomada do movimento jesuíta (1966, pp. liv-v).

Stanley Archer, no entanto, além de duvidar da aplicação estrutural do modelo inaciano também não tem tanta certeza quanto à possível introdução precoce de Donne aos *Exercícios* por intermédio de seus tios ou de outros familiares. Para tanto, Archer recorre à autobiografia do padre jesuíta John Gerard, que viveu na Inglaterra na época de Donne e que esteve encarregado de levar o ministério aos católicos dali e de recrutar jovens para a sua ordem. Segundo Archer, Gerard em sua obra se refere seguidamente aos exercícios de Loyola, mas sempre indica que eles não se encontravam no primeiro nível de acesso a um iniciante. Havia uma outra forma de meditação, certamente mais simples, que Gerard empregava para iniciantes e para mulheres, sem explicitar claramente como ela seria. Enquanto que há na obra de Gerard diversas menções quanto a ele haver ensinado os *Exercícios* a várias pessoas adultas, não há nenhuma de que os tenha ensinado aos garotos que ele recrutava para a ordem (in Clements, 1966, pp. 244-5). Segundo Archer:

It cannot of course be proved that Donne did not receive such instructions in meditation at the age of eleven, or before. However, in view of Father Gerard's attitude toward instruction in them, it seems highly improbable that he did.⁶⁹ (ibidem, p. 254)

⁶⁹ Tradução do autor do texto: “Não pode ser provado, é claro, que Donne não recebeu tais instruções em meditação aos onze anos, ou antes. No entanto, tendo-se em vista a posição de Padre Gerard quanto à essa instrução, parece altamente improvável que ele as tenha recebido”.

Como resultado dessa querela, podemos tirar algumas conclusões. Em primeiro lugar, a maioria dos críticos assinala que a estrutura dos *Sonetos Sacros* tem como procedência provável os **Exercícios Espirituais** de Santo Inácio de Loyola. No entanto, críticos como Helen Gardner e Louis Martz diferem quanto ao modo como isso seria aplicado em cada soneto, especialmente através da tripartição de sua estrutura (para Martz, decorrente do desenvolvimento dos três poderes da alma) ou da bipartição entre oitava e sexteto, conforme Gardner. Além disso, Stanley Archer demonstrou que toda a poesia donneana está impregnada de poemas com três estrofes, desde o início de sua produção – as *Sátiras* – até o seu final – os *Sonetos Sacros*.

O segundo ponto de disputa é o que concerne à forma como esse procedimento meditativo teria chegado a Donne, em princípio, por intermédio de sua família, rigidamente católica, em especial através de seus tios jesuítas. Archer, contudo, argumentou a partir da autobiografia do padre jesuíta John Gerard que o ensino dos *Exercícios* para crianças não era algo comum na época. Aliás, tudo indica que isso não era feito.

Como vemos, os argumentos são convincentes em ambos os lados. Da mesma forma, nenhum dos lados dá certeza de suas premissas, mas apenas uma saraivada de indícios. Entretanto, devemos reconhecer que há elementos textuais em grande quantidade para ao menos suscitar uma influência das meditações inicianas nos *Sonetos Sacros*, tanto que grande parte da crítica se inclina para esse lado, julgando o fato até mesmo óbvio. De acordo com Gardner, a influência da meditação formal repousa por detrás dos *Sonetos Sacros* não como uma fonte literária, mas como uma maneira de pensar, um método de oração (1966, p. liv). No mesmo sentido, Carey afirma que os *Exercícios* propiciavam a Donne uma rotina de concentração, que era algo de que ele muito carecia (1990, p. 155). Martz, por sua vez, é peremptório ao dizer:

We can see then why, as Grierson records, three manuscripts of the *Holy Sonnets* entitle them “Divine Meditations”. They are, in the most specific sense of the term, meditations, Ignatian meditations: providing strong evidence for the profound impact of early Jesuit training upon the later career of John Donne.⁷⁰ (in Clements, 1966, p. 235)

⁷⁰ Tradução do autor do texto: “Podemos então ver por que, como registra Grierson, três manuscritos dos *Sonetos Sacros* os intitulam “Meditações Divinas”. Eles são, no sentido mais específico do termo, meditações, meditações inicianas: fornecendo fortes evidências do profundo impacto do precoce treinamento jesuítico sobre a posterior carreira de John Donne”.

Concordamos, no entanto, com Archer no sentido de que a tripartição estrófica dos poemas donneanos em geral é algo emblemático, mas isso, por si só, não exclui todas as evidências pontuais que ressaltam a influência dos *Exercícios* nos *Sonetos Sacros* ou também em outros poemas religiosos de Donne, como nos *Aniversários*. As leituras suscitadas por essa aproximação realmente são plausíveis e enriquecem o trabalho interpretativo. Além disso, não devemos nos esquecer de que é comum ao soneto petrarqueano – fonte do soneto inglês – ter uma estrutura tripartida; aliás, a estrutura peculiar ao soneto direciona sua elaboração nesse sentido.

Quanto ao caso do ódio de Donne para com os jesuítas e o possível e aparentemente paradoxal uso de uma das obras surgidas dessa ordem é algo que parece ser de menor importância. O uso protestante do legado católico foi bem apontado por Gardner. Como afirma Carey:

Whether Donne took the whole of this affecting course, or even approached it in a systematic way, we don't know. But the wording of the *Spiritual Exercises* can be traced so clearly in the *Holy Sonnets* that their presence in Donne's mind when he was writing is beyond doubt.⁷¹ (1990, p. 36)

Ao que tudo indica, portanto, Donne se valeu dos *Exercícios*, fazendo isso à sua maneira, não necessariamente seguindo uma ordem predeterminada, mas manejando o conteúdo e a estrutura que tinha à sua disposição da forma que lhe aprouvesse. Os *Sonetos Sacros* teriam claramente, em sua maioria, um propósito de devoção. Além disso, como os *Exercícios* e também os Salmos, compartilhavam da premissa de que o “homem é criado para agradecer, reverenciar e servir ao Nosso Senhor e por meio disso salvar a sua alma” (supra, pp. 68-9).

2.4 Comentários Finais

Procuramos no presente capítulo ressaltar os aspectos formais dos *Sonetos Sacros*, fossem eles relativos à forma de composição escolhida – o soneto – ou fossem eles relativos ao modo como um soneto se relaciona com o outro e também com a tradição da meditação jesuítica.

⁷¹ Tradução do autor do texto: “Se Donne tomou a totalidade desse comovente método, ou mesmo se se aproximou dele de uma forma sistemática, não sabemos. Mas o estilo de escritura dos *Exercícios Espirituais* pode ser tão claramente rastreado nos *Sonetos Sacros* que a sua presença na mente de Donne quando ele os estava escrevendo não deixa dúvidas”.

Vimos assim que Helen Gardner propõe uma ordenação, uma datação e uma leitura dos *Sonetos Sacros* que se diferenciam daquelas que haviam sido inicialmente apresentadas por Sir Herbert Grierson. Ainda que o trabalho de Gardner – baseado na análise da mais ampla gama possível de manuscritos – não seja ainda unanimemente aceito, a tendência é que de fato venha a substituir a ordem até então canônica⁷².

É inegável que a classificação proposta por Helen Gardner tem fundamentação lógica e, ao que parece, histórica. Contudo, muitos dos sonetos da série dos doze primeiros – se analisados de uma forma não comprometida com uma das duas classificações propostas – poderiam tanto pertencer a um dos grupos quanto ao outro. Analisemos um caso particular.

O soneto IX - *If poisonous minerals* – trata (pelo menos inicialmente) de uma questão relativa a um dos mistérios da fé, de um fundamento da religião cristã, que é a relação entre a origem do pecado e o seu perdão. Esse tema obviamente reaparece em outros sonetos, mas nesse, em especial, postula-se uma curiosidade essencial, que perscruta a névoa da fé, que, pela essência da própria fé, é insondável: o poeta dialoga consigo mesmo e com Deus, a fim de descobrir por que pode ele ser um pecador e – em não sendo possível deixar nunca de sê-lo – por que seria ele condenado por isso, se o perdão divino é algo tão fácil para o Todo-Poderoso?

A pergunta quase herética desfalece, entretanto, quando o próprio poeta e inquiridor dos mistérios divinos reconhece sua impotência diante de Deus e diante da possibilidade de conhecer a verdade. Como pecador, só lhe resta pedir a Deus que lhe conceda o perdão.

⁷² Para citar algumas repercussões desse trabalho e a tendência que aponta para a sua aceitação, mencionamos a seguir algumas opiniões de críticos que endossam o parecer de Gardner: “Our view of Donne’s religious and poetic evolution has been radically altered by Helen Gardner’s arguments, bibliographical and theological, which nullified the traditional assumption that these nineteen sonnets were all written after Mrs. Donne’s death” (Bush, 1990, p. 136). Tradução do autor do texto: “Nossa visão da evolução poética e religiosa de Donne foi radicalmente alterada pelos argumentos de Helen Gardner, tanto bibliográficos quanto teológicos, os quais invalidaram a hipótese tradicional de que esses dezenove sonetos teriam sido todos escritos após a morte da Sra. Donne”. Ainda: “...the sequence suggested by Helen Gardner in her edition of *The Divine Poems* has been adopted and her renumbering followed. If the sonnets are separate ejaculations, as Grierson thought, the order in which they are printed is not of consequence; however, if they in fact form a sequence, that fact will more readily become apparent by studying them in the proper sequence” (Clements, 1966, p. 82). Tradução do autor do texto: “...a seqüência sugerida por Helen Gardner em sua edição de *The Divine Poems* foi adotada e sua renumeração seguida. Se os sonetos são ejaculações isoladas, como Grierson pensava, a ordem na qual eles estão impressos não é importante; no entanto, se eles de fato formam uma seqüência, tal fato vai mais prontamente se tornar visível ao estudá-los em sua seqüência apropriada”.

Aparecem nesse soneto recursos estilísticos usados por Donne em grande parte dos *Sonetos Sacros*, como também na sua poesia lírico-amorosa. Há claramente o aspecto dramático de seu estilo, com perguntas retóricas dirigidas a ele mesmo e a Deus. (Não se deve esquecer que esses sonetos fazem parte das “meditações divinas”). Esse tom dialogal se encaixa perfeitamente com os recursos retórico-argumentativos de Donne e se reproduz por todos os lados da obra do poeta-pregador.

Juntamente à primeira questão do soneto IX, é trazido o problema de por que o homem – animal racional – é pecador, enquanto que os demais seres da natureza não o são, mesmo que perpetrem os mesmos atos. De modo semelhante, o soneto XII - *Why are we by all creatures waited on?*- coloca o homem como animal impuro diante dos demais seres da natureza – por sua vez, mais puros -, sendo que, paradoxalmente, é por eles assistido. Ademais, as perguntas retóricas são novamente postas e de modo mais repetitivo ainda do que no soneto analisado acima. Como conclusão, tem-se que, como afirma Smith, os animais são mais puros que o homem, mas têm de servi-lo, enquanto que Deus – o criador de todos – sacrificou-se por intermédio de seu filho para livrar o homem de seus pecados (in Donne, 1971, p. 631). Com isso, parece haver uma tensão antropocêntrica em meio a uma série de sonetos divinos, pondo-se o homem como centro do universo “natural” e também divino. Nesse sentido, a existência de Deus e de Cristo encontra sua razão de ser, paradoxalmente, através da existência do mais impuro dos seres – o homem. Resultado disso, inevitável pela seqüência do raciocínio, é a surpresa do poeta diante da compaixão de um ser superior (o “strange love” mencionado no soneto XI) que se sacrifica para salvar sua prole pecadora; surpresa essa espelhada pela série de sonetos que trata realmente desse tema, consoante opinião de Helen Gardner.

Essa tentativa do homem em compreender os mistérios do universo e da fé, como exemplificada na análise dos sonetos acima, nos remete a um comentário de Martz a respeito de uma passagem do segundo aniversário:

Let us look for a moment at the third Meditation, as complex a passage as Donne ever wrote. It works by a fusion of two main ideas. Astronomical observations seem to prove that the universe is decaying as a result of sin, for it seems to have lost its spherical, circular nature, the sign of immutable perfection. At the same time the passage mocks the vanity and presumption

of man in attempting to understand and control God's mysterious universe.⁷³
(in Gardner, 1962, p. 158)

Na mesma linha, Theodore Spencer analisa tal fato como característico do período de transição no qual Donne estava inserido, período este impregnado pelo ceticismo herdado de Montaigne, no que era acompanhado por outros satiristas da época – Hall e Marston – que também acabaram na Igreja Anglicana. Pelo menos quanto a Hall e Donne, Spencer afirma que compartilhavam de uma posição religiosa que pendia para o fideísmo, tendência teológica que postulava que o homem não poderia conhecer nada por si mesmo, e que a fé, e não a razão, era a forma primária de conhecimento humano, e que somente pela graça de Deus o homem poderia ser salvo⁷⁴. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que Donne tem um olhar investigativo e questionador em sua obra religiosa, ele sempre esbarra no poder divino e assume sua condição humana – a mais baixa das criaturas – colocando-se como ser inábil a desvendar os mistérios pertinentes à criação divina. Como afirma Spencer:

The tradition of Augustine, re-stated by Calvin and unexpectedly fortified by Montaigne, made man, in the rhetorical prose of Donne, less than the lowest of God's creatures.⁷⁵ (1966, p. 204)

Todavia, Gardner agrupa o soneto IX junto àqueles que tratariam do Juízo Final, do Apocalipse e do julgamento dos pecados do homem, ao passo que colaciona o soneto XI e XII junto àqueles que tratariam do amor de Deus pelo homem. Embora o soneto IX tenha um caráter sobretudo petitório, e os outros dois, um caráter de reconhecimento e admiração, seus temas são imbricados e nos parece que classificá-los, como faz Gardner, parece incitar uma interpretação estanque e que acaba por corromper o sentido de conjunto de uma série de poemas que brotou de um corpus teológico comum, o qual deixou suas marcas disseminadamente por todos os sonetos. Que há semelhanças como afirma a autora

⁷³ Tradução do autor do texto: “Vejamus por um momento a terceira Meditação, uma das mais complexas passagens que Donne escreveu. Ela funciona pela fusão de duas idéias principais. Observações astronômicas parecem provar que o universo está se decompondo como um resultado dos pecados, pois parece que ele perdeu a sua natureza circular, esférica, o símbolo da perfeição imutável. Ao mesmo tempo, a passagem zomba da vaidade e da presunção do homem ao tentar compreender e controlar o misterioso universo de Deus”.

⁷⁴ Nesse sentido em particular, o fideísmo se assemelha muito à doutrina da justificação pela fé, de Lutero, como será visto no capítulo seguinte (infra, p. 99 e segs.).

⁷⁵ Tradução do autor do texto: “A tradição de Agostinho, reafirmada por Calvino e inesperadamente fortificada por Montaigne, fez do homem, na prosa retórica de Donne, menos do que a mais baixa das criaturas de Deus”.

a balizar sua classificação, há; a questão é saber-se até que ponto é possível fazer tal discriminação sem prejudicar os poemas ou instruir-se a leitura dos mesmos para que se encaixem num grupo e não em outros.

No entanto, é de se ressaltar que os argumentos trazidos por Gardner quanto à datação e à ordem dos *Sonetos Sacros* parecem ser bem convincentes e precisos. Além disso, não é possível deixar de se ter em vista que a ordem ainda hoje seguida – conforme a edição de 1635 – não encontra sustentação em nenhum manuscrito conhecido, parecendo mesmo ser uma colagem de diversos manuscritos, como quer Gardner.

Por fim, quanto à questão das meditações jesuíticas, a crítica também tem se mostrado quase unânime em relação ao seu uso por parte de Donne na criação dos *Sonetos Sacros*. Tanto as semelhanças estruturais como o uso das mesmas “imagens de estoque” entre os *Exercícios* e os sonetos indicam este caminho. Além disso, podemos afirmar que os dezesseis sonetos da edição de 1635 apresentam pelo menos uma característica em comum: o sujeito poético não é um sujeito determinado, relatando uma experiência pessoal; ele poderia ser entendido, por outro lado, como um cristão cuja identidade é indeterminada, que poderia ser qualquer um que se colocasse em sua posição de emissor. Isso ressaltaria o fato aventado por Jeffrey Johnson de que Donne enviava *Sonetos Sacros* para seus amigos a fim de que eles os usassem para fins de devoção em suas orações diárias. Isso também, por sua vez, poderia igualmente apontar para a influência da meditação inaciana nesses sonetos, não obstante a ojeriza que Donne sempre demonstraria em relação aos jesuítas. Se, por outro lado, analisarmos os três sonetos de Westmoreland, veremos que todos eles tratam de assuntos pessoais, de uma pessoa em particular, no caso, obviamente, de Donne: no primeiro, há o relato da morte de sua esposa; no segundo, a opinião de Donne acerca da necessidade de união da Igreja; e, no terceiro, a análise que o poeta faz de seus acessos fugazes – ou febris - de devoção. Não é por acaso que Gardner afirma ser difícil aplicar a estrutura das meditações nesses três sonetos. Seu próprio conteúdo, semelhante àquele que depois daria origem aos *Hinos*, não se encaixa nessa fôrma, própria a fins devotos, que é a meditação jesuítica. Nesse sentido, os dezesseis sonetos da edição de 1635 têm uma linguagem que remete aos Salmos, ou às meditações inacianas, uma vez que apresentam um caráter de devoção ardorosa, ainda que não particularizada.

Assim sendo, analisar os sonetos a partir da ordem elaborada por Helen Gardner parece ser procedente. Contudo, a ordenação elaborada por ela – e a análise a partir da forma da meditação – parece se encaixar com mais exatidão apenas no grupo dos seis primeiros sonetos, os quais – a julgar ainda pelo soneto a Dorset – parecem realmente ter sido planejados para um grupo de sonetos no formato de meditação. Quanto aos demais, como na análise que procedemos acima, tal interpretação parece já não ser tão precisa, mas – ainda assim – a subdivisão em grupos parece ser mais útil do que a simples colação aleatória de poemas, que é ainda aceita até hoje. Partindo dessa premissa, analisaremos no capítulo seguinte os aspectos temáticos dos *Sonetos Sacros* a fim de investigar mais a fundo as semelhanças entre os poemas e a sua conseqüente interpretação, sendo que, ao fim, poderemos nos colocar de forma mais segura diante de sua classificação em grupos, sugerida por Gardner, como principalmente de seu conteúdo.

3 FIGURAÇÃO E CONCEITOS NOS SONETOS SACROS

No capítulo anterior, procuramos tratar com mais detalhe das questões formais relativas aos *Sonetos Sacros*. Em virtude desse estudo, já começamos a ver alguns aspectos que nos fornecem uma idéia da figuração e dos conceitos que permeiam a escritura dos *Sonetos Sacros* de Donne, como a questão do estado da alma após a morte e a do Juízo Final. Compreender a poesia religiosa de Donne passa pela compreensão do imaginário teológico vigente em seu tempo, como também da recepção que lhe dava o deão da Catedral de Saint Paul. Tal investigação é o que pretendemos com este capítulo, sem, ao final nos esquecermos de relacionar a forma dos *Sonetos Sacros* – de acordo com o já analisado - com o conteúdo sobre o qual iremos agora nos debruçar.

Essa ressalva tem relevo, sobretudo, se nos atentarmos para o fato de que o Donne resgatado via Eliot é o Donne das *Songs and Sonnets*. No ensaio eliotiano não encontramos alusões à poesia religiosa de Donne nem aos seus *Sermões*. Donne, aliás, acreditava que seria lembrado na posteridade por seus sermões e não pela sua poesia. Ademais, o sermonário donneano é o seu legado mais extenso, sendo, por sua vez, a obra de maturidade do poeta. Se fôssemos analisar Donne tendo por base apenas a quantidade dos assuntos de que tratou e a importância que lhes conferiu, teríamos de classificá-lo sobretudo como poeta religioso. Mas, como vimos, apesar de os textos religiosos de Donne serem em maior quantidade do que os lírico-amorosos, não gozam do mesmo prestígio nem despertam a mesma atenção.

Talvez um dos primeiros fatos a colaborar para a relativa obscuridade da poesia religiosa de Donne seja o estudo eliotiano, muito mais interessado em demonstrar os elementos sempre ditos “modernos” do estilo donneano, como a ironia e o erotismo característicos de seus poemas lírico-amorosos. De fato, esse é o Donne que interessa mais até hoje e que mereceu numerosos estudos dos principais críticos da primeira metade do século XX, como C.S. Lewis e o próprio Eliot. A situação no Brasil não foi diferente e as primeiras traduções de Donne – realizadas por Augusto de Campos – somente contemplaram poemas lírico-amorosos.

Há, no entanto, um segundo fator e possivelmente mais decisivo. A poesia religiosa de Donne está calcada sobre fundamentos teológicos que são essenciais

para a sua compreensão e que apontam, da mesma forma, para o contexto histórico que deu origem a essa vertente de sua obra. Ainda que isso possa também ser de algum relevo quanto à sua poesia profana, a figuração e os conceitos teológicos na poesia religiosa donneana são não apenas ensejos metafóricos – como se vê amiúde nos textos lírico-amorosos – mas sim pontos de debate central dos poemas.

Se o que atraiu a atenção da crítica moderna para Donne foi inicialmente a sempre mencionada “modernidade” de seus versos, essa “modernidade” não haveria de ser encontrada em sua poesia religiosa, ainda que muitos dos elementos estilísticos presentes na sua poesia lírico-amorosa também sejam contraditórios, por exemplo, nos *Sonetos Sacros*, como já pudemos demonstrar em nosso primeiro capítulo. No entanto, a poesia religiosa há muito tempo deixou de figurar com destaque na cultura erudita, sendo raro encontrar ainda poetas que cultivem temas religiosos. Além disso, se a poesia religiosa pudesse vir a ser produzida atualmente, não seria nem de perto nos moldes que serviram para Donne, uma vez que este não podia pensar em religiosidade separadamente de teologia.

Nesse sentido, o crítico literário I.A. Richards, em **A Prática da Crítica Literária**, apresentou um experimento interessante. Ele distribuiu a seus alunos uma série de poemas sem lhes fornecer seus autores, pedindo-lhes que redigissem críticas aos mesmos. O resultado foi que alguns poemas de autores consagrados receberam críticas destrutivas, enquanto que poemas de autores menores foram louvados como grandes realizações literárias. Um dos poemas selecionados por Richards foi justamente o Soneto Sacro VII de Donne (segundo a ordem da edição de Grierson), poema que trata do Juízo Final. O soneto em questão recebeu 42 críticas desfavoráveis, 30 favoráveis e 28 neutras (1997, p. 319), números que por si já mostram muita coisa. Dentre as desfavoráveis, podemos citar as seguintes:

3.1. Confesso de imediato que não consigo entender de que trata essa gritaria toda. O poema só confunde. Os numerosos pronomes e advérbios embaralham o pensamento, se é que de fato há no poema um pensamento definido. (1997, p. 40)

3.15. Uma profusão de palavras. Sem atração alguma. Podem ser um bom hino religioso – de fato, a métrica aponta para essa direção. Religioso demais para alguém que não acredita nesse tipo de arrependimento. (ibidem, p. 42)

Como analisa Richards, os poemas que apresentam alguma doutrina em sua composição (como a cristã, no caso de Donne) acabam construindo uma barreira

para o leitor moderno. O resultado é a incompreensão, estampada nos casos acima. Conforme explica Richards, é evidente que não é preciso acreditar no que Donne acreditava para poder ler sua poesia religiosa ou sentir a carga emocional por ela suscitada (1997, p. 251). No entanto, principalmente pelo que se vê no excerto 3.15., o leitor se sente atraído a julgar a poesia religiosa de acordo com sua resposta pessoal a essa doutrina (ibidem, p. 250).

Mesmo que hoje o Juízo Final não nos apavore ou os debates teológicos não façam parte de nosso cotidiano, isso não impede que apreciemos a poesia religiosa de Donne. No entanto, para compreender os seus meandros – e, é claro, traduzi-la – é preciso compreender o corpo teológico a que ela responde, a fim de não se cair em uma leitura demasiadamente superficial e pouco esclarecedora ou, até mesmo, equivocada.

Como já assinalamos em nosso trabalho, John Carey afirma que toda a obra de Donne está relacionada diretamente ao fato de ser ele um apóstata e um homem ambicioso, tendo trocado o Catolicismo pelo Anglicanismo por interesses carreirísticos. Como veremos na presente seção, o imaginário religioso de Donne responde freqüentemente a discussões religiosas que remontam à Idade Média e que se assentam, dessa forma, no imaginário católico, não raro em sua forma mais ortodoxa. Apesar disso, às vezes encontramos o poeta, segundo Carey, às voltas com a doutrina da predestinação – principal ponto trazido pelo protestantismo – e a conseqüente necessidade da graça, afastando-se assim da crença católica.

Desenvolveremos, portanto, na presente seção, as idéias mais recorrentes nos *Sonetos Sacros* de Donne e as relações que são estabelecidas por elas na obra de Donne em geral, como também no campo da teologia de seu tempo. Os principais pontos que julgamos merecer análise são as concepções de Deus (a questão da Santíssima Trindade) e do diabo, as questões da graça e do arrependimento, o Juízo Final, a concepção de alma e seu estado após a morte.

Todos esses temas estão inter-relacionados com o “drama” religioso de Donne e, segundo Carey, também com seu drama de vida. Contudo, no que diz respeito em princípio apenas aos *Sonetos Sacros*, encontramos predominantemente uma relação triangular entre o sujeito poético, Deus e o Pecado, às vezes simbolizado pelo diabo, outras vezes pelos excessos da juventude e os desejos profanos (as “amantes profanas” de que tanto fala Donne). É dessa relação que emanam grande parte dos *Sonetos Sacros* e é a partir disso que os elementos de

que trataremos a seguir se relacionam. Assim, comecemos pela sua concepção de Deus.

3.1 A concepção de Deus: a questão da Trindade

Segundo Jeffrey Johnson, a questão da Santíssima Trindade é, para Donne, a fonte de onde emanam todas as crenças da Igreja (2001, p. 3). Para Donne, Deus é trino, mas essa trindade se fundamenta em uma intrincada e paradoxal unidade.

Donne embasava seu pensamento teológico sobre leituras da ortodoxia cristã, ainda que por vezes trilhasse caminhos próprios. Era familiarizado, sobretudo, aos escritos da Patrística e da Escolástica, sendo que, em seus escritos, as citações de Santo Agostinho são apenas superadas em número pelas de São Tomás de Aquino.

A primeira elaboração da teologia cristã decorreu da denúncia vinda dos Pais da Igreja e dos concílios no tocante a desvios heterodoxos que ameaçavam a unidade da Igreja dos primeiros séculos. A questão da Trindade foi uma delas. Todavia, as principais disputas acerca dessa concepção trina de Deus se iniciaram nos primórdios da Idade Média. O arianismo⁷⁶, por exemplo, é condenado no Concílio de Nicéia (325), que define o Cristo como sendo da mesma substância do Pai⁷⁷ (cf. Schmitt, 2002, p. 307). Santo Agostinho já dissera em suas **Confissões**:

No vocábulo “Deus”, eu entendia já o Pai que criou todas as coisas; e pela palavra “princípio” significava o *Filho*, no qual tudo foi criado pelo Pai. E, como eu acreditasse que o meu Deus é Trino, procurava a Trindade nas vossas Escrituras e via que o vosso *Espírito* “pairava sobre as águas”. Eis a vossa Trindade, meu Deus: Pai, Filho e Espírito Santo. Eis o criador de toda criatura. (1990, pp. 379-80)

Donne também recorre às Escrituras para atestar o papel da Trindade na criação do homem. Cita várias vezes Gênesis 1, 26, quando Deus teria dito:

⁷⁶ O Arianismo foi a doutrina de Ário (250-336), padre cristão de Alexandria (Egito) que afirmava ser Cristo a essência intermediária entre a divindade e a humanidade, negando-lhe, portanto, o caráter divino e desacreditando por conseguinte a Santíssima Trindade. Para Ário, havia somente um Deus, o Pai, cuja essência não poderia ser comunicada a ninguém por ser absolutamente transcendente e absolutamente imutável. Por isso, tudo o que existisse além do Deus transcendente deveria ter sido criado por Ele (cf. Lohse, 1981, p. 54).

⁷⁷ Em Nicéia, estabeleceu-se o termo “consustancial” (“*Homousios*”, em grego, “de uma só substância”) para se referir à relação da Trindade. O termo, emprestado da filosofia, visava a afastar qualquer idéia de diferença de natureza ou de “substância” entre o Pai e o Filho, iguais em divindade, possuindo a “mesma substância” e até, no sentido explicitamente dado ao termo depois de Nicéia, “uma única substância”. O termo em questão configurou a recusa de um Cristo intermediário cósmico, dotado de uma divindade atenuada. É bom ressaltar que a doutrina do Espírito Santo não havia até então entrado em debate (cf. Liébaert, 2000, p. 140; Lohse, 1981, p. 58).

“Façamos o homem à nossa imagem e semelhança...”. Ao utilizar o verbo na primeira pessoa do plural – “Faciamus hominem ad imaginem nostram” -, a palavra de Deus marcaria a sua própria natureza comunal (Johnson, 2001, p. 3). Ressaltando ainda a pluralidade de Deus, Donne diria em um de seus *Sermões*:

...very good *grammarians* amongst the *Hebrews*, have thought, and said, that that name, by which God notifies himself to the world, in the very beginning of *Genesis*, which is *Elohim*, as it is a *plurall word* there, so it hath no *singular*: they say we cannot name God, but *plurally*...(in **Selected Prose**, 1987, 217-8)⁷⁸

A pluralidade de Deus em sua tripartição estaria espalhada também na tripartição da alma que, na tradição de Santo Agostinho, seria composta por razão, memória e vontade⁷⁹. A relação da Trindade seria, portanto, algo que espalhar-se-ia pela criação e aproximaria o homem do criador. Vejamos, por exemplo, a quarta estrofe do poema litúrgico *A Litany*:

IV.
THE TRINITY.

1. O blessed glorious Trinity,
2. Bones to philosophy, but milk to faith,
3. Which, as wise serpents, diversely
4. Most slipperiness, yet most entanglings hath,
5. As you distinguish'd, undistinct,
6. By power, love, knowledge be,
7. Give me a such self different instinct,
8. Of these let all me elemented be,
9. Of power, to love, to know you unnumbered three.⁸⁰ (in Gardner, 1966, p. 17)

No poema, a Trindade é “ossos para a filosofia”, mas “leite para a fé” (v. 2). É sobre a Trindade que, segundo Donne, erige-se o corpo do pensamento filosófico, ao mesmo tempo em que esta serve de alimento à fé diante da contemplação de Deus-Pai (enaltecido na primeira estrofe do mesmo poema), do Filho (segunda estrofe) e do Espírito-Santo (terceira estrofe), como será visto mais adiante. Nos versos seguintes, encontramos metaforizada na imagem das serpentes sábias a

⁷⁸ Tradução do autor do texto: “...*gramáticos* muito bons entre os *Hebreus* já ponderaram, e afirmaram, que aquele nome pelo qual Deus se anuncia para o mundo, bem no começo do *Gênesis*, que é *Elohim*, já que é ali uma palavra *plural*, não possui assim *singular*: eles afirmam que não podemos nomear Deus a não ser *no plural*...”.

⁷⁹ As principais implicações disso na poesia religiosa de Donne foram vistas anteriormente, em especial no tocante aos comentários de Louis Martz (supra, pp. 68 e segs.).

⁸⁰ Tradução do autor do texto: “IV. A TRINDADE”: “Oh, abençoada e gloriosa Trindade,/ Ossos para a filosofia, mas leite para a fé,/ Que, como sábias serpentes, se tornam diversamente / Mais escorregadias, quanto mais voltas possuem,/ Como vós distinta, indistinta,/ Por poder, amor, conhecimento sois,/ Dai-me um tal próprio e diferente instinto,/ Disso tudo deixai-me ser todo formado,/ De poder, de amor, para conhecer vossa Trindade inumerável”.

afirmação do mistério insondável da Trindade (vv. 3 e 4). Como Santo Agostinho já declarara: “quem compreende a Trindade Onipotente? (...) É rara a pessoa que ao falar da Santíssima Trindade saiba o que diz” (**Confissões**, p. 384). Donne também reconhece o quão complexo é compreender a Trindade através do uso da razão, sendo que admite, por fim, que o seu conhecimento só é possível através da revelação (cf. Johnson, 2001, p. 7). Ao mesmo tempo em que as pessoas da Trindade são distintas através do poder, do amor e do conhecimento (respectivas faculdades do Pai, do Filho e do Espírito Santo, v. 6), isso também as faz indistintas, haja vista essas faculdades estarem presentes em todas as pessoas da Trindade (v. 5). Somente portando características semelhantes às de Deus é que o poeta pode chegar a compreender a Sua concepção (vv. 7-9). Conforme Johnson: “The implication here is that the community of the individual soul is a reflection of the divine community and a conduit for the commerce between Creator and creatures”⁸¹ (2001. p. 10).

Entretanto, especialmente a partir dos séculos XI e XII, iniciou-se uma tendência de compreender uma espécie de “divisão de tarefas” entre as pessoas da Trindade. Cristo – o Filho – acabou por se aproximar mais dos homens na figura de um Juiz misericordioso pronto para perdoar os pecados no momento da morte, acompanhado de sua mãe Maria – Nossa Senhora – a advogada, a mãe que nunca abandona os seus filhos nem se esquece de seus méritos (Schmitt, 2002, p. 306). Desse modo, desenvolveu-se um imaginário extraído da Bíblia que servia para a representação de cada pessoa da Trindade, com o qual Donne estava familiarizado, como veremos a seguir. O principal texto para se investigar essa questão em Donne é o seu soneto sacro XIV:

1. Batter my heart, three person'd God; for, you
2. As yet but knocke, breathe, shine, and seeke to mend,
3. That I may rise, and stand, o'erthrow mee, and bend
4. Your force, to breake, blowe, burn and make me new.
5. I, like an usurpt towne, to another due,
6. Labour to admit you, but Oh, to no end,
7. Reason your viceroy in mee, mee should defend,
8. But is captiv'd , and proves weake or untrue.
9. Yet dearely I love you, and would be loved faine,
10. But am betroth'd unto your enemye:
11. Divorce mee, untie, or breake that knot againe,
12. Take mee to you, imprison mee, for I

⁸¹ Tradução do autor do texto: “A implicação aqui é que a comunidade da alma do indivíduo é um reflexo da comunidade divina e um condutor para o comércio entre o Criador e as criaturas”.

13. Except you enthrall mee, never shall be free,
 14. Nor ever chaste, except you ravish mee⁸².

O ponto que mais gerou discussões nesse poema é o uso dos três verbos no primeiro quarteto, onde talvez se encontre a chave de compreensão de todo o soneto. Para J.C. Levenson (in Clements, 1966, p. 246), o primeiro quarteto deste soneto demonstra a intensidade emocional do poema através da troca rápida de verbos apresentada na segunda linha. As metáforas criadas por esses verbos, por sua vez, transmitiriam a idéia de Deus como uma espécie de funileiro (“tinker”) e Donne como uma vasilha de estanho danificada (“pewter vessel”) a ser consertada pelas mãos do primeiro. Essa imagem, por conseguinte, seria uma versão particular da imagem bíblica da argila e do pote.

George Herman discorda de Levenson. Para ele, a metáfora do “funileiro”, como queria este último, não é muito clara. Para Herman, haveria apenas uma metáfora que seria estendida consistentemente por todo o poema. Herman postula que cada verbo dos vv. 2 e 4 se refere a uma das Pessoas da Santíssima Trindade em particular. Deus-Pai só bate no portão (da cidade-coração⁸³), quando deveria quebrá-lo; o Espírito-Santo infla o coração-cidade, quando deveria soprá-lo para derrubar o portão; e Deus-Filho brilha sobre a cidade-coração-mulher, quando deveria queimá-la. Além disso, “make me new” seria um trocadilho em que já estaria implícito o pedido da cidade-mulher em ser estuprada (como aparece posteriormente no verso 14) pelo Deus trino (in Clements, 1966, pp. 247-8).

Após a resposta de Herman, Levenson teria reforçado sua explicação, defendendo que o primeiro quarteto reserva uma metáfora de metalurgia, o segundo um conceito militar e o terceiro um conceito sexual. Ressalta o crítico que Donne tinha o hábito de mudar de metáforas ao longo do poema, como ocorreria, por exemplo, nos sonetos sacros IV e X. Mas Levenson não abandona a sua idéia de Deus-funileiro; apenas ressalva que o fato de Deus querer consertar o que estaria danificado seria uma característica que este deveria abandonar (o que não havia sido explicado claramente em sua primeira interpretação), ou seja, Deus deveria parar de “consertar” para “refazer” tudo (in Clements, 1966, pp. 248-9).

⁸² Para a tradução do poema ver Apêndice E, p. 242-3.

⁸³ Como se vê no poema, o coração é comparado a uma cidade usurpada, a qual, devido ao uso do imaginário da corte amorosa, acaba, para Herman, sendo representada como uma mulher.

Outro crítico, George Knox, refutaria essas interpretações, defendendo que o conceito da Santíssima Trindade usado no primeiro quarteto determinaria a estrutura de todo o poema. Para Knox, Deus-pai significaria o poder, o Filho, aquele que traz a luz e o Espírito-Santo, o que infunde o amor ou a Graça. Assim, o Pai bate à porta (“knock”), o que significaria uma corte de Deus e, no fracasso desta, Este teria o poder de possuir o coração resistente através da destruição do portão que evita a Sua entrada. A relação tripartida dos verbos, na interpretação de Knox, reflete em grande parte o que já havia sido apontado por Herman, mas, ao contrário deste último, Knox vê o soneto com uma estrutura tripartida, consequência do papel de cada Pessoa da Trindade Santa e não como uma unidade, como havia sido apontado pelo outro crítico (in Clements, 1966, pp. 249-51).

A. L. Clements, contudo, insurge-se contra essa interpretação, apontando de forma detalhada como a figuração teológica cristã tradicional, relacionando cada pessoa da Santíssima Trindade com determinada característica (como visto acima), é paradoxal. Assim, Clements aponta determinadas passagens bíblicas em que ora uma pessoa é associada a uma das faculdades, ora a outras. Clements, por exemplo, afirma que a corte do homem é geralmente associada a Cristo e não a Deus-Pai, como teria insinuado Knox. No entanto, Clements não nega inteiramente essa opinião, mas ressalta que Donne certamente não só conhecia o imaginário tradicional, como também não desconhecia a figuração paradoxal dessas imagens presente na Bíblia. Esse fato, ainda segundo Clements, justificaria o uso de “Deus trino” no primeiro verso, uma vez que é a Trindade Santa que deve perpetrar as ações detalhadas pelo uso dos três verbos. Se por um lado o uso de três verbos diferentes é emblemático – fala-se de “Deus trino” -, é este o sujeito a quem se dirige o poeta. Portanto, não é só Deus-Pai que deve quebrar o portão que o afasta do coração do poeta, mas a Trindade Santa, como uma coisa só. Resultado disso é que ao contrário do que afirma Knox, o soneto não seria dividido em três partes, mas sim em duas unidades figurativas: a primeira, de caráter bélico, violento; e a segunda, de caráter marital, sexual. Essas duas imagens espalhar-se-iam por todo o poema e não apenas em determinadas partes (um quarteto para cada Pessoa, como queria Knox) (in Clements, 1966, pp. 251-55).

John E. Parish concorda com Clements e parece ter dado a última palavra no assunto. Para ele, Clements tinha razão em contrapor os críticos anteriores, provando que o soneto é uma unidade, formada de metáforas diferentes, mas que

não pode ser subdividido em três quartetos, conforme queria Knox, tampouco é uma metáfora estendida (cf. Herman). Segundo Parish, no primeiro quarteto, vislumbra-se a cena de Deus tentando entrar no coração do pecador, através da metáfora do coração como uma cidade cercada por uma muralha. Ao passo que Deus tenta entrar gentilmente, batendo no portão, por exemplo, o pecador responde que esses esforços serão insuficientes e clama para que o Senhor arrombe (“Batter”) o portão que garante a cidade - muito provavelmente sugerindo o uso de um aríete (“Battering-ram”) -, destruindo-a e não consertando o que possa ter sido danificado durante a ocupação. Como afirma Parish, uma nova cidade deverá ser construída pelo Rei (Deus), permanecendo em pé para sempre (in Clements, 1966, pp. 255-59).

Concordamos com Clements e Parish, no entanto, não devemos desprezar a opinião dos outros críticos. De fato, o poeta está se dirigindo para o Deus trino em seu chamado (v. 1), mas a enumeração das ações até então feitas (v. 2) e as pedidas (v. 4) através de três verbos não é casual. O poeta provavelmente está querendo caracterizar o papel de cada Pessoa na sua salvação (como quer Herman). É verdade, no entanto, que embora cada ação (verbo) seja reputada a uma só das Pessoas, esta ação ocorre conjuntamente com as outras duas (como já afirmara Clements). Ao mesmo tempo em que não se pode pressupor que Donne não desconhecia o caráter paradoxal da caracterização da Santíssima Trindade (cf. Clements), não se pode também refutar a idéia de que ele não quisesse seguir a caracterização tradicional (Deus, poder; Cristo, luz; Espírito-Santo, inspiração, sopro) ou outra caracterização elaborada por ele mesmo. Realmente, como afirma Knox, é a interpretação que parece mais óbvia.

Ainda quanto às idéias do soneto em questão, recorrendo a um excerto de um sermão donneano, encontramos o seguinte trecho que em tudo remete a ele:

...God, who, when he could not get into me, by standing, and knocking, by his ordinary means of entering, by his Word, his mercies, hath applied his judgments, and hath shaken the house, this body, with agues and palsies, and set this house on fire, with fevers and calentures, and frighted the Master of the house, my soule, with horrors, and heavy apprehensions, and so made an entrance on me...⁸⁴ (in Donne, **Selected Prose**, 1987, p. 188)

⁸⁴ Tradução do autor do texto: “...Deus que, quando não conseguiu entrar em mim, postando-se diante de mim e batendo, por meio de seus recursos ordinários de entrada, por meio de sua Palavra, de sua misericórdia, aplicou então seus julgamentos e sacudiu a morada, esse corpo, com calafrios e torpores e ateou fogo a essa morada, com febres e insolações, e assustou o Senhor da morada, minha alma, com horrores, e pesadas apreensões e assim obteve uma entrada em mim...”.

Comparando o trecho acima com o Soneto Sacro XIV, percebemos o uso das mesmas metáforas. Neste soneto, a morada do poeta é o seu corpo, onde habitam o seu rei - a alma – e o seu vice-rei – a razão (v. 7 do soneto sacro 14). No soneto, ambos sucumbiram ao pecado, sendo cativos do demônio. O simples reconhecimento pelo poeta das dádivas de Deus não é suficiente para o guiar para uma vida virtuosa e com isso obter a sua salvação. Em vez disso, Deus deve invadir seu corpo e abater as suas forças. No sermão, a metáfora fica clara. A alma é caracterizada como “senhor da morada”, figuração próxima a de “rei” do soneto. Aqui também temos a imagem da invasão divina da morada do sujeito, seu corpo (a cidade do soneto) por meio do abatimento da saúde do pregador, para que, amedrontado e temendo a morte, ele possa procurar Deus e encontrar o seu perdão.

Encontramos ainda algumas referências às mesmas idéias no sétimo soneto de *La Corona*:

7.ASCENSION.

1. Salute the last and everlasting day,
2. Joy at th' uprising of this Sun, and Son,
3. Ye whose true tears, or tribulation
4. Have purely wash'd, or burnt your drossy clay.
5. Behold, the Highest, parting hence away,
6. Lightens the dark clouds, which He treads upon ;
7. Nor doth He by ascending show alone,
8. But first He, and He first enters the way.
9. *O strong Ram, which hast batter'd heaven for me !*
10. *Mild Lamb, which with Thy Blood hast mark'd the path !*
11. *Bright Torch, which shinest, that I the way may see !*
12. O, with Thy own Blood quench Thy own just wrath ;
13. And if Thy Holy Spirit my Muse did raise,
14. Deign at my hands this crown of prayer and praise⁸⁵. (in Gardner, 1966, p. 5, grifo nosso)

No soneto sacro XIV, vimos como a palavra “aríete” (“battering ram”) está implícita diante do pedido do poeta para que o Deus Trino “arrombe” (“batter”) seu coração, metaforizado ali como uma cidadela usurpada. No soneto acima, encontramos agora a mesma palavra, só que mencionada explicitamente. Deus é o “forte aríete que arrombou o Céu” para o poeta (v. 9). É Ele quem primeiro abriu o

⁸⁵ Tradução do autor do texto: “7. Ascensão”. “Saúda o último e eterno dia,/ Alegra-te no levante desse Sol, e Filho,/ Vós, cujas verdadeiras lágrimas, ou tribulação/ Lavaram puramente ou queimaram sua argila impura./ Contempla o Mais Alto, partindo então daqui,/ Iluminar as nuvens escuras, sobre as quais ele pisa;/ Nem deve Ele ao ascender mostrar-se sozinho;/ Mas primeiro Ele, e Ele primeiro entra no caminho./ Oh, forte aríete, que arrombou o paraíso para mim!/ Dócil cordeiro, que com Teu Sangue marcou o caminho!/ Tocha Incandescente, que brilhou para que eu pudesse ver o caminho!/ Oh, com teu próprio sangue turva Tua própria e justa ira;/ E se teu Espírito Santo elevou a minha Musa,/ Conceda às minhas mãos essa coroa de oração e louvor”.

caminho para os homens. O poeta, em seguida, também agradece ao “dócil cordeiro” que com seu sangue “marcou o caminho” da salvação (v. 10). Assim, a referência ao Deus-Pai e a Cristo é muito clara. Como Clements sublinha, no soneto sacro XIV, há uma referência implícita a um trocadilho entre as palavras “ram” e “lamb”, uma vez que a palavra “ram” também é usada para designar o carneiro que lidera um rebanho (pois “lamb” significa cordeiro). Desse modo, o poeta, no soneto sacro XIV, quer que Deus aja como o carneiro que o arrasta para o caminho certo e não como o dócil cordeiro que apenas mostra o caminho (cf. Clements, 1966, p. 252). Com isso, Clements procura demonstrar como a utilização da distinção entre os papéis do Pai e do Filho é paradoxal na imagética *donneana* e também na tradicional, valendo-se para isso do exemplo de *La Corona*, pois, para Clements, o sujeito poético, no soneto citado acima, está se dirigindo a uma só pessoa da Trindade – no caso, o Pai. No entanto, o crítico parece não ter atentado para o verso seguinte (v. 11), que se refere à “tocha incandescente” que “brilhou para mostrar o caminho”, imagem que está provavelmente remetendo ao Espírito Santo. Desse modo, percebemos que o poeta está novamente se referindo às três pessoas da Trindade e que os vocativos dos versos 9 e 10 não se referem somente a Deus-Pai, mas sim ao Pai e ao Filho, não havendo, portanto, o paradoxo sugerido por Clements. Encontramos então no sétimo soneto de *La Corona* três epítetos para Deus – mencionados em seqüência - que remetem a imagens semelhantes àquelas do soneto XIV e que, ao que tudo indica, referem-se implicitamente à Santíssima Trindade. Quanto à referência a Cristo como cordeiro, encontramos-a ainda no Soneto sacro XVI:

1. *Father*, part of his double interest
2. Unto thy kingdome, *thy Sonne* gives to mee,
3. His joynture in the knottie Trinitie
4. Hee keepes, and gives to me his deaths conquest.
5. *This Lambe*, whose death, with life the world hath blest,
6. Was from the worlds beginning slaine, and he
7. Hath made two Wills, which with the Legacie
8. Of his and thy kingdome, doe thy Sonnes invest.
9. Yet such are thy laws, that men argue yet
10. Whether a man those statutes can fulfill;
11. None doth; *but thy all-healing grace and Spirit*
12. *Revive againe what law and letter kill.*
13. Thy lawes abridgement, and thy last command
14. Is all but love; Oh let this last Will stand!⁸⁶

⁸⁶ Para a tradução desse poema ver Apêndice E, p. 244-5.

A menção a Cristo como o carneiro que foi imolado para que os homens tivessem acesso ao Céu é explícita no soneto. Na oitava, o poeta se dirige diretamente a Deus-Pai (“Father”, v. 1), comentando que seu Filho deu uma parte de Seu Reino com sua morte redentora, acessível àqueles que pudessem cumprir suas “duas vontades” (as leis expressas nos dois testamentos, v. 7) . No entanto, no sexteto, o poeta pondera se isto seria possível. Mas logo conclui que isso não é possível a ninguém sem a Graça do Filho de Deus e do Espírito Santo (vv. 8-11). Segundo Gardner, ao omitir o segundo “thy”, no verso 11, antes de “Spirit” (pois o poeta está se dirigindo ao “Pai”), Donne quer enfatizar o trabalho da terceira pessoa da Trindade na distribuição da Graça (1966, p. 74). Aliás, reiteradamente na obra de Donne a graça é atribuída ao Espírito Santo, uma vez que é através de sua infusão no homem que as outras duas pessoas da Trindade podem se manifestar (Johnson, 2001, pp. 29-30). Assim se lê no soneto sacro XV:

1. Wilt thou love *God*, as he thee? then digest,
2. My Soule, this wholesome meditation,
3. How *God the Spirit*, by Angels waited on
4. In heaven, doth make his Temple in thy brest.
5. The *Father* having begot a *Sonne* most blest,
6. And still begetting, (for he ne'r begonne)
7. Hath deign'd to chuse thee by adoption,
8. Coheire to his glory, and Sabbaths endlesse rest;
9. And as a robb'd man, which by search doth finde
10. His stolne stufte sold, must lose or buy it againe;
11. The *Sonne of glory* came downe, and was slaine,
12. Us whom he had made, and Satan stolne, to unbinde.
13. 'Twas much, that man was made like *God* before,
14. But, that God should be made like man, much more.⁸⁷

Neste soneto, o Espírito Santo fará seu templo no peito do homem (v. 4) pois, seguindo-se a imagética medieval, é no coração que reside a alma. Na verdade, houve sempre uma oscilação sobre onde seria a sede da alma. Como a tradição cristã concebia a relação entre corpo e alma de modo dialético, que se justificava pela convicção da unidade humana, tendeu-se sempre a alojar a alma nas partes “superiores” do corpo, mais próximas às faculdades psíquicas, do que próxima às partes “inferiores”, mais ligadas às funções fisiológicas. Mesmo se reconhecendo a imaterialidade da alma, obstinava-se em querer localizar sua sede no corpo, em contradição com a idéia de que a alma “anima” toda a pessoa sem nunca e em nenhuma parte se deixar circunscrever. Desse modo, tendeu-se a representar a

⁸⁷ Para a tradução desse poema ver Apêndice E, pp. 243-4.

sede da alma como sendo a cabeça ou o coração. Este último acabou se sobressaindo no decorrer da Idade Média, possivelmente em decorrência da lírica cortesã e da literatura religiosa, ambas insistindo sobre os impulsos do coração e sobre o fogo do amor terrestre ou divino (cf. Schmitt, pp. 258-9). Note-se que no soneto sacro XIV, o pedido do poeta é para que Deus arrombe o seu coração, livrando, portanto, sua alma do domínio do demônio, seu usurpador. No soneto acima (XV), o poeta pergunta à sua alma se ela poderá amar a Deus como Deus a ama (v. 1). Assim, ao lembrá-la das dádivas de Deus para com o homem, o poeta enaltece o papel de cada pessoa da Trindade: o Espírito Santo levou a graça até o homem (vv. 3-4), Deus-Pai enviou seu Filho para que o homem pudesse compartilhar de sua glória no Céu (vv. 5-7), livrando-o de Satã. Portanto, quando Donne menciona Deus (“God”) no soneto acima, ele se refere ao Deus Trino. Em sua prosa, Donne com freqüência usa o termo “Godhead” ao se referir a Deus entendido enquanto pluralidade. Entretanto, esse termo é raramente encontrado em sua poesia⁸⁸.

Vemos assim como Donne é cuidadoso quando trata desse tema e como, ao escrever sobre a Trindade, ainda que sempre ressalte seu caráter plural, separa as três pessoas na hora da composição imagética. Vejamos ainda a esse respeito as primeiras três estrofes de *A Litany*:

I.
THE FATHER.

1. FATHER of Heaven, and Him, by whom
2. It, and us for it, and all else for us,
3. Thou madest, and govern'st ever, come
4. *And re-create me, now grown ruinous:*
5. My heart is by dejection, clay,
6. And by self-murder, red.
7. From this red earth, O Father, purge away
8. All vicious tinctures, that *new-fashioned*
9. I may rise up from death, before I'm dead.

II.
THE SON.

1. O Son of God, who, seeing two things,
2. Sin and Death, crept in, which were never made,
3. By bearing one, tried'st with what stings
4. The other could Thine heritage invade ;

⁸⁸ O termo “Godhead” pode ser encontrado em *La Corona*, no quarto soneto, “Temple”, verso 9: “His Godhead was not soul to His manhood”.

5. O be Thou nail'd unto my heart,
6. And crucified again ;
7. Part not from it, though it from Thee would part,
8. But let it be by applying so Thy pain,
9. *Drown'd in Thy blood, and in Thy passion slain.*

III.
THE HOLY GHOST.

1. Holy Ghost, whose temple I
2. Am, but of mud walls , and condensèd dust,
3. And being sacrilegiously
4. Half wasted with youth's fires of pride and lust,
5. *Must with new storms be weather-beat,*
6. *Double in my heart Thy flame,*
7. Which let devout sad tears intend, and let—
8. Though this glass lanthorn, flesh, do suffer maim—
9. Fire, sacrifice, priest, altar be the same⁸⁹. (in Gardner, 1966, pp. 16-7)

Na primeira estrofe do poema acima, como também na primeira estrofe do soneto sacro XIV, o poeta dirige um pedido a Deus – o Criador - para que o refaça (“re-create me” em *A Litany* e “make me new” no soneto). Apenas remodelado - “new-fashioned” (v. 8) -, como expresso acima, o poeta pode se salvar. A maneira como isso deve se dar – expresso na terceira estrofe de *A Litany* – é através de “novas tempestades” (“new storms”, terceira estrofe, v. 5) que assolarão o frágil templo que é o poeta (vv. 1-2). As “novas tempestades” nada mais são senão as doenças que devem tomar conta do corpo do poeta para garantir a entrada de Deus, conforme se infere da leitura tanto do soneto sacro XIV, como também do sermão mencionado anteriormente (supra, p. 92). Mas na estrofe dedicada ao Espírito Santo citada acima, o poeta pede para que este “dobre em seu coração a Sua chama” (v. 6). Como no sétimo soneto de *La Corona*, o Espírito Santo é mencionado como uma chama, que tanto pode iluminar quanto queimar.

Se atentarmos para uma leitura conjunta de todos os excertos arrolados acima, chegaremos a uma leitura inevitável que associa Deus-Pai a poder, o Filho

⁸⁹ Tradução do autor do texto: “I. O PAI.”: “PAI do Paraíso, e Ele, por quem/ Isso, e nós para isso, e tudo o mais para nós./ Tu Fizeste e governaste desde sempre, vem/ E me recria, agora feito em ruínas:/ Meu coração é por dejeção, barro./ E por autocídio, vermelho./ Desta terra vermelha, ó Pai, purga/ Todas as tinturas viciosas, que remodelado/ Possa me erguer da morte, antes de estar morto”. “II. O FILHO.”: “Ó Filho de Deus, que, vendo duas coisas,/ Pecado e Morte, rastejou-se, os quais nunca foram criados,/ Ao suportar um, sujeitaste-te a agulhões tais/ Que a última pode Tua herança invadir;/ Ó, seja Tu pregado em meu peito,/ E crucificado de novo;/ Não parta dele, embora ele partiria de Ti/ Mas deixe-o ao sentir assim a Tua dor ser/ Afogado em Teu sangue, e em Tua paixão morto”. “III. O ESPÍRITO SANTO.”: “Espírito Santo, cujo templo eu/ Sou, mas de paredes de lama, e pó condensado,/ E sendo sacrilegamente/ Meio gasto com os fogos juvenis do orgulho e da luxúria,/ Devo com novas tempestades ser castigado pelo mau tempo,/ Dobra em meu peito a tua chama,/ Que deixa as tristes e devotas lágrimas mais intensas e deixa -/ Embora essa lanterna de vidro, a carne, sofra deformidade- / Fogo, sacrifício, sacerdote, altar serem o mesmo”.

ao sopro e o Espírito-Santo à luz. Essa não é, contudo, a divisão tradicional da Trindade, mas é a divisão que parece melhor se encaixar no pensamento donneano.

A relação entre o Filho e o sopro parece ser a menos evidente, mas se recorrermos a João, 20:21-22, episódio em que Jesus aparece aos Apóstolos, leremos: “Assim como o Pai me enviou, também eu vos envio a vós. Tendo dito essas palavras, soprou sobre eles e disse-lhes: Recebei o Espírito Santo” (cf. Clements, 1966, p. 252). Como no soneto sacro XVI, é Cristo quem traz consigo o Espírito Santo para distribuir a Graça. Além disso, a própria ordem da Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo) é sempre preservada por Donne quando da composição dos poemas, como vimos nos exemplos de *La Corona*, *A Litany* e também no soneto XVI. Se associarmos o Filho ao sopro, a ordem dos verbos expressos no soneto sacro XIV também corresponderá perfeitamente a cada pessoa da Trindade: Pai (“knock”, poder), Filho (“breath”, sopro), Espírito Santo (“shine”, luz)⁹⁰.

Assim sendo, acreditamos que a referência a cada pessoa da Trindade no soneto sacro XIV é clara⁹¹, ainda que isso não condicione a necessária tripartição do soneto, como quer Knox (supra, p. 91). No entanto, não podemos também concordar completamente com Parish quando ele afirma que a única razão pela qual o poeta se dirige a Deus como Trino é que assim ele implora para que Deus exerça todo o seu poder, seu triplo poder, para resgatá-lo de Satã (in Clements, 1966, p. 257). Se nos orientarmos a partir de Johnson que, como visto anteriormente, afirma que a questão da Trindade é a questão central na teologia donneana, não podemos simplesmente aceitar a interpretação de Parish. O que Donne parece querer ressaltar no soneto sacro XIV é que toda a Trindade está envolvida na salvação do homem, da mesma maneira que também estava envolvida em sua criação (“Faciamus hominem”)⁹². Contudo, o papel de cada pessoa é imbricado e ainda que cada uma delas tenha uma faculdade emblemática tradicional, todas as pessoas da Trindade possuem os mesmos poderes, uma vez que fazem parte de um mesmo Todo (ou “substância”, como ficara dogmatizado em Nicéia). Paradoxalmente, não há nenhuma hierarquia entre elas ou especialização: cada pessoa faz parte do todo e o todo de Deus está presente em cada uma. Como diria Donne: Elas são “co-

⁹⁰ A menção das pessoas da Trindade nessa ordem é sempre seguida. Já no Evangelho de Mateus (28, 19), ela era invocada para ser usada no Batismo: “Portanto ide, fazei discípulos de todas as nações, batizando-os em nome do Pai, e do Filho, e do Espírito Santo”.

⁹¹ Também para Shawcross e Emma cada verbo referir-se-ia a uma pessoa específica da Trindade. No entanto, a ordem dos verbos corresponderia a Pai, Espírito Santo e Filho (1969, p. 73).

⁹² Conclusão que também não deixa de servir ao soneto sacro XVI.

onipotentes” (apud Johnson, 2001, p. 15). Invocar o Deus Trino não significa invocar uma tripla dose de força. A força será sempre a mesma, pois Deus é essencialmente trino⁹³. Ao fazer o jogo dos verbos, Donne ressalta assim essa caracterização trina de Deus, que se irradia por todas as coisas e que é, segundo Johnson, ponto central de seu pensamento teológico.

Por fim, pode-se ver que citamos três *Sonetos Sacros*: os de número XIV, XV e XVI, segundo a ordenação tradicional de Grierson. Pela edição de Gardner, os mesmos três sonetos se apresentam também em seqüência, fazendo parte do segundo grupo de seis sonetos da edição de 1633. Mais precisamente, eles compõem um subgrupo de três sonetos (os três últimos da primeira edição) que, conforme Gardner, tratariam do *amor que o homem deve a Deus e a seu semelhante* (supra, p. 63). Pelo que analisamos na presente seção, não concordamos inteiramente com Gardner. Por um lado, parece-nos que os três sonetos podem sim ser divididos em um subgrupo⁹⁴, como quer a autora, mas, por outro lado, pensamos que o tema central desse subconjunto deva ser *o papel da Trindade na concessão da graça como conseqüência de seu amor pelo homem* e não simplesmente *o amor que o homem deve a Deus e a seu semelhante*.

Vimos assim que, apesar de a questão da Trindade estar explícita em apenas três dos *Sonetos Sacros* de Donne, ela é recorrente em seus *Sermões* e em sua poesia religiosa em geral e fundamental para compreender esta última. Mas, além disso, quando o poeta se refere quer a Deus ou a Cristo, é sempre clamando por sua salvação, como se isso dependesse apenas das vontades Deles. É isso que será analisado a seguir quanto à questão da graça.

3.2 O arrependimento e a graça

Para Donne, a salvação não dependia apenas do livre-arbítrio. Deus deveria, antes de qualquer coisa, conceder uma graça inicial para que o homem pudesse ser salvo. Não receber a graça divina era inevitavelmente estar cativo do demônio, uma vez que, sozinho, o homem não poderia jamais optar pelo caminho do justo. Assim,

⁹³ Paulo já afirmara em 1Cor 12, 4-6: “Ora, há diversidade de dons, mas o Espírito é o mesmo. E há diversidade de ministérios, mas o Senhor é o mesmo. E há diversidade de operações, mas é o mesmo Deus que opera tudo em todos”.

⁹⁴ Poderíamos dizer que se trata de uma *trinca de sonetos sobre a Trindade*, num trocadilho bem ao gosto donneano.

vemos reiteradamente nos *Sonetos Sacros* donneanos um pedido desesperado do poeta para que Deus aja primeiro, livrando-o do pecado. Estando livre do pecado, o poeta poderá daí em diante se arrepender de sua conduta pregressa e rumar à salvação de sua alma. É isso o que vemos no soneto sacro IV:

1. Oh my blacke Soule! now thou art summoned
2. By sicknesse, deaths herald, and champion;
3. Thou art like a pilgrim, which abroad hath done
4. Treason, and durst not turne to whence hee is fled,
5. Or like a thiefe, which till deaths doome be read,
6. Wisheth himselfe delivered from prison;
7. But damn'd and hal'd to execution,
8. Wisheth that still he might be imprisoned.
9. *Yet grace, if thou repent, thou canst not lacke;*
10. *But who shall give thee that grace to beginne?*
11. Oh make thy selfe with holy mourning blacke,
12. And red with blushing, as thou art with sinne;
13. Or wash thee in Christs blood, which hath this might
14. That being red, it dyes red soules to white⁹⁵. (grifo nosso)

A situação dramática do início do poema mostra a alma pecadora diante da iminência da morte. A alma moribunda sabe que só ficará livre da doença que a consome pela morte; no entanto, sabe que, morrendo, será condenada eternamente por seus pecados, o que é muito pior. Nesse ponto, como afirma Carey (1990, p. 41), Donne se encontra diante de um paradoxo. Arrependendo-se, o poeta pode encontrar a graça que o libertará da condenação, mas onde ele encontrará a graça do arrependimento em primeiro lugar?

Para Carey, ao abandonar o Catolicismo, Donne se deparou com uma cilada que o Protestantismo inevitavelmente armava para a alma de seus fiéis: a predestinação. Para o Catolicismo, a alma decaída do homem é salva por uma infusão de graça, recebida inicialmente pelo sacramento do batismo e administrada continuamente pelos outros sacramentos ao longo da vida do católico. Além disso, o católico pode rumar à salvação através da realização de boas ações, as quais a Graça divina leva em consideração (ibidem, pp. 41-2).

No entanto, a questão da graça sempre foi um dos principais pontos de discórdia na teologia. As primeiras elaborações acerca dessa questão – como também quanto à predestinação - já vinham de Santo Agostinho, a partir de sua polêmica com o monge bretão Pelágio. Para este último, o homem era totalmente responsável por sua própria salvação, condição que conseqüentemente minimizava

⁹⁵ Para a tradução desse poema ver Apêndice E, pp. 234-5.

o papel da graça divina e aumentava o do livre-arbítrio. Para Pelágio, a graça consistia, por um lado, no fato de o homem ser dotado de razão, e, por outro lado, no fato de Deus ter dado a lei aos homens. Ainda conforme o monge bretão, seria graça o fato de o homem ter sido criado de tal maneira que fosse capaz de cumprir a lei de Deus (cf. Lohse, 1981, p. 116). O bispo de Hipona acreditava, entretanto, que, ao comerem o fruto proibido, Adão e Eva haviam perdido a graça divina da qual comungavam no paraíso. Vítimas de sua própria vontade, da falha de seu arbítrio, os dois haviam sido condenados, gerando depois disso uma prole de seres igualmente desordenados e condenados pelo pecado original (cf. **A Cidade de Deus**, 1990, parte II, p. 109):

Por isso, do mau emprego do livre-arbítrio originou-se verdadeira série de desventuras, que de princípio viciado, como se corrompido na raiz o gênero humano, arrastaria todos, em concatenação de misérias, ao abismo da morte segunda, que não tem fim, se a graça de Deus não livrasse alguns. (ibidem, p. 109)

Portanto, segundo Agostinho, a graça de Deus pode livrar alguns da perdição, mas não todos. Para ele, o arbítrio da vontade é verdadeiramente livre, a não ser quando é escravo dos vícios e dos pecados. Contudo, sem a graça, o livre-arbítrio tende a optar sempre para o mal. Segundo Agostinho, o homem não é capaz de fazer senão aquilo que Deus lhe dá forças para fazer (cf. Gilson, 1969, p. 207). Desse modo, é a graça que dirige o homem para o caminho certo. A diferença entre os homens que possuem a graça e aqueles que não a possuem não diz então respeito ao livre-arbítrio, haja vista que o arbítrio continua livre para os dois. O que os diferencia é a eficácia do livre-arbítrio, que não é a mesma para um e para outro. Somente os eleitos obtêm sucesso em fazer o bem. Assim, para Agostinho, a graça nada mais é do que aquilo que confere à vontade humana a força de buscar o bem e de o conseguir (ibidem, p. 208). Uma vez que o arbítrio foi feito livre por Deus, se o homem perdê-lo por vício próprio, só Deus poderá devolvê-lo, mas se assim o quiser (ibidem, p. 149). Entretanto, conforme visto acima, nem todos os homens recebem essa graça necessária de Deus. Agostinho afirma que apenas alguns eleitos recebem essa graça, os quais estão assim predestinados à salvação.

Essa mesma doutrina da predestinação - trazida por Santo Agostinho no século IV da era cristã - seria posteriormente uma das bases teológicas (ainda que levada a seus extremos) da Reforma Protestante, iniciada por Lutero (ele mesmo um

monge agostiniano) no século XVI. Na verdade, como analisa Jean Delumeau, a questão da predestinação e da graça foi a principal querela doutrinal entre os séculos XVI e XVII, enfrentada não apenas pelos Protestantes, mas também pelos Católicos. O jansenismo, por exemplo, perturbou a ordem da Igreja romana no século XVII. Não obstante reconhecer a autoridade papal, a Virgem e os santos, o jansenismo professava uma doutrina da graça e da liberdade com nuances calvinistas⁹⁶ (Delumeau, 1989, pp. 348-9). Assim, tanto luteranos como jansenistas apresentavam uma fonte teológica em comum: Santo Agostinho. É por isso que o bispo de Hipona é considerado a personagem mais importante da história ocidental nos séculos XVI e XVII, pois ele teria sido o inspirador intelectual do “despertar” religioso que produziu tanto as duas reformas protestantes, como também a católica (ibidem, pp. 349-50).

No caso de Lutero, a doutrina da predestinação estava atrelada à sua doutrina da justificação pela fé. De acordo com sua doutrina da justificação pela fé, Lutero afirmava que o homem seria salvo apenas por sua fé e não pelos seus méritos. A fé, entretanto, seria inicialmente um dom de Deus (cf. A. G. Dickens, 1971, p. 60). Pois se os padrões morais do mérito pessoal fossem impostos a Deus como obrigação, Ele seria criatura dos homens e não o contrário. Para Lutero, se fosse possível alguém garantir a sua salvação pelo mérito não haveria algo como a graça, pois todo mundo seria senhor de Deus (cf. Hauser, 1993, p. 56). É o que Agostinho anteriormente já dissera: “Graça que não é concedida gratuitamente não é graça” (cf. Lohse, 1981, p. 123). Nesse sentido, a questão da predestinação está inevitavelmente ligada a do livre-arbítrio. Para Lutero, ou há a liberdade humana ou há a liberdade divina – as duas coisas não podem ser aceitas ao mesmo tempo. Assim, para o reformador de Wittenberg:

...ou o livre-arbítrio pode nos conduzir à salvação e a graça é inútil, ou ele não possui esse poder e não é mais que uma palavra vã. Dizer que o homem não pode querer o bem sem a graça, é reconhecer que o livre-arbítrio só é capaz de pecar. (Delumeau, 1989, p. 107)

⁹⁶ O Jansenismo foi um movimento iniciado por Cornélio Jansênio (1585-1638), bispo de Ipres condenado como herege pela Igreja Católica. Entre os seus princípios havia uma ênfase na questão da predestinação, com a conseqüente negação do livre-arbítrio, sustentando-se ainda que a natureza humana por si só seria incapaz do bem.

Assim, para Lutero, Deus concede a graça para alguns e a nega para outros. Nesse sentido, não existe o livre-arbítrio, pois nada acontece sem a vontade de Deus.

Calvino também compartilhava de idéias semelhantes às de Lutero e de Santo Agostinho. Para ele, um homem sem a graça não poderá senão pecar, pois a prole de Adão e Eva traz em si a semente da iniquidade e do pecado original. Como Deus é soberano, ao conferir a graça a um homem, este não poderá senão aceitá-la, pois essa é a vontade do Senhor. A graça, portanto, é irresistível. Depois de receber a graça de Deus, a alma eleita não recairá mais no pecado. No entanto, ao passo que Deus salva alguns, Ele condena outros para a morte eterna. É o que se tem como “dupla predestinação” no pensamento de Calvino (cf. Delumeau, 1989, pp. 129-131).

Donne tratou com insistência sobre o tema da graça em seus *Sermões*, configurando uma espécie de posição intermediária entre o catolicismo e o protestantismo, sobretudo da vertente calvinista, a mais forte na Inglaterra de então. Para Donne, há duas espécies de graça: a graça preveniente (“prevenient grace”), que só cabe a Deus dar aos homens; e a graça subsequente (“subsequent grace”), que cabe aos homens atingir pela fé e pelas suas ações⁹⁷ (Johnson, 2001, p. 120).

Assim como na doutrina agostiniana e reformista sobre a predestinação, também para Donne o primeiro impulso para a salvação do homem provém de Deus. Todavia, ao contrário dos reformistas, para o poeta inglês a salvação é acessível a todos os homens e não apenas a alguns. Portanto, não há predestinados (Johnson, 2001, p. 133). Como se não bastasse, para Donne, ainda que a graça preveniente dependa somente de Deus, ela pode ser resistida. Ou seja, o homem que recebe a graça de Deus pode não querer ser salvo. Afirmação essa que se opõe a Calvino (ibidem, pp. 124-6).

⁹⁷ Nesse ponto, Donne segue os passos de Agostinho, que antes dele já estabelecera essa distinção entre os dois tipos de graça, ainda que na concepção do bispo de Hipona, a vontade livre do homem fosse menos acentuada do que na concepção do poeta inglês. Gregório Magno, na esteira de Agostinho, repetiria a lição do mestre ao dizer que “a graça de Deus vem antes como graça ‘preveniente’ para nos capacitar a querer retamente, e viaja conosco para nos ajudar a fim de que não queiramos em vão e possamos levar a termo o que queremos fazer, como ‘graça subsequente’” (cf. Evans, 1995, p. 251). Assim, como explica Lohse, um dos principais elementos da graça subsequente, para Agostinho, seria a perseverança, uma vez que sem esta dádiva a ação da graça divina não alcançaria o seu objetivo (1981, p. 123). Portanto, ainda segundo Lohse, Agostinho não compreendia primariamente a ação da divina graça a partir do ponto de vista do perdão dos pecados, mas sobretudo a partir da restauração do homem, ou seja, da sua salvação. A justificação seria assim um processo ao longo do qual o homem, de fato, seria tornado justo (ibidem, p. 123). E é isso justamente o que Donne constantemente expressa em seus poemas.

Ademais, se a graça preveniente pode ser resistida, mais ainda pode a graça subsequente, uma vez que depende esta diretamente dos esforços do homem para que possa ser efetivada. Para Donne, a graça é um instrumento de reconciliação entre Deus e os homens. Deus deve tomar a iniciativa primeiramente, mas o homem, em seguida, deve empreender sua vontade para alcançar a salvação e completar a reconciliação iniciada por Deus (Johnson, 2001, pp. 125-6). Analisemos o trecho do soneto sacro IV abaixo:

9. Yet grace, if thou repent, thou canst not lacke;
10. But who shall give thee that grace to beginne?⁹⁸

Podemos agora ver no excerto acima a bipartição da concepção donneana de graça. A graça surge do arrependimento, mas é preciso uma graça anterior que torne o arrependimento eficaz, caso contrário, ele de nada adiantará. Como vimos, essa graça inicial deve vir de Deus (graça preveniente), enquanto que a graça seguinte (subsequente), depende apenas do homem. No caso acima, o sujeito poético está à espera da graça divina, pois a falta do arrependimento é sinal de seu estado pecaminoso.

Essa concepção donneana de graça também lembra muito aquela proferida pelo jesuíta espanhol Francisco Suárez⁹⁹, quando de sua contribuição na querela entre jesuítas e tomistas no tocante à contribuição ou não do homem na graça. Para Suárez, há inicialmente uma *gratia sufficiens* (“graça suficiente”), que é dada a todos os homens por Deus, como condição necessária para a sua salvação, e há em seguida uma *gratia efficax* (“graça eficaz”), que não depende de nova intervenção divina, mas sim da anuência livre do ser humano para se tornar instrumento de Deus (cf. Bauer in Blum, 2003, pp. 282-4).

Assim, a necessidade da graça prévia – ou suficiente – gera um estado de dependência do homem para com Deus, que espera receber sinais que apontem para a sua salvação. Nos *Sonetos Sacros*, isso pode ser visto, por exemplo, no soneto I:

⁹⁸ Para tradução desse poema ver Apêndice E, pp. 234-5.

⁹⁹ Francisco Suárez (1548-1617) nasceu em Granada e ingressou na ordem jesuítica aos 16 anos, tornando-se posteriormente um dos principais teólogos de seu tempo. Suas *Disputationes metaphysicae* foram por quase dois séculos o critério do ensino filosófico e teológico não só nas universidades católicas, mas também nas protestantes (Bauer in Blum, 2003, pp. 269-271).

1. Thou hast made me, And shall thy worke decay?
2. *Repaire me now*, for now mine end doth haste,
3. I runne to death, and death meets me as fast,
4. And all my pleasures are like yesterday;
5. I dare not move my dimme eyes any way,
6. Despaire behind, and death before doth cast
7. Such terrour, and my feeble flesh doth waste
8. By sinne in it, which it t'wards hell doth weigh;
9. Onely thou art above, and when towards thee
10. By thy leave I can looke, I rise againe;
11. But our old subtle foe so tempteth me,
12. That not one houre my selfe I can sustaine;
13. *Thy Grace may wing me to prevent his art*,
14. And thou like Adamant draw mine iron heart¹⁰⁰. (grifos nossos)

Quando o poeta diz “Repaire me now”, somos remetidos imediatamente à seção anterior, quando comentamos os excertos “make me new” e “re-create me”. O poeta se dirige ao seu Criador e pede que Ele o “repare”, “conserte”. É um pedido menos extremo do que os dois excertos anteriormente citados e diametralmente oposto ao do soneto sacro XIV. Mas o poeta pede para que ele seja reparado logo porque ele vê a proximidade da morte e a danação (vv. 4-8). Só Deus pode evitar que isso aconteça. Mas o poeta sequer pode olhar para esse Deus aparentemente insensível a não ser que Ele assim o permita (vv. 9-10). O sujeito poético reconhece que, sem a ajuda de seu Criador, é presa das artimanhas do demônio. Como Donne também diria no soneto sacro II:

11. Except thou rise and for thine own worke fight,
12. Oh I shall soone despaire...¹⁰¹

O poeta depende da graça preveniente de Deus para encaminhar sua salvação. Assim, no soneto I, só a graça de Deus pode salvá-lo, atraindo como um ímã seu coração de ferro (vv. 13-4). Como vimos, é no coração que reside a alma (supra, p. 95). Donne continuamente usa o ferro – metal corruptível – como metáfora da degeneração (em imagens de moedas enferrujadas, por exemplo), o que se coaduna com o pedido de “conserto” do sujeito poético. Como acreditava Calvino, não receber a graça divina implica necessariamente ser condenado ao inferno. No entanto, mais do que isso, como vimos na nota 22, a concepção da graça agostiniana nunca objetiva ao perdão dos pecados, mas sim à “justificação” do homem, à mudança do caminho do pecado pelo caminho da retidão. O exemplo

¹⁰⁰ Para a tradução desse poema ver Apêndice E, pp. 245-6

¹⁰¹ Para a tradução desse poema ver Apêndice E, pp. 233-4.

maior disso seria o de Paulo, perseguidor dos cristãos, que recebeu a graça de Deus no caminho de Damasco e assim se tornou uma das bases do Cristianismo.

Para Donne, uma das maneiras de atrair a graça divina seria o arrependimento dos pecados. Em seus *Sermões*, Donne entende o arrependimento quase como um sacramento, tal é a importância que lhe confere (Johnson, 2001, pp. 105-6). Analisemos um fragmento do soneto sacro VII:

9. But let them sleepe, Lord, and mee mourne a space,
10. For, if above all these, my sinnes abound,
11. 'Tis late to aske abundance of thy grace,
12. When wee are there; here on this lowly ground,
13. Teach mee how to repent; for that's as good
14. As if thou'hadst seal'd my pardon, with thy blood¹⁰².

O poeta pede para que Deus o ensine a se arrepender antes que seja tarde. Assim, como vimos no soneto sacro IV, o arrependimento também é decorrência da graça de Deus, pois enquanto o homem não é contemplado com a graça, ele é vítima do pecado e incapaz do arrependimento. Esta é a idéia também expressa nos versos abaixo, extraídos do soneto VIII :

12. (...) Then turne
13. O pensive soule, to God, for he knows best
14. Thy true grieffe, for he put it in my breast.¹⁰³

Além disso, no soneto VII, arrepender-se equivale a ter o perdão selado com o sangue de Cristo. Donne sempre usa a palavra “selo” ou “selar” quando se refere aos sacramentos. Vemos então como o poeta quase ergue o arrependimento ao status de um sacramento equivalente ao batismo. Para Donne, as lágrimas causadas pelo arrependimento se assemelhavam às águas do batismo (Johnson, 2001, pp. 105-6). Encontramos assim no soneto III:

1. O might those sighes and teares returne againe
2. Into my breast and eyes, which I have spent,
3. That I might in this holy discontent
4. Mourne with some fruit, as I have mourn'd in vaine;
5. In mine Idolatry what showres of raine
6. Mine eyes did waste? what griefs my heart did rent?
7. That sufferance was my sinne; now I repent;
8. 'Cause I did suffer I must suffer paine¹⁰⁴.

¹⁰² Para a tradução desse poema ver Apêndice E, pp. 236-7.

¹⁰³ Para a tradução desse poema ver Apêndice E, pp. 248-9.

¹⁰⁴ Para a tradução desse poema ver Apêndice E, pp. 247-8.

O que o poeta quer é poder chorar pela sua salvação da mesma forma como chorou por seus desejos mundanos. O mesmo desejo é pedido a Deus no soneto V:

7. Powre new seas in mine eyes, that so I might
8. Drowne my world with my weeping earnestly,
9. Or wash it if it must be drown'd no more¹⁰⁵,(...)

Da mesma forma que o batismo lava o pecado original decorrente da queda do homem, as lágrimas de contrição lavam os pecados cometidos pelo homem em sua vida, como um segundo batismo, o qual, por sua vez, encaminha o pecador arrependido para a salvação de sua alma.

O que encontramos nos *Sonetos Sacros* é constantemente o testemunho do estado de incerteza em que se encontra o poeta, o qual não consegue se certificar de ter recebido a graça divina, que é o primeiro passo para a salvação de sua alma. É por isso que ele urge com Deus para que Este interceda em sua vida. O homem, para Donne, depende de um primeiro movimento divino para que depois possa, por suas próprias forças, arrepender-se de seus pecados e completar a reconciliação com o Criador, já que, devido ao pecado original, dele havia se afastado por sua própria fraqueza. Nesse sentido, o Protestantismo era, consoante Carey, uma “receita de angústia”:

Donne, in abandoning the Catholic for the Protestant church, had entered the realm of doubt, and had he not made this move the ‘Holy Sonnets’ could never had been written. They are the fruit of his apostasy. For all their vestiges of Catholic practice, they belong among the documents of Protestant religious pain, and their suffering is the greater because they are the work of a man nurtured in a more sustaining creed. (...) in the ‘Holy Sonnets’, Donne acknowledges that God must act first, and that his own efforts are futile...¹⁰⁶ (1990, p. 43)

Para Donne, esperar a graça preveniente é a única coisa que resta ao homem para se livrar do pecado. Como o poeta expressa em diversos sonetos, sozinho ele não pode se livrar do mal. Consoante dizia Calvino, a Terra é um lugar de degenerados e pecadores, onde o Rei é o diabo. Não ser eleito por Deus, para Calvino, era ser condenado ao inferno. Pecar era sucumbir às tentações

¹⁰⁵ Para a tradução desse poema ver Apêndice E, pp. 246-7.

¹⁰⁶ Tradução do autor do texto: “Donne, ao abandonar a Igreja Católica pela Protestante, ingressou no reino da dúvida, e se ele não tivesse feito esse movimento, os *Sonetos Sacros* não poderiam jamais ter sido escritos. Eles são o fruto de sua apostasia. Por todos os seus vestígios de prática católica, eles pertencem aos documentos da dor religiosa protestante, e seu sofrimento é maior porque eles são o trabalho de um homem criado em um credo mais amparador. (...) nos ‘Sonetos Sacros’, Donne reconhece que Deus deve agir primeiro, e que seus próprios esforços são fúteis....”.

demoníacas e comprometer a salvação da alma. Nesse ponto, Donne se assemelha muito a Calvino e a figura do diabo em seus sonetos é recorrente, sendo que o “príncipe desse mundo” é concebido ali como uma força ativa, capaz de arrastar o homem para a perdição, se Deus não o impedir a tempo. É o que será visto a seguir.

3.3 Entre Deus e o Diabo

Ao contrário do que se poderia imaginar, o surgimento da modernidade na Europa foi acompanhado de um crescente medo do demônio. Como afirma Delumeau:

A Renascença herdava seguramente conceitos e imagens demoníacos que se haviam definido e multiplicado no decorrer da Idade Média. Mas conferiu-lhes uma coerência, um relevo e uma difusão jamais atingidos anteriormente. (2002, p. 239)

Até os séculos XI e XII, Satã pouco aparecera na arte cristã. A partir dessa época, no entanto, testemunha-se uma verdadeira “explosão diabólica”. O diabo aparece então com seus olhos vermelhos, como devorador de homens, um verdadeiro monstro, exatamente ao contrário do anjo decaído – de belas feições – estampado nas paredes da igreja de Baouït, no Egito, no século VI (Delumeau, 2002, p. 239). Assim, como diz Delumeau, “assimilado pelo código feudal a um vassalo desleal, Satã faz então sua grande entrada em nossa civilização” (ibidem, p. 239).

A edição da **Divina Comédia**, em finais do Trecento, marcaria simbolicamente um novo interesse pelo satanismo, ainda que antes disso já houvessem circulado pela Europa relatos fantásticos a respeito dos suplícios do inferno¹⁰⁷. Essa figuração monstruosa do inferno e do demônio atingirá depois seu ápice com as telas de Hieronymus Bosch (Delumeau, 2002, pp. 240-3).

Com a Reforma e com o temor do Juízo Final que a acompanhou, o medo do diabo só fez crescer. Lutero, por exemplo, acreditava encontrar o demônio em cada adversário que combatia. Assim, a Alemanha da época foi assolada por um temor generalizado de Satã, uma vez que teólogos e pregadores – convencendo-se de que o fim do mundo se aproximava - acreditavam que o príncipe das trevas estava

¹⁰⁷ Segundo Carey (1990, p. 4), Donne foi provavelmente um dos poucos ingleses de seu tempo a conhecer Dante no original.

lançando suas últimas investidas sobre os homens (Delumeau, 2002, p. 244). O desenvolvimento da imprensa, por sua vez, promoveu um dilúvio de livros, gravuras e folhetos – sendo tanto publicações eruditas quanto populares – as quais alcançaram grande difusão, sobretudo na Alemanha (ibidem, pp. 245-6).

Assim, como afirma Delumeau, no momento em que culminou na Europa o medo de Satã, isto é, na segunda metade do século XVI e no começo do XVII, importantes obras apareceram em diferentes países, fornecendo, com um luxo de detalhes e de explicações jamais atingido anteriormente, todos os esclarecimentos que uma opinião ávida desejava ter sobre a personalidade, os poderes e os rostos do inimigo do gênero humano (2002, p. 247). Ainda segundo o autor francês, não é de se espantar que o **Fausto** de Marlowe seja de 1581 e **Macbeth** de 1606. A história de Fausto suscitara pelo menos 24 edições nos últimos doze anos do século XVI, na Alemanha (onde surgira); e na tragédia shakespeariana, as feiticeiras e o universo demoníaco ocupam o primeiro plano da cena (ibidem, pp. 246 e 248). Como conclui Delumeau:

Todas essas obras são, por diferentes razões, produtos da cultura erudita da época. O que significa que o medo do diabo – com um pico entre 1575 e 1625 – tomou sobretudo os meios dirigentes do qual saíam teólogos, juristas, escritores e soberanos. (2002, p. 248)

Assim, entendia-se na época que, desde a origem dos tempos, o diabo vinha se opondo ao homem. Chegava da Idade Média a crença de que Satã teria usurpado o poder do mundo ao provocar a queda de Adão e Eva, tornando-se então o ser mais poderoso sobre a terra. Por causa do pecado original, o homem teria sido submetido ao poder do Diabo (segundo Santo Agostinho), o qual possuiria sobre ele um verdadeiro direito (o *ius diaboli*). Contudo, Satã seria príncipe somente dos pecadores, pois Cristo resgatara com seu sacrifício o direito que o Diabo havia obtido sobre a humanidade. Apenas depois da Encarnação é que o homem poderia reencontrar a perdida harmonia com Deus¹⁰⁸ (Baschet in Le Goff; Schmitt, 2003, p. 323).

¹⁰⁸ Como afirma ainda Baschet, segundo o relato apócrifo – mas totalmente integrado pela ortodoxia - da descida de Jesus aos limbos, Cristo desceu aos infernos entre a sua morte e a ressurreição a fim de libertar os justos mortos antes da Encarnação. Esse teria sido o fim do poder absoluto do “príncipe deste mundo” (in Le Goff; Schmitt, 2003, p. 325).

Haveria, portanto, um estado de beligerância incessante entre o homem e o diabo, pois este último esforçar-se-ia sem descanso para prejudicá-lo. Por isso Calvino teria dito que seria loucura para o homem procurar combater sozinho um ser tão poderoso (Delumeau, 1989, p. 251).

Para Nogueira, a época das reformas é realmente o momento em que é maior o medo de Satã. Isso seria devido ao fervor missionário de ambas as Reformas, uma vez que estas precisavam da presença do diabo para justificar o árduo e ininterrupto esforço de salvação. Desse modo, o demônio não seria apenas a simbolização do Mal, mas uma presença e evidência em todos os momentos (2000, p. 101).

Dessa maneira, como afirma Carey, o medo de Donne de pertencer ao diabo não era apenas fantasia (1990, p. 40). Ademais, segundo as concepções da época, os que sofressem de desespero religioso – como era o caso do poeta inglês - seriam especialmente inclinados a receber visitas suas. Assim, a casuística da visitação demoníaca era comum e abundante na época. A própria família de Donne, a propósito, registrava uma ocorrência dessa ordem, na qual teria figurado um de seus mais polêmicos pertencentes, o jesuíta Jasper Heywood, tio de Donne. Pouco antes do antigo prisioneiro da Torre de Londres morrer em Nápoles, em janeiro de 1598, o diabo teria aparecido para ele e dito que Jasper iria para o inferno em virtude de seus métodos de ensino pouco ortodoxos. Como Carey jocosamente relata, Heywood, por sorte, tinha um pouco mais de confiança do que seu sobrinho e gritara “Mentiroso”, e o diabo então teria ido embora frustrado. Portanto, segundo Carey: “We cannot share the terror of the ‘Holy Sonnets’ unless we feel the devil Donne speaks of as a living creature, a family acquaintance, close at hand”¹⁰⁹ (Ibidem, p. 40).

Entretanto, não concordamos inteiramente com John Carey. Na verdade, o demônio não aparece na obra donneana como um ente corporificado – ou “corporificável” -, da forma como vimos ser freqüente no contexto medieval. O diabo donneano, ao contrário do que afirma Carey, parece ser algo mais abstrato, uma espécie de doença ou parasita da alma, aparecendo como uma infecção que se manifesta quando o corpo está mais debilitado.

Isso se reflete claramente quando Donne trata de um tema que lhe foi caro: o suicídio. Como afirma o próprio Carey, o suicídio era o resultado natural do

¹⁰⁹ Tradução do autor do texto: “Não podemos compartilhar do terror dos *Sonetos Sacros* a não ser que sintamos o demônio de que fala Donne como uma criatura vivente, um conhecido da família, ao alcance das mãos”.

desespero religioso. Seria a obra-prima do demônio (1990, p. 40). Donne nunca escondeu que o desejo de suicidar-se tê-lo-ia assaltado várias vezes. Mas a dúvida quanto à consistência desse desejo – seria o suicídio cabível em alguns casos ou seria ele fruto de ação demoníaca? – levou-o até mesmo a escrever um tratado sobre o assunto: *Biathanatos*. Conforme a ortodoxia cristã, o suicida não poderia ser salvo e estaria para sempre condenado ao inferno.

Donne, portanto, reconhece o poder que o demônio pode ter sobre o homem. Escreve ele em *Biathanatos*:

It is usefully said... *That man was made of shadow, and the Devill of fire*. For as shadow is not darkness, but grosser light, so is mans understanding in these mysteries, not blind but clouded. And as fire doth not always give light (for that is accidentall, and it must have aire to work upon), but it burneth naturally, so that desire of knowledge which the Devill kindles in us, (as he doth as willingly bring bellows to inflame a heart curious of knowledge, as he dot more ashes to stupifie and bury deeper a slumbering understanding) doth not always give us light, but it always burnes us, and imprints upon our judgment stigmaticall marks, and at last seares up our conscience. If then reasons which differ from me and my reasons be otherwise equall, yet theirs have this disadvantage, that they fight with themselves and suffer a Civill Warre of contradiction.¹¹⁰ (in **Selected Prose**, 1987, pp. 83-4)

Podemos com esse fragmento ter uma idéia dos conflitos religiosos e existenciais que fizeram parte do cotidiano de Donne por grande parte de sua vida. Em *Biathanatos*, Donne chega à conclusão de que o suicídio é possível em determinados casos, como quando praticado para aproximar o suicida – em sofrimento incurável - da glória de Deus. Mas, ao mesmo tempo, o suicídio pode ser desejado pelo demônio, para que a alma – num momento de fraqueza – perca assim a salvação que tanto almeja. Como disse Donne, isso “é uma guerra civil de contradição”.

Todavia, no trecho acima, o que parece se sobressair é o papel do livre-arbítrio. Da perspectiva de alguém que acreditasse estritamente na doutrina da predestinação – como Carey afirma ser o caso de Donne – isso seria um assunto de

¹¹⁰ Tradução do autor do texto: “É convenientemente dito... *Que o homem foi feito de sombra, e o Diabo, de fogo*. Pois como a sombra não é a escuridão, mas uma luz mais espessa, assim é o entendimento do homem nesses mistérios; não cego, mas nublado. E como o fogo nem sempre fornece luz (pois isso é acidental e é preciso ter ar sobre o qual operar), mas queima naturalmente, assim o desejo de conhecimento que o Demônio acende em nós, (o qual deve tanto deliberadamente trazer foles para inflamar um coração curioso de conhecimento, quanto trazer mais cinzas para entorpecer e enterrar mais fundo um entendimento sonolento) não deve sempre nos dar luz, mas sempre nos queimar, e imprimir sobre nosso julgamento marcas estigmatizadas, e, ao final, cauterizar nossa consciência.”

‘Se então razões que diferem de mim e de minhas razões forem de outro modo iguais, ainda assim elas possuem essa desvantagem, que elas lutam entre si e sofrem uma guerra civil de contradição”.

menor interesse, pois o destino do possível suicida não estaria em suas mãos, mas apenas nas de Deus. De um ponto de vista calvinista, temos que o homem vive em um mundo degenerado, onde o pecado é a regra. Caberá, no fim, apenas a Deus salvar uns e condenar outros. Em um mundo concebido dessa forma, a figura do diabo é muito menos importante do que em um mundo em que se atribua a existência do livre-arbítrio. Ainda que Calvino professe a necessidade de se viver uma vida justa, ele mesmo afirma que Deus pode salvar um ímpio e condenar um justo, pois o Deus calvinista é um ser imperscrutável e incompreensível para o ser humano (cf. A. G. Dickens, 1971, p. 166).

Essas idéias sempre pareceram inaceitáveis e implausíveis para Donne, pois o Deus donneano não é um juiz imprevisível e que abandona os seus filhos às suas sortes; e o homem, por seu turno, não é uma marionete sem vontade. Vejamos o trecho abaixo do soneto II:

1. As due by many titles I resigne
2. My selfe to thee, O God, first I was made
3. By thee, and for thee, and when I was decay'd
4. Thy blood bought that, the which before was thine;¹¹¹ (...)

A raça humana foi expulsa do Paraíso por desobedecer ao Senhor. No entanto, Deus não abandonou sua criação ao acaso. Em vez disso, enviou seu Filho para salvar a todos da perdição. O sacrifício do Cristo recuperou aquilo que desde o início sempre fora dele (v. 4), pois a humanidade fora criada para compartilhar da Glória do Criador (vv. 2-3). Novamente no soneto XV, Donne usa a imagem de um Deus que luta para recuperar aquilo que, por direito, é seu:

9. And as a robb'd man, which by search doth finde
10. His stolne stuffe sold, must lose or buy it againe;
11. The Sonne of glory came downe, and was slaine,
12. Us whom he had made, and Satan stolne, to unbinde.
13. 'Twas much, that man was made like God before,
14. But, that God should be made like man, much more¹¹².

Como explica Gardner, pelas leis da época de Donne, aquele que tivesse suas coisas roubadas, ao encontrá-las na posse de outra pessoa que as tivesse comprado, deveria ou comprá-las de volta ou perdê-las de vez. O comprador dos objetos furtados não era obrigado a dá-los sem nenhum reembolso (1966, p. 72). O

¹¹¹ Para a tradução desse poema ver Apêndice E, pp. 233-4.

¹¹² Para a tradução desse poema ver Apêndice E, pp. 243-4.

poeta usa então esse costume jurídico como metáfora para explicar o papel de Deus que, tendo sua prole perdida pelas artimanhas de Satã, teve de enviar seu filho para poder recuperá-la. Foi a ressurreição de Cristo que libertou o homem do Inferno, pois, até então, tanto os justos quanto os ímpios mortos estavam igualmente condenados às trevas. Cristo teve de descer ao Inferno para resgatá-los. Assim, mais impressionante do que o homem ter sido feito como Deus no Gênesis, é Deus ter se feito homem para salvá-lo. Novamente, dessa vez no soneto XII, Donne expressa seu sentimento de assombro diante da misericórdia divina:

9. Weaker I am, woe is mee, and worse than you,
10. You have not sinn'd, nor need be timorous.
11. But wonder at a greater wonder, for to us
12. Created nature doth these things subdue,
13. But their Creator, whom sin, nor nature tyed,
14. For us, his Creatures, and his foes, hath dyed.¹¹³

Certamente, essa imagem não se assemelha àquela do Deus dos teólogos da Reforma; é, outrossim, o retrato de um Deus clemente, comprometido com a salvação de seus filhos e que, sem pecar, morreu por aqueles que haviam pecado. A conclusão disso é que todo esse sacrifício não poderia ter sido em vão, como é expresso ainda no soneto II:

5. I am thy sonne, made with thy selfe to shine,
6. Thy servant, whose paines thou hast still repaid,
7. Thy sheepe, thine Image, and, till I betray'd
8. My selfe, a temple of thy Spirit divine;
9. Why doth the devill then usurpe on mee?
10. Why doth he steale, nay ravish that's thy right?
11. Except thou rise and for thine own worke fight,
12. Oh I shall soone despaire, when I doe see
13. That thou lov'st mankind well, yet wilt not chuse me,
14. And Satan hates mee, yet is loth to lose mee.¹¹⁴

Surge assim a pergunta inevitável: por que, depois de tudo o que Deus fez pela humanidade, provando o seu amor, deveria abandonar o homem à danação? Se Deus o ama, por que é o diabo que se empenha em ganhar a sua alma e não o contrário? Por que apenas alguns seriam predestinados à glória eterna? (v. 13). Encontramos aqui um desejo que o sujeito poético expõe de poder se convencer de que a graça divina não lhe faltará. Como vimos na seção anterior, segundo Donne, ela seria disponível a todos que quisessem ser salvos.

¹¹³ Para a tradução desse poema ver Apêndice E, pp. 240-1.

¹¹⁴ Para a tradução desse poema ver Apêndice E, p. 234.

Nesse sentido, entendemos por que nos *Sonetos Sacros* o Diabo é mencionado como um “usurpador” ou um “ladrão”:

Why doth the devill then *usurpe* on mee?
Why doth he *steale*, nay ravish that's thy right?¹¹⁵ (vv. 9-10, Soneto Sacro II)

I, like an *usurpt towne*, to another *due*,¹¹⁶ (v. 5, Soneto Sacro XIV)

The Sonne of glory came downe, and was slaine,
Us whom he had made, and *Satan stolne*, to unbinde.¹¹⁷ (vv. 11-2, S. Sacro XV)

Ao afirmar que o diabo é um usurpador, Donne reconhece assim que ele não é uma força paralela e comparável a Deus. Conforme professava Santo Agostinho – e também São Tomás de Aquino -, o Mal não possui uma substância própria; ele não é mais do que a ausência do Bem. Para o bispo de Hipona, haveria apenas um bem imutável: Deus. As demais coisas criadas por Ele seriam bens, mas mutáveis, uma vez que teriam sido criadas por Ele, mas não Dele e sim “do nada”. Desse modo, esses bens não são supremos, mas corruptíveis. Deus, então, não criou o Mal, mas este último é uma corrupção do que foi criado perfeito na natureza das criaturas. Assim, não haveria, como acreditavam os maniqueístas, dois princípios igualmente poderosos e opostos regendo o mundo, mas somente um: Deus, o sumo bem¹¹⁸ (cf. Gilson, 1969, pp. 185-7). Desse modo, quando Agostinho comenta a existência dos anjos bons e dos apóstatas, ele ressalta que a substância de ambos é a mesma, com o senão de os últimos terem sucumbido ao seu orgulho (**Cidade de Deus**, Livro 12, capítulo I, 1990, p. 61). Como tudo o que existe foi criado por Deus, o princípio do diabo é ser também criatura de Deus, porém decaída, uma vez que se revoltou contra o Criador (ibidem, Livro 11, cap. XV, p. 35)¹¹⁹. Desse modo, Deus não “perde”

¹¹⁵ Para a tradução desse poema ver Apêndice E, pp. 233-4.

¹¹⁶ Para a tradução desse poema ver Apêndice E, pp. 242-3.

¹¹⁷ Para a tradução desse poema ver Apêndice E, pp. 243-4,

¹¹⁸ Para São Tomás de Aquino, o mal também não existe em si, mas a argumentação do escolástico é um pouco diferente da de Agostinho e segue a linha de raciocínio de sua **Suma Teológica**. Para Aquino, tudo aquilo que é sopitável é um “bem”, ou seja, toda natureza deseja a sua própria existência e sua própria perfeição; a “perfeição” e o “ser” de toda natureza são então os verdadeiros “bens”. Mas se o “ser” e a “perfeição” de todas as coisas são os “bens”, resulta que o oposto do “bem”, o “mal”, não possui nem “perfeição” nem “ser”. O termo “mal” não pode então significar senão uma certa ausência de “bem” e “ser”; pois se o “ser”, enquanto tal, é um “bem”, tem-se que a ausência de um acarreta necessariamente a ausência do outro, ou seja, não podemos ter o “ser” sem ser um “bem” nem um “bem” que não seja um “ser”. O mal é, por conseguinte, uma realidade puramente negativa; mais precisamente, ela não é de forma alguma uma essência nem uma realidade (Cf. Gilson, 1972, pp. 205 e segs.; Aquino, **Suma Teológica**, questão XLIX, art. I).

¹¹⁹ O mesmo tema é encontrado em George Herbert, poeta discípulo de Donne. Em *Sin (II)*, afirma o poeta: “We paint the devil foul, yet he/ Hath some good in him, all agree./ Sin is flat opposite to the Almighty, seeing/ It wants the good of *virtue*, and of *being*” (in Shawcross e Emma, 1969, p. 216). Tradução do autor do texto:

uma alma para o demônio a não ser que a julgue merecedora do Inferno. É isso justamente o que vemos nos *Sonetos Sacros*.

Como se não bastasse, Agostinho afirmava ainda que não se devia temer o que os demônios pudessem fazer no mundo externo, uma vez que faziam parte de outro plano espiritual, acima dos humanos, mas muito abaixo dos anjos bons. No entanto, o homem deveria estar atento para evitar que os demônios lhe fizessem mal ao lhe apresentar o que fosse irrazoável às suas mentes na forma de algo eminentemente razoável e desejável, persuadindo-lhe assim a querer o que eles quisessem que fizesse (cf. Evans, 1995, pp. 156-7). Desse modo, segundo Agostinho, os demônios desorientariam as mentes dos homens por meio de um “ludus” diabólico, brincando com suas percepções e zombando da realidade. O efeito dos demônios não seria o de mudar a substância das coisas, mas agir sobre o “oculus mentis”, o “olho da mente”. Em nenhuma parte isso seria mais óbvio do que no caso das heresias (ibidem, p. 163).

Parece-nos que as palavras de Donne em *Biathanatos* são um reflexo da exposição de Agostinho acima. Ademais, é a que parece ser recorrente nos *Sonetos Sacros*. Como já mencionamos, o diabo nos *Sonetos* é um poder que atua sobre a vontade do poeta, induzindo-lhe ao pecado. Donne acreditava que o homem deve se reconciliar com seu Criador; porém isso deveria partir da vontade Dele. Contudo, mesmo que o poeta exponha todos os argumentos que o levam a acreditar que Deus está empenhado em sua salvação, ele sente que é o diabo que perscruta o seu caminho, levando-o a pecar, não encontrando provas de que seu libertador esteja comprometido com a salvação de sua alma. Mesmo arrependido, o poeta sabe que continuará a pecar se depender apenas de suas próprias forças (ou de seu arbítrio), pois ele é fraco e sua razão não consegue levá-lo para longe do mal. Assim, o poeta pede para que Deus intervenha logo, que lhe dê a graça preveniente, caso contrário ele acabará vítima do demônio. Desse modo, mesmo que Donne se encontrasse em uma época em que o diabo fosse considerado aparentemente quase tão poderoso quanto Deus, capaz de arrastar o homem para o Inferno, nos *Sonetos Sacros*, pelo menos, o demônio somente é forte diante da inoperância da Divindade. Conforme vimos acima, segundo Agostinho, o Mal nada mais é do que a ausência do Bem. No entanto, somente a graça divina pode dar forças ao homem

“Pintamos o diabo horrendo, ainda que ele/ Tenha algum bem em si, como todos concordam./ O pecado é o extremo oposto do Todo Poderoso, pois/ Ele [o pecado] almeja ao bem da *virtude* e do *ser*”.

para evitá-lo. Como afirma Carey: “That God’s Grace ‘may’ give him power to surmount the devil’s wiles, Donne is sure”¹²⁰ (1990, p. 38). No entanto, “God’s failure to make any move exasperates Donne”¹²¹ (p. 39).

Nos *Sonetos Sacros*, o diabo representa um poder maligno à espreita. Ele pode usurpar o poder da cidade-coração-alma do soneto sacro XIV, cooptando seus governantes. No entanto, desde que Deus e a cidade-alma o queiram, não há como o demônio resistir-lhe. O poeta, então, preocupado com sua alma, clama pela graça divina, para que Deus tome de volta aquilo que sempre foi seu. Entretanto, é a perspectiva de não ser atendido que gera a angústia dos *Sonetos Sacros*; é a espera atormentada do indulto prometido para o condenado, ainda aguardando, já de pé no cadafalso.

3.4 Morte e Escatologia

Da mesma forma que acontecera com o medo do demônio, o início da Idade Moderna foi o ápice dos temores escatológicos. Estes haviam se iniciado especialmente a partir de 1348, com a Peste Negra, seguindo-se com a Guerra dos Cem Anos, o Grande Cisma, a Reforma Protestante, além de massacres e guerras que se espalharam por diversos lugares da Europa. Tudo isso era então analisado sob uma cadeia explicativa de ordem teológica, a qual, por sua vez, só fazia aumentar os temores gerais. Desse modo, analisavam-se as catástrofes como sinais da ira divina ou como realização de profecias bíblicas. Acreditava-se assim que se estava próximo ao final dos tempos (Delumeau, 2002, pp. 205-7).

Além disso, para os cristãos dos séculos XIV-XVII parecia evidente – independentemente dos sinais dados pelos acontecimentos contemporâneos que por si só já anunciavam o final do mundo – que o essencial da história humana já havia passado. O mundo era imaginado como um velho decrépito, que sentia o seu fim se aproximar (Delumeau, 2002, p. 231).

No entanto, tivemos desde o início duas visões acerca do fim do mundo: uma, de caráter otimista, que foi o milenarismo; a outra, de caráter pessimista, que foi a visão do Juízo Final. Sobre o primeiro, explica Delumeau:

¹²⁰ Tradução do autor do texto: “Que a Graça de Deus ‘pode’ lhe dar poder para superar as artimanhas do demônio, Donne tem certeza...”

¹²¹ Tradução do autor do texto: “...a omissão de Deus em efetuar qualquer movimento exaspera Donne.”

No cristianismo, deve-se chamar de milenarismo a crença num reino terrestre vindouro de Cristo e de seus eleitos – reino este que deve durar mil anos, entendidos seja literalmente, seja simbolicamente. O advento do milênio foi concebido como devendo situar-se entre uma primeira ressurreição – a dos eleitos já mortos – e uma segunda – a de todos os outros homens na hora de seu julgamento. O milênio deve, portanto, intercalar-se entre o tempo da história e a descida da “Jerusalém celeste”. (1997, pp. 18-19)

Assim, o milenarismo estava tingido de cores mais suaves. Acreditava-se no advento de um reino de felicidade e fartura que antecederia ao Juízo Final propriamente dito. A visão do Juízo Final, no entanto, era uma visão do dia do julgamento, do dia em que Deus iria lançar a sua ira: era o “dies irae” (Delumeau, 2002, p. 210). Ao contrário dos sonhos paradisíacos do milenarismo, a representação do Juízo Final dirigia as atenções para o destino eterno das almas, para a culpabilidade pessoal, para a necessidade de se ter seguido o exemplo e o ensinamento de Jesus em vez da busca pela felicidade mundana (ibidem, 211).

Como explica Delumeau, o milenarismo nunca contou com a aprovação eclesiástica e sempre foi propenso a heresias. Podemos citar como exemplos o milenarista italiano Savonarola, condenado à fogueira, e Pe. Antonio Vieira que, depois de anunciar um novo reino celestial sob a égide portuguesa, teve contas a ajustar com o Santo Ofício (Delumeau, 2002, p. 211). Por outro lado, o Dia do Julgamento “revelava-se como um meio pedagógico eficaz nas mãos da Igreja para reconduzir os cristãos para o bom caminho” (Ibidem, p. 211). Assim sendo, continua o autor francês, não foi por acaso que a escatologia que anunciava a iminência do Juízo Final foi difundida principalmente por aqueles que tinham preocupações pastorais, como no caso dos Reformadores Protestantes (Ibidem, p. 211). Lutero, em **Conversas à mesa**, apresenta o fim do mundo como iminente, sendo que depois disso a terra seria regenerada como uma espécie de paraíso, concepção que se aproximava daquela dos quiliastas (ibidem, pp. 213-4). Desse modo, tanto o milenarismo como o Juízo Final podiam ser fontes de esperança. No entanto, foram amiúde mais causa de medo, sendo que a imaginação foi dirigida principalmente para as desgraças que precederiam os dois eventos (ibidem, p. 214).

Os cálculos das possíveis datas do fim do mundo variaram muito. Baseados principalmente no livro de Daniel (capítulos 2 e 7) e, obviamente, no Apocalipse de João, os cálculos indicaram várias datas. Nicolau de Cusa marcava o final do mundo para o trigésimo quarto jubileu após Jesus Cristo, portanto, para 1700. Para outros, o

mundo acabaria em 1666, número que havia sido expresso no Apocalipse. Lutero, por sua vez, não arriscou uma data, mas afirmava que sua geração contemplaria o fim dos tempos. Para todos, enfim, o Juízo Final era iminente (Delumeau, 2002, p. 234).

Conforme aponta Delumeau, na segunda metade do século XVI e na primeira parte do XVII, parece que o temor da vinda do anticristo e do fim do mundo – anteriormente difundidos por toda a cristandade – permaneceu mais forte em países protestantes do que em católicos. Isso se explica – segundo o autor francês – pelo fato de que, nesse tempo, os protestantes se encontravam em uma situação de insegurança política muito grande, tanto na França, como também na Alemanha. Na defensiva, o Protestantismo se agarrava mais do que nunca na afirmação de que o Papa era o anticristo e que o fim do mundo (ou o advento do milênio) “daria um fim aos sucessos momentâneos do inimigo de Deus” (Delumeau, 2002, p. 236). No caso da Inglaterra, diria Delumeau:

Milenarismos radical e moderado e crença em um fim iminente do mundo somaram-se na Inglaterra do final do século XVI e da primeira metade do XVII para criar ali uma atmosfera saturada de escatologia. Porque até aqui insistimos sobretudo no milenarismo, talvez seja preciso sublinhar quanto freqüente foi o anúncio do último dia e do grande Juízo. Um soberano como Jaime I, autor de uma Meditação sobre o Apocalipse (1588) e poetas como...J. Doone [sic] e, é claro, J. Milton deram a sua contribuição à literatura escatológica. (2002, p. 237)

Donne claramente tinha preocupações escatológicas, tanto decorrentes da época em que vivia, como também de seu próprio caráter, sempre preocupado em “duelar com a morte”¹²². De fato, a morte é um tema freqüente na obra de Donne, para não dizer predominante. E isso não diz respeito somente à poesia religiosa, mas também à lírico-amorosa. Dos cinquenta e quatro poemas que compõem as *Songs and Sonnets*, trinta e dois deles se referem à morte: ou o poeta morre, ou a sua amada, os ou dois (Carey, 1990, p. 187). Na poesia religiosa, essa insistência é ainda maior, uma vez que a vida religiosa cristã tem na imagem da morte uma figura central.

De fato, é por meio da morte que a alma – segundo o Cristianismo - poderá encontrar a felicidade eterna ou não. É nesse sentido que a necessidade da graça é tão ressaltada nos *Sonetos Sacros* e o peso do pecado é tão intenso. O poeta precisa livrar-se de sua culpa para poder encontrar a graça divina e salvar-se da

¹²² “Death’s Duel” foi o último sermão proferido por Donne, já à beira da morte, em 1631.

danação. Desse modo, a questão da morte nos *Sonetos Sacros* está intimamente ligada ao Juízo Final e a o que acontecerá com a alma no pós-vida. Esses temas, aliás, perpassam também toda a obra *donneana*. No entanto, ao contrário do discurso tradicional do início do século XVII, o qual apresentava a morte como um ser poderoso e invencível, Donne – ao contrário - procura sempre diminuir a sua importância (Carey, 1990, pp. 184-6). Vejamos, por exemplo, o soneto sacro X:

1. Death be not proud, though some have called thee
2. Mighty and dreadful, for, thou art not soe,
3. For, those, whom thou think'st, thou dost overthrow,
4. Die not, poore death, nor yet canst thou kill mee.
5. From rest and sleepe, which but thy pictures bee,
6. Much pleasure, then from thee, much more must flow,
7. And soonest our best men with thee doe goe,
8. Rest of their bones, and soules deliverie.
9. Thou art slave to Fate, Chance, kings, and desperate men,
10. And dost with poyson, warre, and sicknesse dwell,
11. And poppie, or charmes can make us sleepe as well,
12. And better than thy stroake; why swell'st thou then?
13. One short sleepe past, wee wake eternally,
14. And death shall be no more; death, thou shalt die¹²³.

O soneto acima pode ser interpretado como uma tentativa do poeta de menosprezar a morte e o poder que faz os homens temê-la (vv. 1-2). Assim, a morte é comparada ao sono, que seria apenas uma imagem sua (v. 5). Donne justifica essa metáfora na meditação 15 das suas *Devotions upon emergent occasions* (“Devoções para ocasiões emergenciais”), ao explicar que Deus, na criação, não havia criado o sono como imagem da morte, mas apenas como um refrigerio para o corpo, uma vez que a morte não havia sido criação sua, mas do homem ao cometer o pecado original. No entanto, Deus teria tomado a criatura do homem – a morte – e a modificado à Sua maneira, a fim de apresentá-la para o homem de uma forma mais aceitável: a solução encontrada teria sido apresentar a morte como uma espécie de sono. Como diz Donne: “As then wee need *sleepe* to live out our *threescore and ten yeeres*, so we need *death*, to live that *life* which we cannot out-live”¹²⁴ (in **Selected Prose**, 1987, p. 123). Desse modo, como o sono é necessário para o homem viver a sua vida; a morte é necessária para o homem viver a vida eterna. Nesse sentido, no momento da Ressurreição da carne – quando a alma reencontrar-se-á com seu corpo depois do Dia do Julgamento – a morte morrerá

¹²³ Para a tradução desse poema ver Apêndice E, pp. 238-9.

¹²⁴ Tradução do autor do texto: “Como então precisamos do *sono* para viver nossos *setenta anos*, da mesma forma precisamos da *morte* para viver aquela *vida* a qual não podemos sobreviver”.

para todos os eleitos que terão a vida eterna ao lado do Senhor, enquanto os condenados perecerão eternamente no Inferno.

No entanto, no poema acima, há uma indecisão do poeta. Ora ele diz que a morte deve ser melhor do que o sono, já que – sendo mais profunda do que o sono – dará mais prazer que ele (v. 6); ora ele diz que o sono é melhor – ou mais poderoso - que a morte (vv. 11-12). Por fim, curiosamente, depois de menosprezar a Morte, ele a condena no *couplet* à própria morte, como se fosse algo terrível, traíndo assim a sua argumentação (cf. Carey, 1990, p. 185). Por outro lado, contrariando Carey, poderíamos também compreender o fechamento do soneto não como uma contradição, mas como o anúncio da redenção e como a própria descoberta de que tanto a preocupação com o sono como com a morte são inúteis. Ao tentar convencer-se de que a morte não é senão uma passagem para uma vida melhor, o poeta conclui que a única morte possível é a morte da própria Morte, no momento do Juízo Final, quando igualmente todos os mortos de todas as épocas “acordarão” de seu sono.

É de se notar que o sujeito poético sublinha que a alma acordará eternamente depois de um “breve sono” (v. 13). A imagem do sono relacionada com o momento da morte aparece também em vários outros sonetos de Donne. Essa questão é particularmente interessante quando retornamos para as crenças dos primeiros cristãos. Como relata Jean Delumeau, havia uma crença difundida nos primeiros séculos da Era Cristã de que, ao morrer, o cristão não iria diretamente para o Céu (lugar onde habitaria Deus), mas sim para um lugar intermediário, onde ficaria repousando até o dia do julgamento final. Esse lugar de espera era comumente conhecido como o “seio de Abraão”, ou “*limbus patrum*”¹²⁵ (Delumeau, 1994, pp. 43-44; Rondet, 1968, p. 55 e segs.). Houve, no entanto, uma certa confusão em torno da palavra “*requies*” (repouso), gerando interpretações contraditórias¹²⁶. Por vezes

¹²⁵ A expressão “seio de Abraão”, usada várias vezes na Bíblia, é de origem judaica. Na verdade, três expressões eram comumente usadas, entre os judeus, para expressar o futuro estado de bem-aventurança: 1) o jardim do Éden, ou paraíso; 2) o trono da glória e 3) o seio de Abraão. É esta que aparece com mais frequência. De conformidade com a teologia judaica, esse paraíso ou seio de Abraão fazia parte do “Hades”, sendo o local que abrigava os bem-aventurados ou justos à espera do paraíso que só lhes seria acessível depois do Juízo Final. Os pecadores também permaneceriam no Hades (ou “*scheol*”), mas em lugares distintos. A idéia de seio de Abraão tem por detrás de si o pensamento de comunhão e de filiação. O homem justo era considerado filho de Abraão. (cf. Champlin, 1980, p. 163 e Rondet, 1968, p. 56).

¹²⁶ Segundo Delumeau, esta crença do sono dos mortos tem relação com a lenda dos Sete Adormecidos de Éfeso. Segundo a lenda, no século IV, propagou-se uma heresia que negava a ressurreição dos mortos. A fim de combatê-la, Deus revelou sete mártires de Éfeso que dormiam há vários séculos. Depois de ressuscitarem e aparecerem às pessoas para comprovar sua ressurreição, os mártires teriam voltado a dormir (Delumeau, 1994, p.

indagou-se se esse lugar intermediário seria um lugar onde a alma dormiria até a Ressurreição ou ainda se seria um lugar de alegrias e verdes campos, onde as almas deleitar-se-iam até o fim dos dias. As opiniões contrastaram através dos tempos, mas o fato é que muitas vezes se usou o verbo “adormecer” para significar “morrer” no contexto bíblico, vindo possivelmente daí o entendimento mais corrente. Encontramos esse uso, por exemplo, nos Atos dos Apóstolos (7, 60), na passagem acerca do apedrejamento e morte de Estevão: “E, posto de joelhos, clamou em voz alta, dizendo: Senhor, não lhes imputes este pecado. E, tendo dito isto, adormeceu no Senhor” (cf. Delumeau, 1994, p. 47)¹²⁷. O momento da morte seria assim o momento em que concomitantemente iniciaria o sono da alma em seu aguardo pelo dia do julgamento final. Donne usa ainda o verbo “dormir” (“To Sleep”) no soneto VII:

5. All whom the flood did, and fire shall o'erthrow,
6. All whom warre, dearth, sage, agues, tyrannies,
7. Despaire, law chance, hath slaine, and you whose eyes,
8. Shall behold God, and never tast deaths woe.
9. *But let them sleepe, Lord, and mee mourne a space*¹²⁸ (...)

Enquanto que o Juízo Final anunciado no início do soneto se aproxima, o poeta pede para que Deus deixe todos os que já morreram no passado “dormir” ainda, enquanto que ele permanecerá lamentando seus pecados para que possa chegar ao seu julgamento arrependido. De forma semelhante, no soneto VI, o poeta se encontra na iminência da própria morte, quando esta instantaneamente desconjuntará o seu corpo de sua alma e ele então dormirá por algum tempo:

1. This is my playes last scene, here heavens appoint
2. My pilgrimages last mile; and my race
3. Idly, yet quickly runne, hath this last pace,
4. My spans last inch, my minutes latest point,
5. And gluttonous death, will instantly unjoynt

47). Não será certamente coincidência Donne mencionar a lenda em seu poema “The Good Morrow”: “I wonder by my troth, what thou and I/ Did, till we loved ? were we not wean'd till then ?/But suck'd on country pleasures, childishly ?/Or snorted we in the Seven Sleepers' den ?” Segundo a tradução de Paulo Vizioli: “O Bom Dia”: “Quisera, à fé, saber por que tardamos/ A amar. Quais bebezinhos aleitados,/ Não mais que um prazer rústico mamamos?/ Roncamos com os Sete Adormentados?” (Vizioli, 1985, p. 15).

¹²⁷ Mais interessante, porém, do que essa passagem mencionada por Delumeau é a encontrada em Jo 11, 11-13, em que Jesus afirma que pretende despertar Lázaro, então tido como doente, confundindo então os seus apóstolos: “Assim falou e, depois disso, disse-lhes: Nosso amigo Lázaro dorme; mas vou despertá-lo. Disseram-lhe então os seus discípulos: Senhor, se ele dorme, curar-se-á. Mas Jesus tinha falado da sua morte. Eles julgavam que falava do repouso do sono”. Santo Agostinho lê a passagem no sentido metafórico, afirmando que a morte, para Deus, é apenas um sono, já que pode ressuscitar os mortos (cf. Rondet, 1968, pp. 224-5). De qualquer modo, Agostinho transfere também para o fim dos tempos a visão face a face de Deus (ibidem, pp. 58-9).

¹²⁸ Para a tradução desse poema ver Apêndice E, pp. 236-7.

6. My body, and soule, and *I shall sleepe a space,*
7. *But my'ever-waking part shall see that face,*
8. Whose feare already shakes my every joynt;¹²⁹ (...)

Aqui, no entanto, encontramos-nos diante de uma discrepância no imaginário de Donne a respeito do estado da alma no pós-vida. Por várias vezes em seus *Sermões*, como explica Gardner, Donne insiste que a alma é eterna por preservação¹³⁰ e não por sua própria natureza e que, no momento da morte, a alma do virtuoso vai imediatamente para o Céu onde esperará para reunir-se novamente com seu corpo no momento da Ressurreição (1966, pp. xliii-xliv). No entanto, como salienta Gardner, Donne é impreciso acerca desse ponto em seus sonetos. Vejamos novamente o primeiro quarteto do soneto VII:

1. At the round earths imagin'd corners, blow
2. Your trumpets, Angells, and arise, *arise*
3. *From death*, you numberlesse infinities
4. Of soules, *and to your scattred bodies goe*,¹³¹ (...)

Aqui encontramos a afirmativa de que as almas irão levantar-se *da morte* e então voltar para os seus corpos já virados em pó. Ou seja, o poeta não indica, como fizera nos poemas anteriores e nos *Sermões*, que a alma estará esperando no Céu para o dia do Advento. Gardner pondera então que Donne, até aquele momento, não teria ainda se decidido quanto a essa questão, o que aconteceria posteriormente nos *Sermões*, ao postular a doutrina da preservação (1966, p. xlv). A visão de que a alma morreria – mesmo que por tempo determinado – antes do Juízo Final era considerada herética na época¹³². Carey concorda com Gardner, afirmando que Donne posteriormente aderiu à doutrina ortodoxa de que a alma esperaria no Céu – ou no Inferno – a Ressurreição dos corpos¹³³. Escolha essa que não se deve,

¹²⁹ Para a tradução desse poema ver Apêndice E, pp. 235-6.

¹³⁰ A alma é imortal por preservação porque sua imortalidade decorre de sua preservação nesse estado de imortalidade por Deus. Ou seja, a alma – para Donne aqui – não é essencialmente imortal, mas depende do Senhor para que permaneça nesse estado. Qualquer descuido Dele acarretará seu desaparecimento. Essa doutrina não era estritamente a doutrina da ortodoxia católica, que postulava a imortalidade da alma como algo de sua essência (Gardner, 1966, pp. 114-7).

¹³¹ Para a tradução desse poema ver Apêndice E, pp. 236-7.

¹³² Conhecida como “heresia árabe”, originada pelo médico e pensador árabe Averróis (1126-1198), cujo pensamento era voltado para uma interpretação pessoal do aristotelismo que, muito embora tenha influenciado decisivamente a cultura intelectual do medievo europeu, se mostrou hostil à ortodoxia católica (tal como ocorre, p.ex., em sua afirmação da finitude da alma humana individual), sendo por isto duramente combatida pela filosofia escolástica e duas vezes condenada pela Igreja (em 1240 e 1513).

¹³³ De acordo com Carey (1990, p. 186), o ensinamento da ortodoxia cristã da época apontava que a alma dos mortos não “repousava” em sua sepultura até o dia do julgamento, mas desde logo era julgada e já começava então a receber a sua punição ou a sua recompensa. Foi o que decidiu o Papa Bento XII, em documento expedido

conforme Carey, apenas ao fato de que a posição contrária era uma heresia, mas porque acreditar na morte da alma iria de encontro ao impulso sempre apresentado por Donne de minimizar o próprio poder da morte, como vimos no caso do soneto sacro X (1990, p. 209).

Por outro lado, constatamos em Donne uma tendência à confluência do corpo e da alma, quando não uma supremacia do primeiro sobre o segundo. A existência apartada de um em relação ao outro era algo estranho ao pensamento unificador de Donne (Carey, 1990, p. 148). Como vemos em seu poema “The Ecstasy” (“O Êxtase”), a existência da alma só se aperfeiçoa a partir de seu fluir para os corpos, havendo uma co-dependência entre as duas partes. Desse modo, havendo essa co-dependência, era natural pensar que, sendo o corpo mortal, a alma também o seria. Iam nesse sentido, por exemplo, as idéias de Pedro Pomponazzi¹³⁴ (1462-1525), filósofo da escola de Pádua, que escreveu um **Tratado da Imortalidade da Alma** (1516), muito discutido no século XVI e considerado herético pelas autoridades da Igreja.

Conforme explica Jill Kraye, a opinião de que a alma humana, como a dos animais, na qualidade de forma material do corpo, teria de desfazer-se junto com este, está inicialmente vinculada com o comentador grego de Aristóteles, Alexandre de Afrodísias (começo do terceiro século d.C.), cujo tratado sobre a alma só em 1495 se tornou acessível em tradução latina (Kraye in Blum, 2003, p. 124). Inicialmente, segundo Aristóteles, a questão da imortalidade da alma passava pela dependência dela diante do corpo em atos como o de pensar, por exemplo. Caso a

em 29 de janeiro de 1336, repudiando a doutrina do “sono” das almas (cf. Rondet, 1968, pp. 72-3). O exemplo que comumente servia de embasamento a essa doutrina era a história bíblica de Lázaro – um mendigo – e o rico avarento que lhe negara alimento em vida: “Sucedeu morrer o mendigo, que foi levado pelos anjos ao seio de Abraão. Morreu também o rico e foi sepultado. E quando estava nos tormentos do inferno, levantando os olhos, viu ao longe Abraão, e Lázaro no seu seio” (Lc, 16, 22-24). Donne teria assim optado pela doutrina católica, uma vez que a Reforma não a havia atacado muito, preferindo esta, em vez disso, centrar-se nas críticas ao Purgatório, o qual não podia ser provado pelas Escrituras (Gardner, 1966, p. 116). Por fim, de acordo com Champlin, como vemos em Jo 18:23, “jazer no seio” era como se referia ao lugar dos convivas mais favorecidos. Na qualidade de hóspede favorecido no Céu, Lázaro descansava no seio de Abraão. Sua alma sobrevivia à morte do corpo, e isso sem interrupção alguma da própria consciência (1980, p. 163). No entanto, ressaltamos como é ambígua aqui a referência a uma passagem que menciona o “seio de Abraão”, que ficara conhecido na tradição como um lugar de espera. A título de esclarecimento, vale lembrar que esse Lázaro não é o mesmo Lázaro que ressuscitaria, conforme aparece no Evangelho de João.

¹³⁴ Pomponazzi foi um dos aristotélicos mais importantes da Renascença, optando pela vertente do aristotelismo mundano, preocupado esse em investigar o pensamento do filósofo estagirita sem especulações teológicas, em detrimento do aristotelismo cristão – condicionado por São Tomás de Aquino – que usava Aristóteles como fundamento da fé cristã (Kraye in Blum, 2003, pp. 119-20). Pomponazzi estudou com o principal averroísta de seu tempo, Nicoletto Vénia (1420-1499), que também entrara em conflito com as autoridades eclesiásticas quanto à questão da imortalidade da alma sensitiva (ibidem, p. 121).

alma fosse dependente do corpo para isso, seria também mortal, não podendo, portanto - sendo ela imaterial - pensar sem estar dentro de um corpo. Interpretando Aristóteles, Aquino desata esse nó ao postular que a alma necessitaria do corpo para pensar, mas não como objeto, mas sim como sujeito: as atividades sensitivas não se dariam nos órgãos corporais, mas na própria alma que anima o corpo. Dessa maneira, Aquino contempla um modo de como a alma poderia ser separada do corpo, sem que necessariamente percesse com ele. Para Averróis, por sua vez, haveria um princípio imaterial que regeria todas as criaturas, mas apenas temporariamente, enquanto estivessem vivas. Perecendo o corpo, a alma pereceria com ele (ibidem, p. 124).

No entanto, ao ler o comentário de Afrodísias, Pomponazzi considera a sua interpretação como a verdadeira interpretação de Aristóteles, rejeitando assim tanto a tese tomista quanto a averroísta. Desse modo, para o filósofo italiano, como Aristóteles afirmara que tudo o que tem um começo, tem necessariamente um fim, a alma – tendo sido criada por Deus – deveria também ter um fim. Assim:

...a interpretação mais exata de Aristóteles e, ao mesmo tempo, a solução mais satisfatória do problema com meios filosóficos não era nem a fé de São Tomás de Aquino de que a alma, criada por Deus, temporalmente fazia o papel de forma substancial de um ser humano individual e depois passava para uma pós-vida imortal, nem a teoria de Averróis de um único intelecto imortal, mas a visão de Alexandre de Afrodísias, de que a alma seria material e mortal. (Kraye, in Blum, 2003, p. 125).

Partindo de um ponto de vista como o de Pomponazzi, compreendemos como Donne poderia conceber que a alma morresse – ou “dormisse” - quando da morte do corpo até o momento da Ressurreição. No entanto, aceitar a morte da alma seria reconhecer seu extremo e invencível poder. Assim, Donne se encontrou diante de uma encruzilhada, o que talvez explique por que mudou tantas vezes de idéia através dos anos. Apesar de abandonar essa visão posteriormente, sobretudo em razão de sua carreira eclesiástica, Donne continuou mesmo assim a asseverar em seus *Sermões* que a alma não poderia existir apropriadamente se apartada do corpo (Carey, 1990., p. 149). Particularmente quanto a esse tema, é interessante citar um sermão de 1626:

...As farre as man is imortall, man is a married man still, still in possession of a soule, and a body too; And man is for ever immortall in both; Immortall in his soule by Preservation, and immortall in his body by Reparation in the Resurrection. For, though they be separated a *Thoro & Mensa*, from Bed

and Board, they are not divorced; Though the soule be at the *Table of the Lambe*, in Glory, and the body but at the table of the *Serpent*, in dust, Though the soule be in *lecto florido*, in that bed which is always green, in an everlasting spring, in *Abrahams bosome*; And the body but in that green-bed...yet they are not divorced; they shall returne to one another againe, in an inseparable re-union in the Resurrection. ¹³⁵ (in **Selected Prose**, 1987, 257-8)

Vemos que Donne menciona que, no momento da morte, a alma não morre, mas se dirige para aquele lugar onde é sempre primavera – o “seio de Abraão” – de que já falavam os cristãos dos primeiros séculos. Enquanto isso, o corpo permanece na terra, convertido em pó, esperando para voltar a se reunir com a alma na Ressurreição dos mortos. Essa, portanto, não é a visão do soneto VII, pois a alma – como concebida no sermão acima - não morrerá com o corpo. Ainda que, no sermão, Donne não afirme explicitamente que a alma ficará dormindo até o dia do Advento, diz que a alma ficará em um “leito florido”. Subentende-se então que a alma ficará dormindo. Vimos anteriormente que havia uma controvérsia nos primeiros séculos da Era Cristã quanto a se a alma ficaria repousando ou gozando de uma permanente primavera. No sermão acima, Donne parece se inclinar para a primeira alternativa. É bom salientar, contudo, que o “lugar de espera” de que falavam os Pais da Igreja foi condenado pelo Concílio de Florença de 1439, sendo que a criação do Purgatório viria a substituí-lo, transformando-o em um lugar de sofrimento¹³⁶ (Delumeau, 1994, p. 50).

No entanto, em um sermão de 1625 – um ano antes do sermão acima -, Donne havia dito que muitos dos Pais da Igreja haviam errado ao imaginar que a alma não contemplaria o Senhor no momento de sua morte, pois esses autores teriam dado importância demais para o corpo, julgando que não seria possível à

¹³⁵ Tradução ao autor do texto: “...Não obstante o homem ser imortal, o homem é ainda um homem casado, ainda em posse de uma alma e de um corpo também. E o homem é para sempre imortal em ambos; imortal em sua alma por Preservação e imortal em seu corpo pela Reparação na Ressurreição. Pois, embora sejam eles separados a *Thoro & Mensa*, do Leito e da Mesa, eles não são divorciados. Embora a alma esteja na *Mesa do Cordeiro*, na Glória, e o corpo senão na mesa da *Serpente*, no pó; embora a alma esteja em *lecto florido*, naquela cama que está sempre verde, em uma sempiterna primavera, no *Seio de Abraão*; e o corpo senão naquela cama verde...ainda assim eles não estão divorciados; eles retornarão um ao outro novamente, em uma inseparável reunião na Ressurreição”.

¹³⁶ São Tomás de Aquino já afirmava que as sanções da vida mortal principiariam desde o instante que seguir-se-ia à morte. Para ele, não existiria razão alguma para adiar até o fim do mundo a recompensa ou o castigo da alma imortal. Compreendia-se, portanto, que haveria após a morte um juízo particular distinto do juízo coletivo no qual Cristo exerceria sua prerrogativa de juiz universal. Aquino, contudo, não se estendeu quanto às diferenças desses juízos. Assim sendo, as almas que não teriam culpas a expiar entrariam imediatamente na posse da herança que lhes foi prometida, isto é, da visão de Deus face a face, que é a vida eterna (cf. Rondet, 1968, p. 84; cf. **Suma Teológica**, III, q. 59, art. 5, ad. 1). Ainda que tenha repudiado todo “dilacionismo” (espera do julgamento até o fim dos tempos), Aquino admitia-o para os homens mortos antes da ressurreição de Cristo (Rondet, 1968, p. 91).

alma por si só contemplar Deus satisfatoriamente. Ou seja, no prazo de um ano Donne havia mudado totalmente de opinião. Se julgarmos - na esteira dos sonetos VI e X - que quem “dorme” é apenas o corpo e não a alma (“But my'ever-waking part shall see that face”, cf. o soneto VI), já que aquele está à espera de sua Ressurreição, estaremos então no campo dessa doutrina. Por outro lado, se entendermos que ambos “dormem”, provavelmente esbarraremos na idéia dos cristãos primitivos ou ainda, se entendermos que por “dormir” Donne quer dizer “morrer”, estaremos margeando o entendimento de Pomponazzi. Assim, o que se percebe é que Donne oscilou tanto nos *Sonetos Sacros* como nos *Sermões* entre as duas (ou três) doutrinas, ainda que tenha dado – pelo menos nos *Sermões* – preferência para aquela que afirma que a alma já no momento da morte pode contemplar a face de Deus¹³⁷.

A questão da morte e da alma dos mortos convergiria inevitavelmente para o Dia do Julgamento e nessa direção a atenção de Donne foi levada. Como Donne estava sempre interessado em diminuir o temor da morte – consoante o soneto sacro X -, o que o interessava não era o Juízo Final como evento catastrófico, mas o que aconteceria depois. O Advento seria apenas uma passagem para a Ressurreição, que era o que realmente o interessava. Com a Ressurreição, a própria morte morreria, e a alma reunir-se-ia com o corpo de uma vez para sempre. Para Carey, com o Julgamento Donne enfim saberia se havia sido condenado ou não; Donne enfrentaria o final do suspense que tanto o ansiara (1990, p. 188).

Saber que possuía uma alma imortal não era suficiente para Donne. Ele precisava se assegurar de que seu corpo também o seria. Assim, conforme o sermão acima, o corpo também era imortal, mas não por preservação, e sim pela garantia da Ressurreição¹³⁸. Mas a morte – que tanto o fascinava – da mesma forma o amedrontava. O Juízo Final seria um evento cheio de terror e remorso. No entanto,

¹³⁷ O ponto a ser sublinhado aqui é que, para muitos autores do início do Cristianismo, o Paraíso não seria a mesma coisa que o Céu. O Paraíso seria o lugar de espera dos justos, o qual teria sido reaberto por Cristo no momento de sua morte, ao afirmar que o bom ladrão – crucificado ao seu lado – estaria até o fim do dia junto com ele no próprio Paraíso (Lc, 23, 43). O Céu, por sua vez, seria o lugar em que os eleitos iriam depois do Juízo Final. Mas, como vimos, esses entendimentos nunca foram unânimes. Por fim, com a criação do Purgatório, o Paraíso e o Céu começaram a ser entendidos como a mesma coisa. Daí a necessidade de se afirmar de que no momento da morte a alma já teria o seu julgamento (Delumeau, 1994, pp. 40 e segs.).

¹³⁸ Quanto a isso, segundo São Tomás de Aquino, o desejo do homem não seria tanto o de se evadir do corpo, mas sim o de sair de um corpo corruptível para no fim reencontrar um corpo que estivesse à altura de sua alma. Somente um corpo incorruptível conviria a uma alma imortal, mas não se encontraria matéria apropriada no mundo sublunar (cf. Rondet, 1968, pp. 82-3). Desse modo, sendo necessárias a paixão e a morte do Salvador para que as almas pudessem entrar na posse da beatitude, com maior razão exigir-se-ia a Ressurreição para que os corpos fossem glorificados (ibidem, pp. 92-3; **Suma Teológica**, III, q. 56, art. 1 e q. 53, art. 3).

como era corrente na época, acreditava-se que esse dia estava próximo. Além disso, acreditava-se que como o primeiro fim do mundo havia se dado pelo Dilúvio, o segundo dar-se-ia pelo fogo. É isso o que encontramos em alguns dos sonetos que até aqui comentamos:

5. All whom the flood did, and fire shall o'erthrow, (Soneto Sacro VII)
10. God? Oh! of thine onely worthy blood,
11. And my teares, make a heavenly Lethean flood,
12. And drowne in it my sinnes black memorie; (Soneto Sacro IX)

7. Powre new seas in mine eyes, that so I might
8. Drowne my world with my weeping earnestly,
9. Or wash it if it must be drown'd no more;
10. But oh it must be burnt! alas the fire
11. Of lust and envie have burnt it heretofore,
12. And made it fouler; Let their flames retire,
13. And burne me o Lord, with a fiery zeale
14. Of thee and thy house, which doth in eating heale. (Soneto Sacro V)

No primeiro excerto, o poeta lembra que no Juízo Final encontrar-se-ão todos os mortos, desde os que se foram no dilúvio, como os que perecerão pelo fogo do último dia. Mas, mais do que isso, Donne se vale das imagens do dilúvio e do fogo como metáforas da própria ação de Deus. A visão do sofrimento que leva à salvação é amiúde apocalíptica em Donne: afogar os pecados com o choro do arrependimento (soneto sacro IX) ou, não sendo isso possível, queimar o próprio pecador, purgando-o de seus pecados (soneto Sacro V). A imagem usada neste último exemplo é muito semelhante à do soneto sacro XIV, em que o poeta pede para Deus que o queime com febres que o façam arrepender-se e sentir a fraqueza de seu ser (supra, pp. 90 e segs.). A própria busca da redenção em Donne é contemplada através de pequenos “apocalipses” pessoais. Na verdade, se Donne realmente acreditava na doutrina de que a alma dos mortos já pode contemplar Deus no momento de seu passamento, o julgamento final da alma coincidiria com a sua morte, sendo que o Juízo Final serviria somente para reunir corpo e alma. Como afirma Gardner, isso tornaria mais intenso o drama do conflito moral da alma do indivíduo (1966, p. xlvii).

Contudo, a morte corporal poderia ser driblada no final das contas, desde que se estivesse ainda vivo no dia em que a Morte morreria. Assim, ocorreu a Donne que ele poderia estar ainda vivo nesse dia – o do Juízo Final - e, assim, não precisaria morrer. Esse seu empreendimento em negar a morte encontrou seu auge ao analisar o trecho de I Coríntios 15:51, no qual São Paulo afirma:

Eis que vos digo um mistério; não morreremos todos, mas todos seremos mudados. Num momento, num abrir e fechar de olhos, ao som da última trombeta (porque a trombeta soará) os mortos ressuscitarão incorruptíveis, e nós seremos mudados. Importa que este (*corpo*) corruptível se revista de imortalidade.

Quando este corpo mortal se revestir da imortalidade, então se cumprirá a palavra que está escrita: “Tragada foi a morte na vitória”. “Onde está, ó morte, a tua vitória? Onde está, ó morte, o teu aguilhão?”. Ora, o aguilhão da morte é o pecado, e a força do pecado é a lei. Porém, graças a Deus, que nos deu a vitória por nosso Senhor Jesus Cristo.

A presença dessa passagem detrás de sonetos como o X e o VII salta aos olhos. O próprio recurso de Paulo ao se dirigir para a morte, vangloriando-se da vitória do homem sobre ela, é o mesmo recurso de que se valeu Donne no soneto sacro X. Pela Ressurreição, o homem vencerá a morte. Além disso, a descrição apocalíptica do soar da trombeta que anuncia o Julgamento e a ressurreição dos mortos remete ao soneto sacro VII. O corpo enfim será revestido de imortalidade. Mas o mais importante é a colocação inicial de Paulo de que “não morreremos todos, mas todos seremos mudados”. Haverá necessariamente os que estarão vivos no dia do Julgamento, mas esses não irão morrer, passando para a vida eterna por outras maneiras. Donne nota que esse foi um dos pontos mais controvertidos da Bíblia, uma vez que em outras passagens (como em Hebreus 9:27) se afirma que todo o homem deve morrer uma vez para encontrar Deus¹³⁹.

Todavia, Donne tendeu a acreditar em Paulo, partindo da premissa de que os vivos no último dia não necessariamente morreriam, mas seriam “mudados”. Ao fazer o inventário de todos os mortos no soneto VII, Donne, ao final, acrescenta: “and you whose eyes,/ Shall behold God, and never tast deaths woe”¹⁴⁰ (vv. 7-8). Haveria então os que chegariam ao Juízo Final e poderiam ver a face de Deus sem precisar morrer para isso. Numa carta a um amigo seu, Donne chegou a afirmar “Perchance I shall never die”¹⁴¹ (apud Carey, 1990, p. 213), revelando sua esperança de enfrentar o Juízo Final e encontrar a ressurreição na vida eterna sem encarar a dissolução de seu corpo. Como vimos, isso não é nenhum absurdo, pois se acreditava que o fim estaria próximo e o próprio Lutero também acreditara que estaria vivo nesse dia.

¹³⁹ “E, assim como está decretado que os homens morram uma só vez no fim dos séculos, e (*que*) depois disso (*se siga*) o juízo, assim também Cristo se ofereceu uma só vez para apagar os pecados de muitos; a segunda vez aparecerá, não por causa do pecado, (*mas*) para salvação daqueles que o esperam” (Hebr. 9, 27-28).

¹⁴⁰ Para a tradução desse poema ver Apêndice E, pp. 236-7.

¹⁴¹ Tradução do autor do texto: “Talvez eu jamais morrerêi”.

Mas o que significaria essa “mudança” dos vivos no último dia? Em seu último sermão, Donne volta – não por acaso – ao tema no qual tantas vezes já se debruçara, reconhecendo então a proximidade de sua morte e a decepção de suas esperanças em evitar a putrefação de seu corpo:

Now this which is so singularly peculiar to him, that *his flesh should not see corruption*, at his *second coming*, his coming to *Judgement*, shall extend to all that are then alive, their *flesh shall not see corruption*, because... *wee shall not all sleepe*,..., *but wee shall all be changed*. In an instant we shall have a *dissolution*, and in the *same instant a redintegration*, a *recompacting of body and soule*, and that shall be truly a death and truly a resurrection, but no sleeping, no corruption. But **for us that dye now and sleepe in the state of the dead**, we must al passe this *posthume death*, this *death after death*...¹⁴² (in **Selected Prose**, 1987, p. 317-8, negrito nosso).

Fica claro que o que preocupa Donne, ao reconhecer que sua morte se aproxima, é que seu corpo terá de enfrentar a putrefação. Por mais que Donne acredite num pós-vida no “seio de Abraão”, isso para ele é morte. No final, a morte o venceu. Não importa que um dia seu pó seja finalmente “recompactado” com sua alma pelo Senhor, ele terá de “dormir” até a sua Ressurreição, terá de enfrentar essa “morte após a morte”. Se Donne manifestava acreditar que a alma humana iria para o Céu diretamente após a morte, aqui ele parece trair-se. O “sono” de que tanto fala nada mais é do que a morte. Enquanto sua alma estiver agrilhoadada por esse sono, seu corpo será devorado pelos vermes e ele nada poderá fazer. Seu pó será então espalhado pela Terra. Nesse ponto, o “sono” no “seio de Abrão” e a morte da alma, consoante professava Pomponazzi, equivalem-se. A morte continua tendo seu caráter duplo de qualquer jeito. Quanto ao sono e a morte - que confundiram o poeta no soneto sacro X, sem que se decidisse qual dos dois seria melhor – Donne rejeita ambos. O último sermão – “Duelo de Morte” – não é o sermão de um homem que se encontra no limiar do paraíso, mas o legado lúgubre de alguém prestes a encontrar a própria destruição, sem saber o que acontecerá no final.

¹⁴² Tradução do autor do texto: “Agora, isso que é tão peculiar a Ele, que *sua carne não verá corrupção* em sua *segunda vinda*, em sua vinda para o *Julgamento*, estender-se-á a todos os que estiverem então vivos, sua *carne* não deverá *ver corrupção*, pois...*não dormiremos todos*,..., *mas seremos todos mudados*. Num instante, teremos uma *dissolução*, e, *no mesmo instante*, uma *reintegração*, uma *recompactação de corpo e alma*, e isso será verdadeiramente uma morte e verdadeiramente uma ressurreição, mas sem sono, sem corrupção. Mas **para nós que morremos agora e dormimos no estado dos mortos**, deveremos todos nós passar essa morte *póstuma*, essa *morte após a morte*...” (negrito nosso).

3.4.1. Donne e o Milenarismo

Resta-nos analisar um último ponto acerca da escatologia em Donne: teria Donne inclinações milenaristas?

Delumeau salienta que o país da Europa que mais discutiu os prazos apocalípticos desde o final do século XVI até cerca de 1660 foi a Grã-Bretanha (1997, p. 216). No entanto, o surto de idéias milenaristas teria invadido a Inglaterra entre as décadas de 1640 a 1660 – quase dez anos após a morte de Donne -, incentivadas por uma provisória liberdade de imprensa e uma profunda agitação social durante o governo de Cromwell¹⁴³ (ibidem, pp. 216-7).

Os principais difusores do pensamento escatológico em terras inglesas foram Arthur Dent (morto em 1607), o matemático John Napier (1550-1617), o presbiteriano Thomas Brightman (1562-1607) e o anglicano John Mede – ou Meade – (1586-1638) (Delumeau, 1997, pp. 217-8). Os dois primeiros, no entanto, não eram quiliastas. Estavam mais preocupados em prever a data do julgamento final e interpretar os sinais que atestavam a sua iminência (Ibidem, p. 218). Brightman e Mede, por sua vez, eram milenaristas e anunciavam a aproximação de um reinado de Cristo sobre a terra, que duraria mil anos (ibidem, pp. 217-8).

Em um de seus *Sermões*, Donne critica os que tentavam prever o ano exato em que dar-se-ia o Apocalipse, como os que afirmavam que o reinado de Cristo seria um de abundância e poder sobre a terra:

...*Non est vestrum nosse tempora*, It belongs not to us to know Gods times.
 (...)
 (...) GOD does not promise you a *Kingdome*, ease, and *abundance* in all things, and that which he does intend to you, he does not promise presently, yet there is an *Inclusive* too; not that, *But*, but something equivalent at least, *But yee shall receive power, after that the Holy Ghost is come upon you, and yee shall be witnesses unto me, both in Jerusalem, and in all Judea, and in Samaria, and unto the uttermost parts of the Earth.*¹⁴⁴ (in **Selected Prose**,

¹⁴³ O poeta metafísico Andrew Marvell (1621-1678), em seu conhecido poema “To His Coy Mistress” (“À sua amada esquivada”), escreve: “...I would/ Love you ten years before the flood,/ And you should, if you please, refuse/ Till the conversion of the Jews...” (vv. 7-10). O sujeito poético, nesses versos, reclama da esquivada de sua amada dizendo que amá-la-ia desde antes do dilúvio, suportando suas negativas até a conversão dos judeus. Com isso, o poeta cria uma metáfora hiperbólica para ilustrar o quanto esperaria para amá-la se isso fosse possível. O prazo então referido nos versos acima é o que iria quase do começo do mundo – do dilúvio - até o fim dos tempos, quando os judeus seriam então convertidos. Shawcross e Emma anotam que, na época de Marvell, o fim do mundo – ou o advento do Milênio - era esperado para o ano de 1657. Por isso a pressa do sujeito poético em consumir o seu amor (Shawcross & Emma, 1969, pp. 425-6).

¹⁴⁴ Tradução do autor do texto: “...*Non est vestrum nosse tempora*, Não pertence a nós conhecer os prazos de Deus. (...)/ (...) DEUS não vos promete um *Reino*, *facilidade*, e *abundância* em todas as coisas, e aquilo que ele realmente pretende para vós, Ele não promete presentemente, mesmo que haja algo *Inclusivo* também; isso não,

1987, pp. 196-7)

O reino verdadeiro, para Donne, seria o anunciado pela vinda do Espírito Santo sobre os homens, a fim de que se espalhasse em todos os lugares do mundo a fé cristã; não haveria – como pensavam os quiliastas – um reino temporal de Cristo sobre a terra, como também haveriam pensado inicialmente os apóstolos. Mas há ainda outro ponto que afastaria Donne do milenarismo. Como vimos, a escatologia e o milenarismo foram doutrinas que estiveram mais afeitas ao pensamento protestante entre os séculos XVI e XVII. Traço comum aos quatro grandes nomes do escatologismo inglês – de Dent a Mede – era o de associar o Anticristo com o papado e Roma com a Babilônia do Apocalipse (Delumeau, 1997, p. 218). Tanto a vinda do Anticristo como a queda do quarto império – no caso, Roma – seriam prenúncios do reinado de Cristo que os substituiria. Imaginamos que seria difícil para um ex-católico como Donne chamar o papa de Anticristo, sendo que a própria crença de Donne era a de que a igreja cristã deveria ser reunida em suas várias vertentes. Para Donne, a “verdade” não estaria com nenhuma delas, mas em todas. É o que afirma no seu soneto sacro 18:

1. Show me deare Christ, thy Spouse, so bright and clear.
2. What! is it She, which on the other shore
3. Goes richly painted? or which rob'd and tore
4. Laments and mournes in Germany and here?
5. Sleepes she a thousand, then peepes up one yeare?
6. Is she selfe truth and errs? now new, now outwore?
7. Doth she, and did she, and shall she evermore
8. On one, on seaven, or on no hill appeare?
9. Dwells she with us, or like adventuring knights
10. First travaile we to seek and then make Love?
11. Betray kind husband thy spouse to our sights,
12. And let myne amorous soule court thy mild Dove,
13. Who is most trew, and pleasing to thee, then
14. When she is embrac'd and open to most men¹⁴⁵.

O poeta não sabe qual é a Igreja verdadeira, mas acredita sim que como Cristo havia ordenado para que os seus apóstolos espalhassem a fé pelo mundo, seria contraditório segregar os cristãos, julgando uns “verdadeiros” e outros não. Assim sendo, Donne, como grande parte da Inglaterra da época, estava impregnado pelo pensamento escatológico, que o assaltava por motivos religiosos, mas que também

Mas, mas algo pelo menos equivalente, Mas recebereis a virtude do Espírito Santo, que há de vir sobre vós; e ser-me-eis testemunhas, tanto em Jerusalém como em toda a Judéia e Samaria, e até aos confins da terra”.

¹⁴⁵ Para a tradução desse poema ver Apêndice E, pp. 250-1.

o fascinava por seu conteúdo fortemente imaginativo e o amedrontava pelas características de sua própria personalidade. Encarar a dissolução de seu corpo e a existência de sua alma apartada dele parecia a Donne algo um tanto quanto inconcebível. Donne, no entanto, não partilhava das crenças messiânicas do milenarismo que irromperia em sua terra logo após a sua morte.

3.5 Considerações Finais

Procuramos, no presente capítulo, relacionar a poesia religiosa de Donne – em especial os *Sonetos Sacros* – com o seu pensamento teológico (conforme aparece em sua prosa) e também com as doutrinas religiosas em voga no seu tempo. Devemos, contudo, salientar que esse esforço foi movido no intuito de produzir uma interpretação mais abalizada de sua obra poética e não no de criar uma correspondência necessária entre as duas coisas. Pode-se discordar das leituras que sugerimos, mas os dados levantados permanecem mesmo assim como indícios do pensamento de um poeta tão complexo quanto Donne. Nesse sentido, importa menos saber qual seria a doutrina aceita por Donne a respeito do estado da alma após a morte, por exemplo, do que perceber que este entendimento muda conforme o poema.

As implicações disso, no entanto, são importantes. Se partirmos da ordenação de Gardner, analisando o primeiro grupo de seis sonetos da edição de 1633 como tendo sido compostos em períodos próximos uns dos outros, deveremos aceitar que Donne foi contraditório dentro da série, uma vez que expôs doutrinas contrárias a respeito da alma nos sonetos VI, VII e X. Ou ainda, podemos inclinar nossa leitura para aceitar que a idéia central a respeito da alma adotada então por Donne seria a de que de fato ela “dormia” – ou morria – até o dia do Juízo Final, para então ressuscitar com o corpo. Afora isso, no entanto, as concepções donneanas a respeito da Santíssima Trindade, da Graça e do Diabo parecem ser correlatas nos poemas analisados, mostrando também terem sido em grande parte mantidas quando da escrita de sua prosa anos depois.

E se Donne foi notavelmente um homem de seu tempo, valendo-se em sua obra de temas correntes em sua época, ele o fez a sua maneira. Como afirma Carey:

Donne, we can see, created his theology, as he created his poetry, for imaginative ends. To appreciate this fully we have to take stock of the theological questions Donne ignored, as well as those he pursued, for they are equally helpful in determining his individuality. Thus, though it is correct to say that he was abnormally obsessed about the resurrection of the body, it is also true that some aspects of the resurrection, which seemed of paramount importance to other Christians, failed to arouse him at all.¹⁴⁶ (1990, p. 210)

A preocupação com a salvação da alma foi o que moveu Donne nos *Sonetos Sacros*. O discurso do poeta é o de um indivíduo que quer se certificar de que encontrará a graça divina para afastá-lo da condenação no “último dia”, entenda-se, para salvá-lo da morte eterna que seria o Inferno e a conseqüente putrefação de seu corpo. Além disso, a obsessão no tocante à morte levou Donne a ponderar estratégias teológicas que o certificassem de que não apenas a sua alma seria imortal, mas também o seu corpo, como única maneira de diminuir o terror da morte e da dissolução de seu ser em pó.

Mesmo que grande parte dos *Sonetos Sacros* seja formada de meditações devotas (excetuando-se, como já vimos, os três sonetos de Westmoreland), realmente conectadas umas com as outras em forma e conteúdo, elas são também fruto do intelecto e da personalidade de Donne, o que, por seu estilo e complexidade, tornam-nas poemas religiosos certamente dignos de nota e interesse.

Se retornarmos agora à ordenação sugerida por Gardner – exposta no capítulo anterior – teremos maiores dados a fim de investigarmos se os sonetos realmente se interconectam. Demonstramos que há de fato uma organicidade do imaginário a permear seu conteúdo, como também há elementos fortemente biográficos que assinalam sua afinidade com o pensamento e com a personalidade de Donne. Resta saber se os *Sonetos Sacros* possuem uma ordem e uma correlação interna e – em caso positivo – qual seria ela.

Não possuímos dados para criticar embasadamente a questão da ordem e da datação dos *Sonetos Sacros* conforme postuladas por Helen Gardner. Desse modo, a única crítica que podemos dirigir com alguma profundidade ao notável trabalho de Gardner é a que diz respeito à consistência de sua proposta quanto à subdivisão

¹⁴⁶ Tradução do autor do texto: “Donne, podemos ver, criou a sua teologia, como ele criou a sua poesia, para fins imaginativos. Para apreciar isso completamente, temos tanto de reter um estoque das questões teológicas ignoradas por Donne, como também daquelas que ele perseguia, pois elas são igualmente úteis para determinar a sua individualidade. Assim, embora seja correto dizer que ele era anormalmente obcecado quanto à ressurreição do corpo, também é verdade que alguns aspectos da ressurreição, os quais pareciam de fundamental importância para outros cristãos, fracassaram completamente em despertá-lo”.

dos *Sonetos Sacros* em grupos e subgrupos distintos e aos temas correspondentes a cada um deles.

Gardner considerou os doze sonetos da edição de 1633 como peças separadas daqueles que apareceriam na edição de 1635, tendo sido compostos em épocas diferentes. A autora dividiu os doze sonetos de 1633 em dois grupos distintos. O primeiro grupo trataria da morte e do Juízo Final. Vejamos de novo cada um deles separadamente:

1. *As due by many titles (II¹⁴⁷)*: nesse soneto, o poeta reconhece a sua dependência diante de seu Criador, tanto na sua criação como também na sua redenção. Nesse sentido, o poeta ressalta a imprescindibilidade da graça divina para a sua salvação, necessária pelos pecados que cometeu e pela fraqueza que o leva sempre em direção ao mal.
2. *Oh my black soul! (IV)*: o sujeito poético reconhece a proximidade de sua morte, anunciada pela doença. Sente, no entanto, a falta da graça divina que deveria levá-lo em direção ao arrependimento e à salvação de sua alma pecadora. Apenas o luto e o sangue de Cristo podem salvá-lo.
3. *This is my play's last scene (VI)*: Donne apresenta o momento da morte e clama para que Deus o purgue do mal a fim de que possa compartilhar da existência eterna ao Seu lado.
4. *At the round earth's imagined corners (VII)*: o poeta imagina se encontrar diante do Juízo Final. A imaginação desse momento lhe faz pedir a Deus que – se Ele não pode lhe dar a graça – que ao menos lhe ensine a se arrepender antes que o momento de seu julgamento chegue.
5. *If poisonous minerals (IX)*: como se estivesse diante de Deus, o poeta argumenta em favor de sua salvação, uma vez que – sendo a graça gloriosa e fácil para Deus – não haveria por que ele não ser perdoado. O poeta humildemente pede para que Deus esqueça de seus pecados como única forma de ele entrar no Paraíso.
6. *Death be not proud (X)*: o sujeito poético desafia o poder da Morte ao afirmar que, no momento da Ressurreição, ela é que estará morta. O justo encontrará a vida eterna ao reconciliar o seu corpo com sua alma depois do Juízo Final.

¹⁴⁷ A numeração dos sonetos é a da edição de 1633, portanto, a utilizada por Gardner e a considerada correta. Assim, como vínhamos até aqui utilizando a ordem de Grierson, colocamos ao lado de cada soneto essa numeração entre parênteses, como também se vem fazendo nas melhores edições da obra de Donne desde o lançamento do trabalho de Gardner.

A coerência na ordem dos seis primeiros sonetos é realmente evidente. Há uma seqüência que vai da criação do homem e sua queda, com a conseqüente necessidade da graça divina, trazida ao homem por meio de Cristo (soneto sacro 1¹⁴⁸), até a sua Ressurreição (soneto 4). O pedido de graça que reaparece em quase todos os sonetos é assegurado ao final pela misericórdia de Deus diante do pecador arrependido (soneto 5), que, por conseguinte, ressuscitará depois do Juízo Final (soneto 4) para compartilhar da glória divina ao lado de Deus, superando enfim a morte (soneto 6).

Gardner afirma que o tema desse grupo seria morte e julgamento (1966, p. xl). No entanto, essa afirmação é um pouco vaga. Em vez disso, poderíamos talvez dizer que morte e julgamento são motivos presentes no grupo, ou mesmo subtemas. A nosso ver, o verdadeiro tema do conjunto é *a necessidade da graça divina para se encontrar a salvação*. O primeiro soneto não menciona nada sobre morte, mas sim sobre a dependência do homem perante Deus em todas as coisas. O motivo da morte, que certamente perpassa esses poemas, serve de motivo para que o poeta exponha a dependência do homem diante de Deus. É apenas a graça divina e o arrependimento que - depois de Cristo ter morrido para salvar o homem pecador - podem levar o homem de volta ao convívio de seu Criador na Ressurreição subsequente ao Juízo Final.

O segundo grupo dos *Sonetos Sacros* da edição de 1633 teria como tema comum o amor. No entanto, esse grupo poderia ser dividido em dois subgrupos. Os primeiros três sonetos tratariam do mistério da Reconciliação - ato pelo qual Cristo, ao morrer, reconciliou os homens com Deus - e do mistério do amor do Criador por suas criaturas, pelos quais estaria disposto a morrer. O segundo grupo de três sonetos, por sua vez, reverteriam o tema ao tratar do amor que o homem deve, portanto, a Deus e ao seu semelhante (Gardner, 1966, p. xli). Vejamos também cada soneto separadamente:

7. *Spit in my face ye Jews (XI)*: o sujeito poético se surpreende diante do fato de que Deus se fez homem para poder salvar sua criatura pecadora que, até o sacrifício de Cristo, estava impedida de entrar no Paraíso devido ao pecado original.

¹⁴⁸ Ao utilizarmos os numerais arábicos estamos nos referindo à ordenação de Gardner, conforme a edição de 1633.

8. *Why are we by all creatures waited on?(XII)*: mais uma vez o poeta demonstra sua admiração pelo fato de Deus – livre de pecados – ter não só criado a natureza a serviço do homem como também se feito homem para livrar sua prole pecadora da danação.

9. *What if this present were the world's last night?(XIII)*: o poeta imagina a iminência do Juízo Final, mas tranquiliza a sua alma ao contemplar a bela imagem de Cristo, garantia de uma mente misericordiosa.

10. *Batter my heart three-personed God (XIV)*: o sujeito poético invoca a Santíssima Trindade para que atue diretamente em sua alma, para que assim possa possuí-la e afastá-la do mal.

11. *Wilt thou love God, as he thee?(XV)*: o poeta ressalta novamente o amor de Deus pelo homem, cuja demonstração maior é o fato de ter-se feito homem para poder salvá-lo de sua queda. No entanto, o sujeito poético ressalta o fato de que cada uma das pessoas da Trindade tem uma parte ativa na salvação do homem: Deus-Pai mandou seu Filho salvar o homem e Deus-Espírito levou a graça ao coração do homem para que procurasse também sua salvação.

12. *Father, part of his double interest (XVI)*: aqui novamente o sujeito poético ressalta o papel da Trindade na salvação do homem, principalmente através da figura de Cristo – que reconciliou o homem com seu Criador - e do Espírito-Santo, que provê a graça salvadora.

Não compreendemos a afirmação de Gardner de que o tema a unir esses sonetos seria o amor. Concordamos que possa haver uma distinção entre os dois subgrupos sugeridos pela autora inglesa, mas, na nossa opinião, ela é bem mais sutil e de outra temática. De fato, o tema dos três primeiros sonetos é a Reconciliação e a Redenção, ato que por si só já demonstra o amor e o cuidado de Deus para com seus filhos e, por isso, Cristo é a figura central neles. No entanto, como vimos neste capítulo, a questão da Trindade era fulcral no pensamento donneano. Assim, Donne possivelmente criou outros três sonetos que salientam que toda a Trindade está envolvida na redenção do homem e não apenas Cristo, como seria possível depreender pela leitura dos três primeiros sonetos desse grupo. Ao contrário do que afirma Gardner, em nenhum momento se propõe o amor que o homem deve ter proporcionalmente a Deus, pois isso nunca será possível (como se lê no primeiro verso do soneto 11). Do mesmo modo, não se menciona

explicitamente, em nenhum momento, o amor que o homem deve a seu semelhante. O que se vê em todos os sonetos dessa série é o maravilhamento do poeta diante do amor de Deus e seu compromisso com a salvação de sua prole decaída. Isso se manifesta especialmente com Cristo nos três primeiros poemas e com a Trindade nos seguintes.

Como vimos, a primeira série de seis sonetos tratava da dependência do homem para com Deus em virtude da necessidade da graça divina para obter o perdão de seus pecados e a conseqüente Ressurreição. Assim, não é por acaso que a segunda série começa com um soneto que demonstra uma grande admiração diante de um Deus que se fez homem para sofrer e assim salvar uma criatura que não se mostra digna de seu esforço. Ou seja, se Deus foi capaz de fazer tudo isso para salvar quem não merecia – e se a Trindade participa ativamente da salvação do homem - a graça não irá faltar a quem a procura. Nesse sentido, os dois grupos de seis sonetos estão muito mais ligados do que sugere Gardner. Não são dois grupos “distintos” com sugere a autora, mas estão intimamente conectados em seu fundo temático, ainda que separados em sua estrutura mais superficial de composição.

Vejamos agora os quatro sonetos inéditos da edição de 1635:

1. *Thou hast made me* (I): o poeta sente a proximidade da morte e pede que Deus conceda a Sua Graça para que ele assim consiga se livrar das garras de Satã.
2. *I am a little world* (V): o sujeito poético afirma que, devido ao pecado, tanto seu corpo quanto sua alma estão condenados à morte. A única saída para evitar a sua perdição é o arrependimento ou o castigo divino.
3. *O might those sighs and tears* (VIII): o poeta se arrepende do passado gasto com amores profanos e o sofrimento que isso lhe causou. Arrependido, reconhece que aquele sofrimento anterior é a causa e o efeito de seu sofrimento agora redobrado.
4. *If faithful souls be alike glorified* (VIII): o sujeito poético afirma que seu arrependimento sincero será reconhecido por Deus, uma vez que fora Deus quem o proporcionara.

Para Gardner, esses sonetos – se lidos separadamente dos demais – podem não formar uma seqüência, mas certamente compartilham de um mesmo tema: são poemas penitenciais com ênfase no pecado e nas lágrimas causadas pelos pecados (1966, p. xli). Em outras palavras, a autora quer dizer que são poemas sobre o

arrependimento. Concordamos com Gardner; porém, mais do que isso, esses são poemas em que o sujeito poético afirma o seu arrependimento para, com isso, postular a graça divina e se certificar de que alcançará a Ressurreição. Não devemos nos esquecer de que o primeiro verso da série é: “Thou hast made me, And shall thy worke decay?”¹⁴⁹. Da mesma forma, a primeira estrofe do poema seguinte é emblemática nesse sentido:

1. I am a little world made cunningly
2. Of Elements, and an Angelike spright,
3. But black sinne hath betraid to endlesse night
4. My worlds both parts, and (oh) both parts must die¹⁵⁰.

Assim, somos remetidos novamente aos grupos de poemas anteriores. Aqui também o que Donne procura é a garantia da Ressurreição por meio da concessão da graça divina e de seu arrependimento. Não a obtendo, tanto o seu corpo quanto a sua alma morrerão. O seu corpo morrerá por não obter a Ressurreição junto aos justos e a sua alma morrerá porque irá para o Inferno, que é o lugar onde se morre eternamente. Só com a graça e com o arrependimento – inocultável a Deus, pois é Ele quem o fornece, como vemos no quarto soneto da série acima – é que a sua alma poderá encontrar a sua salvação.

Assim sendo, vemos como o grupo de dezesseis¹⁵¹ *Sonetos Sacros* tem um eixo comum, ainda que – na superfície – estes muitas vezes se centrem em aspectos teológicos e situacionais diferentes. Desse modo, podemos entender agora por que os poemas comentados ao final do capítulo anterior são tão parecidos, apesar de terem sido separados por Gardner em grupos diferentes e que não pareciam dar conta de seu conteúdo. Os *Sonetos Sacros* configuram assim a imagem de um sujeito que percebe o amor de Deus (pode-se entender como Trindade) e o compromisso que Ele sempre demonstrou diante de suas criaturas, principalmente através da morte reconciliadora de Cristo. É por isso que a imagem do demônio nos *Sonetos Sacros* é sempre a de um usurpador: o homem é criatura do Todo-Poderoso e, por isso, somente será cativo do demônio (mal) se usurpado e se assim Deus o permitir. No entanto, esse sujeito sente que a graça parece estar distante. Ele, porém, relembra-se a todo o momento do amor de Deus e postula o

¹⁴⁹ Tradução do autor do texto: “Tu me fizeste e deve ruir [apodrecer, decair] teu legado?”.

¹⁵⁰ Para a tradução desse poema ver Apêndice E, pp. 246-7.

¹⁵¹ Não comentamos os três sonetos de Westmoreland porque, como vimos, eles são poemas pessoais, versando sobre questões pontuais, não conectados especificamente com nenhum outro.

seu perdão como forma de garantir a sua Ressurreição que, apesar de seu desespero, quer acreditar que não lhe será omitida. Conforme afirma a própria Helen Gardner, em uma passagem que já havíamos citado (supra, p. 57), nos *Sonetos Sacros* “the note of anguish is unmistakable. The image of a soul in meditation which the ‘Holy Sonnets’ present is an image of a soul working out of its salvation in fear and trembling”¹⁵².

¹⁵² Tradução do autor do texto: “...a nota de angústia é inequívoca. A imagem de uma alma em meditação que os *Sonetos Sacros* apresentam é uma imagem de uma alma se esforçando por sua salvação sob medo e tremor”.

4 DONNE, A POESIA METAFÍSICA E A CRÍTICA LITERÁRIA ENTRE OS SÉCULOS XVII E XX

Se, por um lado, John Donne possuiu uma série de admiradores enquanto vivo - amigos que, como George Herbert, seguiriam seus passos poéticos -, por outro lado, a recepção de sua obra apresentou vários percalços, não raro recebendo tratamento pejorativo. Ben Jonson¹⁵³, por exemplo, poeta coetâneo com quem Donne dividira a influência literária em seu tempo, teria dito tanto que Donne fora “o primeiro poeta do mundo em algumas coisas” (não especificando quais seriam), como também que ele, “por não manter o acento [nos versos], mereceria a força”. Além disso, Jonson, criticando a complicada linguagem e prosódia dos versos donneanos, diria por fim que Donne “por não ser entendido, pereceria” (in Clements, 1966, p. 103). Acrescentando mais ambigüidade aos seus comentários, Jonson ainda dedicou um epigrama¹⁵⁴ para Donne, louvando sua habilidade com o *wit*, poema que inicia do seguinte modo:

XXIII. TO JOHN DONNE

1. Donne, the delight of Phoebus and each Muse,
2. Who, to thy one, all other brains refuse;
3. Whose every work, of thy most early wit,
4. Came forth example, and remains so yet¹⁵⁵. (in Shawcross & Emma, 1969, p.82-3)

O fato de Jonson dizer por um lado que a obra de Donne “pereceria” (perderia o interesse para os leitores) e, por outro, afirmar que seus versos permaneciam como exemplos pode parecer estranho. O encômio poético, convém lembrar, sempre teve mais uma função social e política do que um compromisso com a realidade. O mais plausível é acreditar nos excertos tirados de suas **Conversas com Drummond of Hawthornden**, uma vez que Jonson possuía um estilo em muitos aspectos diametralmente oposto ao de Donne, apresentando uma obra com versos mais planos e equilibrados, com uma sintaxe clara e sem volteios, o que fugia da maneira

¹⁵³ Conforme **Ben Jonson's Conversations with Drummond of Hawthornden** (“Conversas de Ben Jonson como Drummond of Hawthornden”), pequena obra em que o também poeta Drummond recolheu diversas opiniões de Jonson, enquanto este se hospedava em sua casa, em algum período entre 1618-19.

¹⁵⁴ Extraído de **The Works**, obra que reuniu seus epigramas e o poema *The Forest*, e foi publicada em 1616.

¹⁵⁵ Tradução do autor do texto: “XXIII. Para John Donne”: “Donne, o deleite de Febo e de cada Musa,/ Que, pelo teu, todos os outros cérebros recusam;/ De quem quaisquer trabalhos, desde o mais precoce wit/ Tornaram-se exemplo, e permanecem até hoje”.

“metafísica”, de versos mais truncados e ricos em antíteses. Não é de se estranhar, portanto, que o autor de **Volpone** acreditasse que os versos de Donne, por serem tão complicados, não permaneceriam. No entanto, isso não quer dizer que Jonson não pudesse admirar de fato o *wit* donneano: sua capacidade imaginativa mais do que sua dicção poética.

Thomas Carew, por sua vez, discípulo do deão da catedral de São Paulo, escreveria uma elegia por ocasião de sua morte, ao fim da qual sugeriria para Donne o seguinte epitáfio:

1. Here lies a King, that rul'd as hee thought fit
2. The universall Monarchy of wit;
3. Here lie two Flamens, and both those, the best,
4. Apollo's first, at last, the true God's Priest¹⁵⁶. (in Clements, 1966, p. 106)

Carew louva o “monarca do wit”, assinalando o caráter duplo da obra de Donne, uma vez profano (“Apollo's first”, v. 4), com sua poesia lírico-amorosa da juventude; depois, o verdadeiro sacerdote de Deus (“true God's Priest”, v. 4), com seus poemas sacros e sermões, muito admirados na época, e que se tornaram mais volumosos na obra de Donne com o avanço de sua idade. Donne fora o grande mentor de uma geração de poetas que, como Carew e Cowley, cultuaram a sua imagem e buscaram imitar-lhe o estilo.

John Dryden, já ao final do século XVII, também admiraria o *wit* de Donne, ainda que entendesse que isso não o fizesse um poeta melhor. Foi Dryden – que dirigiu a poesia inglesa ao Neoclassicismo do século XVIII - o primeiro a associar o termo “poesia metafísica” ao trabalho de Donne¹⁵⁷, anunciando os primeiros sinais da obscuridade em que cairia essa “escola” nos séculos seguintes. Assim, na esteira de Dryden, surgiria a crítica de Samuel Johnson, através da qual o termo “poesia metafísica” tornar-se-ia popular, mas com uma conotação claramente depreciativa, e que grassaria na crítica com grande autoridade até a intervenção de T.S. Eliot, em 1921.

O presente capítulo pretende assim agrupar as principais posições críticas no âmbito da literatura inglesa acerca de Donne e da poesia metafísica, procurando,

¹⁵⁶ Publicada pela primeira vez em 1633, em **Poems**. Tradução do autor do texto: “Aqui jaz um Rei, que governou como julgou devido/ A Monarquia universal do wit;/ Aqui jazem dois Sacerdotes, e de ambos, o melhor,/ o de Apolo, inicialmente, [e] por fim, o verdadeiro Sacerdote de Deus”.

¹⁵⁷ Em *A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire* (“Um Discurso sobre a Origem e o Progresso da Sátira”), escrito em 1693.

através da análise dos textos de Johnson, Coleridge e Eliot, compreender alguns aspectos cruciais desse estilo e como cada época o avaliou diferentemente. Cremos que, através de uma análise com essas feições, ficará mais fácil compreender por que da obscuridade que envolveu a poesia metafísica de meados do século XVII até o primeiro quartel do século XX.

4.1 A Condenação da Poesia Metafísica por Dr. Johnson

Samuel Johnson (1709-1784) não foi apenas crítico, mas também foi poeta. Sua obra poética, no entanto, não foi a parte de seu trabalho que recebeu maior atenção dos críticos depois de sua morte. Johnson foi um erudito que gozou de grande prestígio em vida e cujas opiniões tiveram peso de sentença quando proferidas. Hoje, contudo, sua crítica nos permite constatar o peso que a doutrina neoclássica exerceu sobre o julgamento que dele receberia a poesia metafísica (cf. Eliot, 1986, pp. 162-3).

Foi o crédito do crítico Johnson junto ao público da época que motivou um grupo de livreiros a encomendar-lhe uma série de prefácios para coletâneas da obra de determinados poetas. O critério da escolha de tais autores se deveu unicamente ao fato de suas obras serem supostamente vendáveis na época, ainda mais se avalizadas por Dr. Johnson (cf. Eliot, 1986, pp. 163-4). Eis a origem de **Lives of the Poets** (1779-81) que, segundo o crítico literário René Wellek, constitui-se principalmente de “biografias e crítica direta”, apresentando ainda “um esquema implícito da história da poesia inglesa do século anterior” (1967, p. 91). O rol dos poetas analisados fora já previamente enviado a Johnson, não lhe cabendo a livre escolha dos mesmos. Wellek menciona que o crítico teria apenas exigido a inclusão de poetas menores como Blakmore, Watts, Pomfret e Yalden (Ibidem, p. 91). Conforme comenta T.S. Eliot (1986, p. 164), a inclusão de poetas predecessores e contemporâneos a Shakespeare ou dos poetas metafísicos seria certamente vetada pelos livreiros, pois seriam invendáveis naquela época. No entanto, prossegue Eliot (ibidem, p. 164), não há qualquer evidência de que Johnson tivesse a intenção de incluir algum poeta anterior a Abraham Cowley e de bom grado montaria uma coleção de poesia que iniciasse com Cowley e Milton.

Como já se percebe, John Donne não foi biografado na obra de Johnson. Sua

inclusão se deve apenas à biografia de Cowley, por onde a poesia metafísica recebeu uma rápida apreciação e Donne serviu, no mais das vezes, apenas de ponto de comparação com a obra daquele que teria sido, para Johnson, o último e maior expoente do movimento: o próprio Cowley. Não raro, poemas de Donne servem de exemplificação do mau uso do verso pelos metafísicos e do absurdo das metáforas que empregavam.

Contudo, ainda que freqüentemente se atribua a Johnson a criação do termo “poesia metafísica”, esse veio de Dryden, mas, de fato, somente foi popularizado e aceito depois de **Lives of the Poets**. Para Dryden:

He [Donne] affects the metaphysics, not only in his satires, but in his amorous verses, where nature only should reign; and perplexes the minds of the fair sex with nice speculations of philosophy, when he should engage their hearts, and entertain them with the softness of love.¹⁵⁸ (in Clements, 1966, p. 106)

Seguindo os mesmos preceitos de Dryden – de quem era um admirador -, Johnson utilizaria também o termo “metafísica” para a poesia de Donne e seus discípulos como sinônimo de “inatural” ou “contrária à natureza” (cf. Wellek, 1967, p. 87). Mais interessante, porém, do que resumir a apreciação de Johnson sobre a poesia metafísica é procurar entender o substrato cultural que originou sua crítica. A partir disso, arrolaremos em itens as principais opiniões desse crítico e procuraremos entendê-las à luz dos preceitos crítico-literários da época¹⁵⁹.

Johnson expressa e retoma idéias através de seus comentários, algumas vezes de forma descritiva e analítica, outras, de forma preconceituosa, não apresentando nenhuma outra evidência que não seja a sua própria opinião. Dividimos assim seus principais argumentos em cinco tópicos. Assinalemos inicialmente a sua concepção acerca dos fundamentos do estilo dos poetas metafísicos e a maneira como a eles se refere durante o texto:

1º.) *“The metaphysical poets were men of learning, and to show their learning was their whole endeavour...”*

“...they endeavoured to be singular in their thoughts...”

“...they sought only for novelty...”

“The artifice of inversion, by which the established order of words is changed, or of innovation, by

¹⁵⁸ Tradução do autor do texto: “Ele [Donne] simula a metafísica, não apenas em suas sátiras, mas também em seus versos amorosos, onde somente a natureza deveria reinar; e confunde as mentes do sexo frágil com sutis especulações de filosofia, quando ele deveria cativar seus corações e entretê-los com a suavidade do amor”.

¹⁵⁹ Preferimos citar diretamente o texto de Johnson em vez de parafrazeá-lo, a fim de que se perceba claramente a acidez de seus comentários e a verve como que os destila, munido de uma força argumentativa e de uma percepção muito agudas, as quais acabam por provocar uma simpatia no leitor.

*which new words or meanings of words are introduced, is practiced not by those who talk to be understood, but by those who write to be admired*¹⁶⁰. (in Clements, 1966, pp. 106-109, grifos nossos)

Através desses excertos já é possível detectar uma das razões da antipatia de Johnson para com os metafísicos. Para ele, buscar a novidade era ser pedante ou pernóstico. Ser pedante ou pernóstico não tinha outro objetivo senão o de buscar a admiração alheia. Portanto, os metafísicos eram poetas que buscavam apenas a novidade de expressão, com o intuito único de demonstrar a erudição de que eram dotados e com isso ganhar notoriedade. Sua poesia era voltada apenas para seu próprio proveito. Conforme explica Eliot:

To the poet and critic of the eighteenth century, the values of language and literature were more closely allied than they seem to the writers and to the reading public of to-day. *Eccentricity or uncouthness was reprehensible: a poet was prized, not for his invention of an original form of speech, but by his contribution to a common language.* It was observed by Johnson and by men of his time, that there had been progress in refinement and precision of language, as of refinement and decorum of manners; and both these attainments, being recent, were highly esteemed.¹⁶¹ (Eliot, 1986, p. 165, grifos nossos)

Por isso, a utilização de um vocabulário que realmente escapava da convenção poética de então – característica da poesia metafísica – seria uma falta grosseira segundo Johnson. De fato, havia uma busca pela novidade por parte desses poetas. Nesse sentido, a erudição de homens que haviam sido educados nos *Inns* da Corte era amiúde usada como recurso metafórico, como também havia a busca por uma singularidade nessa expressão, principalmente através do uso cultuado do *wit*, que de forma alguma foi criado pelos metafísicos, pois lhes é anterior. O problema das afirmações de Johnson é o de considerar os metafísicos como poetas de mera retórica, totalmente alheios a qualquer experiência¹⁶². Além disso, dizer que os

¹⁶⁰ Tradução do autor do texto: “Os poetas metafísicos eram homens de erudição e mostrar a sua erudição era todo o seu empenho...”/ “...eles se empenhavam em ser singulares em seus pensamentos...”/ “...eles procuravam apenas por novidade...”/ “O artifício da inversão, através do qual a ordem estabelecida das palavras é mudada, ou o da inovação, por meio do qual novas palavras ou significados de palavras são introduzidos, é praticado não por aqueles que falam para serem compreendidos, mas por aqueles que escrevem para serem admirados”.

¹⁶¹ Tradução do autor do texto: “Para o poeta e crítico do século XVIII, os valores da linguagem e da literatura eram mais estreitamente aliados do que eles parecem para os escritores e para o público leitor de hoje. Excentricidade ou extravagância era repreensível: um poeta era louvado não por sua invenção de uma forma original de discurso, mas por sua contribuição para uma linguagem comum. Foi observado por Johnson e por homens de sua época que se havia obtido progresso no refinamento e na precisão da linguagem como também no refinamento e no decoro de maneiras, e ambas realizações, por serem recentes, eram altamente estimadas”.

¹⁶² Eliot, em sentido oposto, diria que, para os metafísicos, tudo fazia parte de uma mesma experiência. Isso porque, nesse período, haveria existido uma “unificação da sensibilidade”, a qual fora “dissociada” a partir de Dryden e Milton. É essa a sua famosa teoria da “dissociação da sensibilidade”, conforme será mais claramente

metafísicos buscavam nada mais do que admiração é problemático, haja vista que seu “movimento” esteve na contra-corrente da época e Donne, por exemplo, só conseguiria publicar um número reduzidíssimo de poemas em vida, uma vez que sua obra circulava sobretudo por meio de manuscritos. Se os poetas queriam admiração, era apenas a de seus pares que, na maior parte das vezes, era-lhes acessível. Mas é preciso ressaltar que a língua inglesa dos metafísicos, como também sua sintaxe rebuscada, pareceriam a Johnson inevitavelmente arcaicas e pedantes diante do estágio de aprimoramento lingüístico do século XVIII e, por conseqüência, difíceis de serem entendidas.

Mas não só os poetas metafísicos pareciam a Johnson seres pretensiosos e pernósticos, como sequer poderiam ser considerados poetas. Eis outra crítica:

2º.) *“The metaphysical poets were men of learning, and to show their learning was their whole endeavour; but, unluckily resolving to shew it in rhyme, instead of writing poetry, they would wrote verses, and very often such verses as stood the trial of the finger better than of the ear; for the modulation was so imperfect, that they were only found to be verses by counting the syllables”*⁶³ (idem, p. 107).

Wellek (1967, pp. 81-2) comenta que Johnson acreditava que “seu próprio tempo havia conseguido o pináculo da perfeição no verso”. Segundo este último, “a versificação inglesa é uma ‘ciência’ que exclui ‘toda a casualidade’ e aspira à ‘constância’”. A partir disso, Wellek afirma que, para Johnson, uma vez tendo sido estabelecido esse esquema de versificação, ele não poderia nem deveria ser mudado. O mesmo Johnson teria ainda dito que depois de Pope, “tentar qualquer melhoramento da versificação será perigoso” (Ibidem, p, 82).

Na mesma esteira, aponta Eliot:

From Johnson’s point of view, the English language of the previous age was not sufficiently advanced, it was still “in its infancy”; the language with which earlier poets worked was too rough, for those poets to be treated on the same footing with those of a more polished age. Their work, when they were not of the very highest rank, was a subject of study more suitable for the antiquary than for the cultivated reading public.¹⁶⁴ (1986, p.166)

analisada adiante na seção 4. Conforme Eliot: “Para Donne, o pensamento era uma experiência; ele modificou a sua sensibilidade. Quando a mente de um poeta está perfeitamente aparelhada para o seu trabalho, ela está constantemente combinando experiências dispares...” (in **Ensaio**s, 1989, p. 121)

¹⁶³ Tradução do autor do texto: “Os poetas metafísicos eram homens de erudição e mostrar sua erudição era todo o seu empenho; mas, desafortunadamente resolvendo mostrá-la em rima, em vez de escrever poesia, eles escreviam versos, e com muita freqüência tais versos enfrentavam melhor o juízo dos dedos do que o do ouvido, pois a modulação era tão imperfeita que somente se descobria que eles eram versos por meio da contagem de sílabas”.

¹⁶⁴ Tradução do autor do texto: “Do ponto de vista de Johnson, a língua inglesa do período anterior não estava suficientemente avançada, ela estava ainda ‘em sua infância’; a língua com a qual os poetas antigos trabalharam era rude demais para que esses poetas fossem tratados em pé de igualdade com aqueles de uma época mais

De fato, um dos trabalhos mais importantes de Johnson, afóra o de crítica literária, foi a composição de seu **Dictionary** (“Dicionário”), obra que não apenas arrolava as palavras da língua inglesa, como comentava o seu uso apropriado, repudiava algumas e reputava outras coloquiais ou antiquadas. Assim, muitas das críticas de Johnson surgiram de sua reprovação ao uso de certas palavras que não julgava adequadas a certas personagens ou a certas passagens. De acordo com Wellek, o crítico inglês teria até mesmo criticado o “baixo modo de falar usado pelos reis em *Henrique V* ou *Ricardo II*” em Shakespeare (1967, p. 81).

Precisamos, contudo, entender seus critérios de julgamento. Eliot é muito preciso nesse ponto, justificando que Johnson carecia de um sentido histórico que ainda não estava pronto para surgir, uma vez que os critérios de julgamento e os desenvolvimentos da língua inglesa vinham em um crescendo que só pareciam demonstrar realmente o fracasso da poesia do passado diante da grandiosidade dos poetas de então. Conforme Eliot:

Johnson fails to understand rhythm and diction which to him were archaic, not through lack of sensibility but through specialization of sensibility. If the eighteenth century had admired the poetry of the earlier times in the way in which we can admire it, the result would have been chaos: there would have been no eighteenth century as we know it.¹⁶⁵ (1986, p. 168)

Assim, Eliot postula que se reconhecêssemos na época de Johnson uma admiração da poesia metafísica, por exemplo, talvez a Inglaterra não teria tido um poeta como Pope do jeito que teve. O “ouvido” que parece faltar a Johnson para a poesia de Donne não é um defeito seu, mas resultado de um “ouvido” direcionado a outro tipo de beleza verbal.

3º.) *“If the father of criticism has rightly denominated poetry (...), an imitative art, these writers will, without great wrong, lose their right to the name of poets for they cannot be said to have imitated any thing; they neither copied nature nor life; neither painted the forms of matter, nor represented the operations of intellect”.* (in Clements, 1966, p. 107).

*“(...) **Great thoughts are always general**, and consist in positions not limited by exceptions, and in descriptions not descending to minuteness. It is with great propriety that Subtlety, which in its original import means exility of particles, is taken in its metaphorical meaning for nicety of distinction. Those writers who lay on the watch for novelty could have little hope of greatness; for great things cannot have escaped former observation. Their attempts were always analytick; they broke every image into*

educada. O trabalho desses poetas antigos, quando eles não eram da mais alta estatura, era um tema de estudo mais adequado para o antiquário do que para o público leitor culto”.

¹⁶⁵ Tradução do autor do texto: “Johnson fracassa em compreender ritmo e dicção que para ele eram arcaicos, não devido à falta de sensibilidade, mas por especialização de sensibilidade. Se o século XVIII tivesse admirado a poesia das épocas mais antigas da mesma maneira pela qual nós a admiramos, o resultado teria sido o caos: não haveria existido um século XVIII da maneira que o conhecemos”.

*fragments: and could no more represent; by their slender conceits and laboured particularities the prospects of nature, or the scenes of life, than he, who dissects a sun-beam with a prism, can exhibit the wide effulgence of a summer noon*¹⁶⁶ (Ibidem, p. 108).

Como explica Wellek, “o conceito central da teoria neoclássica da literatura era a ‘imitação da natureza’” (1967, p.13). Vem de Aristóteles – o “pai da crítica”, segundo Johnson – o conceito de poesia como arte imitativa. A mímese aristotélica significa a imitação da natureza. A natureza para os neoclássicos significou por um lado a realidade cotidiana, ou seja, a obra de arte deveria imitar coisas que fossem identificáveis como reais, pondo de lado o maravilhoso por ser improvável. Mas, mais do que isso, a natureza foi entendida como a “natureza geral”, ou seja, “os princípios e a ordem da natureza”. Além disso, acreditava-se que o artista deveria buscar aquilo que fosse essencialmente humano em qualquer época, coisas que supostamente valeriam em qualquer tempo. Essa universalidade é que viria a criar um “clássico”, ou seja, uma obra que poderia ser lida em qualquer tempo e lugar, já que transmitiria valores que eram tidos como comuns a toda a humanidade em qualquer época (Ibidem, p. 13).

A poesia metafísica realmente não é uma poesia que prima pela descrição da natureza ou que se valha disso em suas composições. Elementos da natureza são utilizados com alguma frequência como veículos metafóricos, deixando pois de serem eles mesmos o principal objeto da escrita, mas servindo apenas como ilustração de alguma associação do poeta. Esse caráter “analítico”, como menciona Johnson, quebraria a “unidade” da natureza, reduzindo-a a minúcias que levariam o texto a perder sua “sutileza”, sua elegância. Além disso, uma vez que as aproximações imagéticas dos poetas metafísicos buscavam a “novidade”, sua obra perderia em “grandiosidade”, pois os “grandes pensamentos são gerais” e não achados particulares¹⁶⁷. Como avalia Wellek:

¹⁶⁶ Tradução do autor do texto: “Se o pai da crítica corretamente denominou poesia (...), uma arte imitativa, esses escritores perderão, sem grande equívoco, seu direito ao nome de poetas, pois não se pode dizer que eles tenham imitado qualquer coisa; eles não copiaram a natureza ou a vida; nem mesmo pintaram as formas da matéria ou representaram as operações do intelecto”.

“...Grandes pensamentos são sempre gerais e consistem em posições não limitadas por exceções, e em descrições que não descem às minudicências. É com grande propriedade que a Sutileza, que em seu sentido original significa delicadeza de partículas, é tomada em seu significado metafórico por refinamento de distinção. Aqueles escritores que se debruçam na procura por novidade poderiam ter pouca esperança de grandeza; pois grandes coisas não podem ter escapado à observação prévia. As suas tentativas eram sempre analíticas; eles quebravam todas as imagens em fragmentos: e poderiam representar, por meio de seus conceitos sutis e elaboradas particularidades, as paisagens da natureza, ou cenas da vida, tanto quanto aquele que dissecava um raio de sol com um prisma pode exibir o amplo esplendor de uma tarde de verão”.

¹⁶⁷ Jorge Luis Borges analisa, em uma das preleções de seu **Curso de Literatura Inglesa**, a novela **Raselas, príncipe da Abissínia**, de Samuel Johnson. Borges relata que, em um dos capítulos da novela, o Príncipe

A poesia analítica não é boa [para Johnson] porque não permite sentimento uniforme e unidade de tom, e a fragmentação das imagens requer uma atenção fixa, que tem um efeito de dispersão, ambigüidade e ironia, coisas de que parecemos gostar hoje em dia. (1967, p. 88)

A busca das imagens inusitadas de que se queixou Dr. Johnson era resultado da importância dada ao *wit* pelos metafísicos, cujo uso, segundo esse crítico inglês, havia sido mal-compreendido.

4^o.) *Those, however, who deny them to be poets, allow them to be wits. (...) If by a more noble and more adequate conception that be considered as Wit, which is at once natural and new, that which, though not obvious, is, upon its first production, acknowledged to be just ; if it be that, which he that never found it, wonders how he missed; to wit of this kind the metaphysical poets have seldom risen. Their thoughts are often new, but seldom natural; they are not obvious, but neither are they just; and the reader, far from wondering that he missed them, wonders more frequently by what perverseness of industry they were ever found. But Wit, abstracted from its effects upon the hearer, may be more rigorously and philosophically considered as a kind of discordia concors; a combination of dissimilar images, or discovery of occult resemblances in things apparently unlike. Of wit thus defined, they have more than enough. The most heterogeneous ideas are yoked by violence together; nature and art are ransacked for illustrations, comparisons, and allusions...*¹⁶⁸ (in Clements, 1966, p. 107-8, grifos nossos).

Mais uma vez Johnson tenta negar o status de poeta aos metafísicos. Se alguns, como Dryden, haviam-nos classificado mais como “wits” do que como poetas¹⁶⁹, sequer isso seria considerado justo pelo crítico inglês. Para Johnson, *wit* significaria uma nova imagem encontrada que, não sendo óbvia, é reconhecida

Raselas tem uma conversa com o sábio Imlac, a quem pergunta o que era e qual seria a índole da poesia. O sábio responde então que “a função do poeta não é contar as listas da tulipa ou deter-se nos diversos matizes do verde, da folhagem. O poeta não deve tratar do individual, mas do genérico, já que o poeta escreve para a posteridade”. O sábio ainda acrescenta “que ao poeta não deve importar o local, o próprio de uma classe humana, de uma região, de um país” e que “já que a poesia tem essa alta missão de ser eterna, o poeta não deve...se ocupar do que inquieta sua época, mas deve buscar o eterno, as paixões eternas do homem, portanto temas como a brevidade da vida humana, as vicissitudes do destino, a esperança que temos da imortalidade, os vícios, as virtudes, etc” (Borges, 2002, pp. 122-3). É desnecessário ressaltar que a concepção do sábio nada mais era do que a de Johnson, sendo que – através de Imlac – o crítico inglês condena o uso de um procedimento analítico na poesia (quando se refere aos diversos matizes do verde) e o uso de situações particulares como conteúdo de um poema em detrimento dos grandes temas da humanidade; característica essas que, como vimos, desagradaram Johnson na poesia metafísica.

¹⁶⁸ Tradução do autor do texto: “Aqueles, no entanto, que negam que eles sejam poetas, permitem-nos serem wits. / (...) Se por uma concepção mais nobre e adequada considerarmos Wit, [como] aquilo que é de uma só feita natural e novo, aquilo que, embora não óbvio, é, quando de sua primeira produção, reconhecido como adequado; se for assim, aquele que nunca o encontrou imagina como o perdeu; ao wit desse tipo os poetas metafísicos poucas vezes alcançaram. Seus pensamentos são freqüentemente novos, mas raramente naturais; eles não são óbvios, mas tampouco adequados; e o leitor, longe de imaginar que ele o perdeu, imagina com mais freqüência por meio de qual perversão de indústria eles foram alguma vez encontrados.”/ “Mas wit, abstraído de seus efeitos sobre o ouvinte, pode ser mais rigorosamente e filosoficamente considerado como uma espécie de discordia concors; uma combinação de imagens dissimilares, ou a descoberta de semelhanças ocultas em coisas aparentemente díspares. De wit assim definido, eles tem mais do que o bastante. As idéias mais heterogêneas são emparelhadas pela violência; natureza e arte são rebuscadas por ilustrações, comparações e alusões...”

¹⁶⁹ “...I may safely say it of this present age, that if we are not so great wits as Donne, yet certainly we are better poets.” (in Clements, 1966, p.106). Tradução do autor do texto: “...Posso seguramente dizer da presente época que, se não somos wits tão notáveis como Donne, mesmo assim somos certamente melhores poetas”.

como natural e adequada por quem a lê. Tal não teria sido alcançado pelos metafísicos. Suas metáforas não seriam exemplos de *wit*, uma vez que não eram nem naturais, nem óbvias, mas engenhosamente construídas a partir de elementos díspares. Seriam então exemplos de “discordia concors”, isto é, imagens que encontrariam “semelhanças ocultas entre coisas aparentemente dessemelhantes”. Além disso, as “idéias mais heterogêneas são juntadas com violência”. Para um racionalista como Johnson, uma “falha” dessas é de fato imperdoável. Mas não haveria tão mal assim em aproximar idéias distantes entre si; o problema era juntá-las como se fossem de fato a mesma coisa. Para Eliot:

A força desta contestação repousa no colapso da associação, no fato de que amiúde as idéias são emparelhadas, mas não unidas; e se julgarmos os estilos poéticos por seu mau uso, suficientes exemplos poderão ser encontrados para justificar a condenação de Johnson. (in **Ensaio**, 1985, pp. 115-6)

Eliot com isso afirma que a objeção de Johnson poderia ser dirigida a qualquer poeta de qualquer época e cita em *Os poetas metafísicos* um poema do próprio Johnson em que haveria um contraste de idéias semelhante ao que ele mesmo criticara (1985, p. 116). Mas a “violência” mencionada por Johnson é reflexo de sua opinião de que as imagens metafísicas não são naturais, não têm correspondência na realidade. Só através de um esforço pode o poeta criar e o leitor entender a aproximação feita. Usar linguajar alquímico, cartográfico, jurídico ou mesmo teológico não seria jamais recomendado por Johnson, haja vista que tais conhecimentos, ou por serem novos no século XVII, ou por serem específicos, não eram “naturais”. Desse modo, esses conhecimentos não seriam válidos diante dos valores do passado ou sequer compreendidos por contemporâneos de menor ilustração.

Mas Johnson fez algumas ressalvas às suas críticas:

5º.) *Yet great labour, directed by great abilities, is never wholly lost: if they frequently threw away their wit upon false conceits, they likewise **sometimes** struck out unexpected truth: if their conceits were far-fetched, they were often **worth** the carriage. **To write on their plan, it was at least necessary to read and think.** No man could be born a metaphysical poet, nor assume the dignity of a writer, by descriptions copied from descriptions, by imitations borrowed from imitations, by traditional imagery, and hereditary similes, by readiness of rhyme, and volubility of syllables.*

*(...) If their greatness **seldom** elevates, **their acuteness often surprises**; if the imagination is not always gratified, at least the powers of reflection and comparison are employed and in the mass of materials which ingenious absurdity has thrown together, **genuine wit and useful knowledge may***

*be sometimes found, buried perhaps in grossness of expression, but useful to those who know their value...*¹⁷⁰ (in Clements, 1966, pp. 108-9).

Prestando atenção ao léxico usado acima por Johnson (advérbios de freqüência e modalizadores, principalmente) percebemos que as qualidades que podem ser encontradas nas obras dos metafísicos parecem ser mais obra do acaso do que do gênio dos poetas. “Às vezes” há algum conhecimento útil, como se encontrado sem querer. “Pode-se” encontrar um exemplo verdadeiro de *wit*, como se o poeta tivesse esbarrado nele no meio de sua escrita confusa. Mas o elogio mais irônico é sem dúvida o de que para ser um metafísico é necessário “pelo menos ler e pensar”.

Quando Johnson se refere a “conhecimento útil”, talvez esteja assinalando um viés horaciano da crítica literária do século XVIII. Sabe-se, como marca Eliot (1986, p. 182 e segs.), que o conceito de “edificação” era crucial dentro do corpo teórico de Johnson. A arte deveria ter uma finalidade moral, ou melhor, deveria ensinar a virtude. Segundo Eliot (ibidem, p. 182), prazer e edificação eram elementos que andavam unidos na mente de Johnson. O que edificava, certamente daria prazer e vice-versa. Uma vez que a poesia metafísica seria incapaz de imitar a natureza ou de agradar e edificar com freqüência, não é de se surpreender que, para Johnson, pouco mérito restaria a ela. Afora alguns “acertos” ocasionais, pouco restaria ao leitor desses poetas do que admirar sua engenhosidade. E de tal forma essa busca pelo novo saltou aos olhos de Johnson que o crítico não pôde conceber outra razão de ser dos metafísicos e de seu florilégio verbal do que a busca gratuita pela admiração alheia.

Hoje, como salientam Eliot e Wellek, tudo o que parece ter desagradado a Johnson nos agrada. Mas ao contrário de se identificar nesse crítico neoclássico a incompreensão de um movimento poético ou sua ignorância, devemos reconhecer que, como afirma Eliot, para a sua época, ele estava certo.

¹⁷⁰ Tradução do autor do texto: “Ademais, o trabalho, conduzido por grandes habilidades, nunca é completamente perdido: se eles freqüentemente desperdiçavam seu *wit* com falsos conceitos, eles igualmente às vezes cunhavam uma inesperada verdade: se os seus conceitos eram artificiais, eles com freqüência valiam o esforço. Para escrever em seu plano, era preciso pelo menos ler e pensar. Nenhum homem poderia nascer um poeta metafísico, nem assumir a dignidade de um escritor, por descrições copiadas de descrições, por imitações emprestadas de imitações, pela imagética tradicional e símiles hereditários, pela rima pronta e volubilidade de sílabas./ Se a sua grandeza raramente eleva, a sua agudez freqüentemente surpreende, se a imaginação não é sempre gratificada, pelo menos as faculdades da reflexão e da comparação são empregadas e em meio à massa de materiais que a absurdez engenhosa colocou junto, *wit* genuíno e conhecimento útil podem ser algumas vezes encontrados, enterrados, talvez, na vulgaridade de expressão, mas útil para aqueles que reconhecem o seu valor...”.

4.2 O relance de Coleridge

O poeta inglês Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) foi um dos primeiros críticos modernos a voltar a atenção aos até então desprezados poetas metafísicos do século XVII. Não só reconheceu o gênio de Donne sobre todos os demais¹⁷¹, como chegou a escrever um quarteto imitando o seu estilo depois de ler uma coletânea poética que apresentava alguns poemas do metafísico (cf. Holmes in Coleridge, 342-3):

On Donne's Poetry

1. With Donne, whose muse on dromedary trots,
2. Wreath iron pokers into true-love knots ;
3. Rhyme's sturdy cripple, fancy's maze and clue,
4. Wit's forge and fire-blast, meaning's press and screw.¹⁷² (in Coleridge, 1994, p. 250)

Richard Holmes – crítico da obra de Coleridge - afirma que esses versos, mais do que parodiar o estilo de Donne, constituem-se em uma espécie de arremedo afetuoso que procura comprimir em poucas linhas as principais características de sua escrita. Inegavelmente, o *wit* é o principal elemento desses versos, onde Coleridge procura imitar – com um traço cômico, é bem verdade – o uso metafísico de imagens inusitadas (in Coleridge, 1994, pp. 342-3).

De fato, é o *wit* dos metafísicos o que mais chama a atenção de Coleridge. Seu quarteto pode ser dividido em duas partes que, conjuntamente, analisam o estilo de Donne. Na primeira, há uma afirmação que é compreendida pelos dois primeiros versos. A afirmação – por sua engenhosidade – é difícil de ser compreendida, ou melhor, é obscura àquele não familiarizado com a obra de Donne. As metáforas empregadas ali guardam relações com os versos seguintes (vv. 3 e 4), os quais tratam de elucidá-las em relação ao poema como um todo, mas também remetem ao estilo literário de Donne, cuja “imitação” por parte de Coleridge é a responsável pela escolha de cada metáfora do poema.

¹⁷¹ É bom lembrar que Dr. Johnson havia considerado Cowley como o mais talentoso poeta pertencente a essa “escola”.

¹⁷² Tradução do autor desse trabalho: “Sobre a poesia de Donne”/ “Com Donne, cuja musa num dromedário trota,/ Entrançam-se atidores de ferro em nós de amor verdadeiro;/ A rima é manca firme, a fantasia é labirinto e fio [de Ariadne],/ O wit é forja e explosão, o significado é prensa e manivela.”

O primeiro verso do poema afirma que a musa, com Donne, trota em um dromedário. Não só a figura do animal já é por si só cômica e inusitada – o que remete ao uso do *wit* -, como sugere o transporte singular de uma musa, mais afeita na poesia tradicional a carruagens do que a camelos. Essa imagem serve como uma construção incomum – “engenhosa” – e que pretende sugerir a maneira “inusual” com que Donne trata o elemento feminino em muitos de seus poemas, freqüentemente sem as medidas corteses de costume¹⁷³. Além disso, o trotar do dromedário insinua o andamento truncado e não harmônico dos versos donneanos, cujo ritmo não é muito regular e cuja acentuação é variada¹⁷⁴. Assim, a mulher em Donne é tratada de forma não convencional, ou seja, Donne – em muitos de seus poemas, mas não em todos – fugiu ao clichê petrarquista da corte amorosa de um ser quase divino, fazendo com que a mulher tivesse um caráter mais terreno, e, até mesmo, depreciativo ou sarcástico (como no poema “A Aparição”, por exemplo). Além disso, a imagem recebe outra conotação – essa mais explícita - no verso três: a musa trota em um dromedário porque a rima donneana é “manca” (tecnicamente insatisfatória), mas ao mesmo tempo “firme” (está sempre presente e não deixa escapar o fluir dos versos), ou seja, apesar de sua deselegância, o dromedário que leva a musa – tema do poema - segue e completa o seu curso/poema.

No segundo verso, o poeta afirma que, com Donne, os atizadores (de fogo) de ferro se “entrelaçam em nós de amor verdadeiro”¹⁷⁵. Aqui há uma imagem erótica ligada a uma imagem sentimental através do entrelaçar de atizadores num nó de amor. O fogo, simbolizando a paixão, é o que leva os atizadores – amantes - a se unirem enquanto remexem na fogueira. É como se o calor do fogo – paixão – fundisse um atizador no outro, uma vez que um (ser) apaixonar-se-ia pelo outro e o encontro das duas almas enamoradas dar-se-ia não só pela cópula, mas principalmente pelo encontro platônico de suas almas. Certamente, encontramos aqui uma referência a “The Ecstasy” (“O Êxtase”), poema sobre o qual Coleridge teria dito que não encontraria defeito algum nos metafísicos se todos os poemas

¹⁷³ Lembremo-nos também da afirmação de Dryden de que Donne “perplexes the minds of the fair sex with nice speculations of philosophy, when he should engage their hearts, and entertain them with the softnesses of love” (supra, p. 144)

¹⁷⁴ Para Ben Jonson, Donne “for not keeping of accent, deserved hanging.” (in Clements, 1966, 103). Tradução do autor do texto: Donne “por não manter o acento, merecia a forca”.

¹⁷⁵ Note-se que ocorre uma inversão do verbo no verso, o qual vem no início, recurso que havia sido criticado por Dr. Johnson no estilo metafísico.

fossem iguais a ele¹⁷⁶. Em “The Ecstasy”, as almas dos amantes unem-se uma à outra, sendo que, nesse poema, Donne se refere ao “nó que nos faz humanos”, numa referência à união tanto do corpo e da alma, como provavelmente sexual ou amorosa.

O segundo verso (a união dos ataçadores de ferro) recebe outra explicação no verso quatro, onde o *wit* é conceituado como “forja e explosão”, ou seja, o *wit* é o resultado do emprego do engenho em criar imagens incomuns, como o seu próprio processo, que é o que precisa ser interpretado por quem lê. Aqui, a imagem do fogo induz mais uma tonalidade alquímica – recorrente em Donne - do que erótica. O *wit* é um pensamento que produz a transformação, o malear do material de que se vale; é o próprio momento em que o ferro encontra o fogo, a junção de elementos díspares pela força, como teria dito com outra intenção – essa pejorativa - Dr. Johnson.

Portanto, ao passo que as primeiras partes do terceiro e do quarto verso (de seus inícios até a cesura) parecem explicitar mais os elementos da dicção poética de Donne – rima e *wit* –, a segunda parte destes (da cesura até o final) parece fazer menção às suas interpretações. As imagens donneanas são um labirinto e o fio que ajuda a encontrar a sua própria saída (v. 3). O significado é a prensa e a manivela que, naquela época, fazia-a funcionar. Como mencionado quanto ao *wit*, há uma idéia de união indissociável – choque - de coisas separadas, o que remete ao segundo verso do poema, o “nó do amor verdadeiro”.

Donne teria sido, para Coleridge, o poeta que, com imagens freqüentemente eróticas, buscara ou apontara para o amor verdadeiro através de recursos poéticos filtrados por seu estilo pessoal e inesperados para tais temas, como o *wit*, elemento este que parece ser de primordial importância - na apreciação de Coleridge sobre Donne - quando o que está em jogo é a expressão da união de coisas – ou seres – diferentes. Coleridge teria ainda escrito ao lado do poema acima analisado:

...Wit! – Wonder-exciting vigour, intensesness and peculiarity of thought, using at will the almost boundless stores of a capacious memory, and exercised on subjects, where we have no right to expect it – this is the wit of

¹⁷⁶ Escreveu Coleridge: “I should never find fault with metaphysical poems, were they all like this [‘The Ecstasy’], or but half as excellent” (in Clements, 1966, p. 111). Tradução do autor do texto: “Eu jamais encontraria qualquer defeito nos poemas metafísicos caso eles fossem todos como esse ou se pelo menos tivessem metade de sua excelência”.

Donne!¹⁷⁷ (in Clements, 1966, p. 112).

Em sua **Biographia Literaria**, Coleridge explica que havia estipulado dois aforismos como critérios críticos para estabelecer a boa qualidade da poesia. O primeiro seria que o poema que se lê e para o qual se volta depois com o maior prazer guarda a essência da verdadeira poesia. O segundo critério seria que aquele verso que pode ser parafraseado ou mudado em outras palavras da mesma língua sem diminuir o seu significado é um verso intrinsecamente viciado em sua dicção. Coleridge argumenta que há certos versos – como em passagens de Shakespeare – que fazem o crítico sentir que seria mais fácil “retirar uma pedra das pirâmides com as próprias mãos” do que dizer aquilo que foi dito no verso com outras palavras. Para Coleridge, a mera troca de uma palavra em passagens desse tipo faria a personagem dizer algo completamente diferente. E é esse segundo tipo de critério que Coleridge afirma encontrar nos poetas metafísicos:

(...) One great distinction, I appeared to myself to see plainly, between, even the characteristic faults of our elder poets, and the false beauty of the moderns. In the former, from DONNE to COWLEY, we find the most fantastic out-of-the-way thoughts, but in the most pure and genuine mother English; in the latter, the most obvious thoughts, in language the most fantastic and arbitrary. Our faulty elder poets sacrificed the passion and passionate flow of poetry, to the subtleties of intellect, and to the starts of wit; the moderns to the glare and glitter of a perpetual, yet broken and heterogeneous imagery, or rather to an amphibious something, made up, half of image, and half of abstract meaning. The one sacrificed the heart to the head, the other both heart and head to point and drapery.¹⁷⁸

Quando Coleridge compara os metafísicos aos “poetas modernos”, ele está comparando os seus defeitos (“faults”), ou seja, subentende-se que nenhum dos dois alcançou o “ideal” proposto pelo romântico inglês. Para Coleridge, a geração que vai de Donne a Cowley criou pensamentos “fora do comum”, mas numa linguagem genuína. Em compensação, os “poetas modernos” criaram imagens óbvias numa linguagem arbitrária, convencional. Assim, os primeiros sacrificaram o

¹⁷⁷ Tradução do autor do texto: “...Wit! – Vigor que excita a imaginação, intensidade e peculiaridade de pensamento, usando à vontade as quase ilimitadas propriedades de uma memória vasta, e exercitado em assuntos, onde não temos direito de esperá-lo – este é o wit de Donne!”

¹⁷⁸ Tradução do autor do texto: “(...) Uma grande distinção, que me parece ver claramente, entre, até mesmo os característicos defeitos dos poetas antigos e a falsa beleza dos modernos. Nos primeiros, de DONNE a COWLEY, encontramos os mais fantásticos e inusuais pensamentos, mas na mais pura e genuína língua Inglesa; nos últimos, os mais óbvios pensamentos, na mais fantástica e arbitrária linguagem. Nossos defeituosos poetas antigos sacrificaram a paixão e o apaixonante fluxo da poesia em razão das sutilezas do intelecto e pelos os ímpetus do wit; os modernos, para o resplendor e brilho de uma perpétua, ainda que quebrada e heterogênea, imagética, ou de preferência para uma coisa qualquer anfíbia, inventada, metade imagem e metade significado abstrato. Os primeiros sacrificaram o coração em virtude da cabeça, os outros, tanto coração e cabeça em virtude de ponto e drapejamento”.

“coração à cabeça”, enquanto os segundos sacrificaram os dois pelo “polimento” de seus versos.

Enquanto que Johnson postulava que a poesia – conforme o ensinamento de Aristóteles – era uma arte imitativa, Coleridge afirmava que a arte não era imitação, mas “auto-revelação”, uma vez que a mente e a natureza seriam idênticas (cf. Wellek, 1967, p. 154). Assim, esquecer-se do “coração” – dos sentimentos - ao escrever poesia seria um erro, pois sem o coração não poderia haver a “auto-revelação” do poeta, a “auto-revelação” do ser único que se encontrava em si mesmo. Conforme analisa Wellek, Coleridge recomendava a “involução do universal no individual” (ibidem, p. 154), citando como exemplo disso as personagens de Shakespeare, as quais teriam todas como que uma personalidade própria.

Ressalva Coleridge, no entanto, que os metafísicos – e em especial Donne – tinham a qualidade de construir imagens vivas:

...But where there exists that degree of genius and talent which entitles a writer to aim at the honors of a poet, the very act of poetic composition itself is, and is allowed to imply and to produce, an unusual state of excitement, which of course justifies and demands a correspondent difference of language, as truly, though not perhaps in as marked a degree, as the excitement of love, fear, rage, or jealousy. The vividness of the descriptions or declamations in *DONNE* or *DRYDEN* is as much and as often derived from the force and fervor of the describer, as from the reflections, forms or incidents, which constitute their subject and materials. The wheels take fire from the mere rapidity of their motion...¹⁷⁹

Ainda que não haja em Donne – segundo Coleridge anteriormente afirmara – um ponto de vista poético que saísse do “coração” como meio de revelação, mas sim da mente, o emprego da linguagem em poetas como ele aponta para uma “emoção” que transborda do poeta para o texto que escreve, dando-lhe um caráter mais dinâmico e extasiante através do turbilhão das imagens. Wellek afirma que ao analisar os poetas metafísicos, Coleridge aplica o “conceito comum romântico de poesia como visão pictórica, o roubo e fervor” a que se abandona (Wellek, 1967, p. 156).

¹⁷⁹ Tradução do autor do texto: “...Mas onde há aquele grau de gênio e talento que autoriza um escritor a almejar as honras de um poeta, o próprio ato de composição poética em si é, e lhe é permitido sugerir e produzir, um incomum estado de excitação, o qual, é claro, justifica e requer uma diferença correspondente de linguagem, tão verdadeira, embora não talvez em um grau tão marcado, quanto a excitação do amor, do medo, da raiva ou do ciúme. A vivacidade das descrições ou declamações em *DONNE* ou *DRYDEN* é de tal forma e frequência derivada da força e do fervor de quem descreve, quanto das reflexões, formas ou incidentes, que constituem seu tema e materiais. As rodas pegam fogo devido à mera rapidez de seu movimento....”

Assim, vemos como, em pouco tempo, o neoclassicismo de Johnson foi enfrentando sua derrocada. Os metafísicos, duramente criticados por ele, acabariam recebendo de Coleridge uma avaliação mais positiva, ainda que não um louvor completo. Se Johnson havia afirmado que não apenas era difícil chamá-los de poetas, como também era difícil chamá-los de “wits”, Coleridge, além de louvar o *wit* especialmente de Donne, chama-o de gênio (ver excerto acima). Wellek afirma que Coleridge assim antecipou muitos aspectos da crítica moderna que, paradoxalmente, é anti-romântica. Entre os aspectos louvados pela crítica moderna e estimados também por Coleridge estaria o fato de a poesia dever ser “concreta, visual e precisa” e não “abstrata ou universal”, como queriam os neoclássicos (Wellek, 1967, p. 4).

Contudo, o relance de Coleridge – suas poucas linhas elogiosas e seu poema irônico, mas também prestimoso – não foi suficiente para retirar os metafísicos da obscuridade. Somente no século XX, a partir da edição de Sir Herbert Grierson e do ensaio de T.S. Eliot, é que esses poetas do século XVII encontrariam uma crítica mais receptiva ao seu estilo.

4.3 A redenção via T.S. Eliot

Em 1921, Sir Herbert Grierson publica **Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century**. Esta obra estaria destinada a ser a responsável por trazer de volta do ostracismo poético Donne e os poetas metafísicos do século XVII. Responsável indireta, poderíamos dizer. Apesar da coletânea de Grierson ser hoje uma obra clássica, não seria um possível sucesso editorial que reconduziria à luz a geração de Donne, mas sim uma resenha de T.S. Eliot, tendo como tema justamente **Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century**.

À época, Eliot já era um crítico internacionalmente conhecido, haja vista que a coletânea de ensaios críticos **The Sacred Wood**, publicada em 1920, colocara-o em posição de destaque no ambiente da Crítica Literária (cf. Ghirardi, 2000, p. 59), como se já não bastasse seu reconhecimento anterior enquanto poeta.

Na resenha que fez à obra de Grierson, Eliot procurou rapidamente analisar a definição de “poesia metafísica” conforme havia se originado com Dr. Johnson¹⁸⁰, bem como traçar alguns aspectos estilísticos que caracterizariam a “escola”:

É difícil encontrar qualquer uso preciso da metáfora, do símile, ou de outro conceito, que é comum a todos os poetas e, ao mesmo tempo, suficientemente importante como figura de estilo para isolar esses poetas como um grupo. (Eliot, 1989, p. 114)

Para Eliot, os metafísicos não são algo “monstruoso”, artificialmente parido pela poesia inglesa do século XVII, como parecia acreditar Johnson. Se, por um lado, não há como traçar regras estilísticas gerais que valham para todos os poetas classificados como metafísicos, por outro, os poetas metafísicos carregam muitos traços que remontam aos dramaturgos elisabetanos que os antecederam. Ao comentar o verso de Donne “A bracelet of bright hair about the bone”, diria Eliot:

Esse encaixe de imagens e de associações multiplicadas é típico do fraseado de alguns dos dramaturgos do período que Donne conhecia: sem mencionar Shakespeare, ele é freqüente em Middleton, Webster e Tourneur, constituindo uma das fontes da vitalidade de sua linguagem. (1989, p. 115)

O que Eliot procura mostrar é que os supostos “defeitos” arrolados por Johnson não são privativos dos metafísicos, mas – talvez em “graus” diferentes – apareçam em outros momentos da poesia inglesa anterior a esses poetas e, até mesmo, a eles posterior:

Se um crítico tão sagaz e sensível (embora tão limitado) falhou ao definir a poesia metafísica por suas imperfeições, vale a pena perguntar se não lograremos maior êxito ao adotar o método oposto, ou seja, admitindo que os poetas do século XVII (até a Revolução) tivessem o desenvolvimento correto e normal dos da época anterior; e, sem preconceito no que toca à sua manifestação individual devido ao uso do adjetivo “metafísico”, considerar se sua virtude não seria de algum modo permanentemente valiosa, que posteriormente desapareceu, mas que não deveria ter desaparecido. (1989, p. 119)

Eliot afirma que os poetas do século XVII – sobretudo Donne – tiveram sua forma de sentir diretamente alteradas por “suas leituras e seu pensamento” (1989, p.120). O pensamento havia se dado para os poetas metafísicos como uma forma de experiência, a qual teria mudado sua sensibilidade. Os metafísicos não seriam poetas meramente intelectuais, mas o esforço intelectual de tal forma fora

¹⁸⁰ As observações de Eliot sobre os comentários de Johnson quanto aos metafísicos em **Life of Cowley** presentes neste ensaio seriam posteriormente aprofundadas num outro ensaio sobre as noções críticas e poéticas de Johnson, conforme já analisamos anteriormente no título dedicado a este autor do século XVIII.

impregnado em suas vidas que tudo poderia ser embarcado no mesmo todo, como parte de seu mundo – por assim dizer – “poetizável”. No entanto, segundo Eliot,

...no século XVII teve início uma dissociação da sensibilidade, da qual jamais no recuperamos; e essa dissociação, como é natural, viu-se agravada pela influência dos dois mais vigorosos poetas do século, Milton e Dryden. (idem, p. 122)

Essa sensibilidade “unificada” – como vigeria na época de Donne, segundo o crítico norte-americano – foi o que desapareceu e não deveria ter desaparecido. Em grande parte devido ao Romantismo, que teria tentado refletir acerca da emoção em vez de juntar intelecto e coração numa experiência una, a poesia teria sofrido – para Eliot - grandes prejuízos com essa dissociação indesejada. Assim, somente com a modernidade teriam aparecido poetas que operariam com recursos estilísticos semelhantes aos poetas metafísicos, como os franceses Tristan Corbière e Jules Laforgue (1989, p.124).

A sugestão de Eliot sobre a “dissociation of sensibility” que teria acontecido a partir de Dryden e Milton logrou grande êxito no campo da Crítica literária e até hoje o poeta norte-americano é referência no estudo dos poetas metafísicos. J.B. Leishman, no entanto, critica o termo eliotiano e relativiza o valor de algumas de suas leituras. Leishman questiona se o termo “dissociação da sensibilidade” poderia ser aplicado então a toda a poesia dos assim chamados “poetas metafísicos” ou se, antes disso, o termo teria surgido para Eliot como um ideal de poesia da época, ou ainda, como algo encontrado nos melhores trabalhos de Donne, por exemplo, e que motivaram o ensaio eliotiano. Leishman indaga ainda se é possível encontrar a suposta “unificação” nas elegias de Donne da mesma forma que seria possível encontrá-la em sua melhor poesia lírico-amorosa.

De fato, a sugestão de Eliot é mais intuitiva do que provável. Não devemos nos esquecer de que o ensaio sobre os metafísicos reserva o entusiasmo que a leitura ainda recente da obra de Grierson causara no crítico. Com o tempo, esvanecendo-se a novidade e intensificando-se os estudos, Eliot acabaria escrevendo algo diferente¹⁸¹. É o próprio Leishman quem sugere a possível mudança de opinião do poeta norte-americano. Em 1931 – portanto, dez anos após seu ensaio sobre os metafísicos – em um novo ensaio – *Donne in our time* – Eliot afirmou que a mente de

¹⁸¹ Conforme afirma Eliot em *Donne in our time*: “as I believe, Donne’s poetry is a concern of the present and the recent past, rather than of the future” (1958, p. 5). Tradução do autor do texto: “a meu ver, a poesia de Donne é um interesse do presente e do passado recente mais do que do futuro”.

Donne era essencialmente não-medieval, uma vez que a mente medieval era inclinada à unificação, enquanto que em Donne haveria uma “manifesta fissura entre o pensamento e a sensibilidade” (in Smith, 1966, p. 8)¹⁸². Eliot continua e afirma que o que teria chamado tanto a atenção da crítica recente em Donne seria o fato de que em sua poesia não encontrar-se-ia quase nenhuma tentativa aparente de organização, mas, acrescentaria ainda Eliot, essa tentativa talvez fosse mais aparente do que real. Essa colocação abalaria a idéia inicial da “unificação” de sensibilidade em Donne, contradizendo sua famosa colocação de dez anos antes.

Mas devemos também entender o que motivara Eliot a fazer essa colocação. Em seu ensaio *Tradição e Talento Individual*, inicialmente publicado em 1919, o poeta de *The Waste Land* dissera que:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. (1989, p. 39)

Para Eliot, o poeta deveria encontrar seu sentido histórico em meio ao passado e ao presente, conquistando a “tradição” e não a herdando, uma vez que o poeta deveria encontrar seu lugar entre os mortos e entre os vivos. Assim, imitar os artistas mortos seria um passo errado. O poeta deveria encontrar um lugar novo para si mesmo não desligado da “tradição”, mas continuando-a. Podemos, então, sugerir por que a leitura dos metafísicos pareceu tanto entusiasmante para Eliot. Encontrando nesses poetas tantos elementos que julgava característicos da modernidade, Eliot parecia estabelecer assim sua ligação com os poetas mortos, sua própria “tradição”.

A “redescoberta” dos metafísicos talvez tenha parecido a Eliot devida ao reconhecimento das qualidades essencialmente modernas de seu legado poético, só possíveis de serem reconhecidas quase quatro séculos depois. Caberia a ele colocar os metafísicos em seu devido lugar dentro da “tradição”, com os quais ele ombrear-se-ia. Leishman sugere que muitas das características estilísticas

¹⁸² Eliot afirma: “In Donne, there is a manifest fissure between thought and sensibility, a chasm which in his poetry he bridged in his own way, which was not the way of mediaeval poetry. His learning is just information suffused with emotion, or combined with emotion not essentially relevant to it” (1958, p. 8). Tradução do autor do texto: “Em Donne há uma manifesta fissura entre pensamento e sensibilidade, um quiasma que em sua poesia ele resolveu a seu próprio modo, que não era o modo da poesia medieval. Sua erudição é apenas informação derramada com emoção ou combinada com emoção não essencialmente relevante a ela”.

apontadas por Eliot seriam na verdade aspectos da poesia moderna, não sendo suficientemente verdadeiros, nem suficientemente precisos:

“Fidelity to thought and feeling”, a “direct sensuous apprehension of thought, or a recreation of thought into feeling”, a “recognition, implicit in the expression of every experience, of other kinds of experience which are possible”: such phrases might well find place in a description of the ideal modern poet, the kind of poet Mr. Eliot believes (or once believed) that a modern poet should be – uncommitted, unanchored, unaccommodated, with, ultimately, only one subject, his own direct experience of a very puzzling world; an essentially exploring poet, (...) but suggesting (...) various kinds of unity and relationship in a world which both to himself and to his readers is infinitely complex, puzzling, and questionable.¹⁸³ (in Clements, 1966, pp. 131-2)

A apreciação de Eliot quanto à “modernidade” dos metafísicos é o que até hoje mais prospera de seus comentários, principalmente no Brasil. Mas Leishman parece apontar com razão uma provável revisão do poeta norte-americano quanto às suas opiniões iniciais, onde já se começa a perceber incongruências, como no que tange à “dissociação da sensibilidade”, talvez seu principal argumento no ensaio sobre os poetas metafísicos.

Não devemos nos esquecer, portanto, de que o ponto de vista pelo qual Eliot filtrou a poesia metafísica já tinha a lente de seu ensaio anterior “Tradição e Talento Individual”, com a ajuda do qual o próprio Eliot granjeara lugar de destaque na crítica internacional e no *New Criticism*, movimento no qual a poesia metafísica – na esteira de Eliot –, por sua vez, acabaria ocupando um lugar de relevo como nunca antes possuíra. Como se não bastasse, não só recursos estilísticos semelhantes pareciam unir Eliot aos metafísicos. Como alguns deles, o poeta norte-americano possuía uma forte formação católica, sendo que posteriormente naturalizando-se inglês, Eliot talvez acabasse por sentir esse “estrangeirismo religioso” permanente que perseguiu muitos dos metafísicos, como o próprio Donne em sua juventude (cf. GOMES, 1991, p. 33). O fato é que via Eliot e via Nova Crítica o interesse pela poesia metafísica se espalhou, alcançando, por fim, também o Brasil.

¹⁸³ Tradução do autor do texto: “Fidelidade a pensamento e sentimento”, uma “apreensão sensorial direta de pensamento, ou uma recriação de pensamento em sentimento”, um “reconhecimento, implícito na expressão de cada experiência, de outros tipos de experiência que são possíveis”: tais frases podem muito bem encontrar lugar na descrição do poeta moderno ideal, o tipo de poeta que o Sr. Eliot acredita (ou um dia acreditou) que um poeta moderna deveria ser – descomprometido, desancorado, inconformado, com, enfim, um único tema, sua própria experiência direta de um mundo muito enigmático; um poeta essencialmente explorador, (...) mas sugerindo várias espécies de unidade de relação em um mundo que tanto para ele mesmo como para seus leitores é infinitamente complexo, enigmático e questionável”.

4.4 John Donne e a Crítica Brasileira

José Garcez Ghirardi, em seu livro **John Donne e a Crítica Brasileira: três momentos, três olhares**, estuda a reação da crítica brasileira à obra do escritor inglês. Divide então esse estudo em três partes, que corresponderiam a “Donne desconhecido”, “Donne reconhecido” e “Donne valorizado”.

Na primeira parte, “Donne desconhecido”, Ghirardi analisa a crítica literária brasileira em finais do século XIX. Como mostra o autor, uma vez que a crítica brasileira estava visceralmente atrelada à crítica francesa, era pois a literatura francesa que ocupava o maior interesse de críticos como José Veríssimo e Silvio Romero (2000, p. 19 e segs.). Na esteira do positivismo de H. Taine, por exemplo, a literatura francesa serviria sempre como padrão para comparações valorativas entre obras literárias, sendo que as análises deterministas empregadas no Brasil por Capistrano de Abreu, Veríssimo e Romero encontrariam elementos “científicos” para justificar supostas raízes que tornariam a “inteligência” brasileira em tudo inferior à européia, reiterando uma série de pareceres depreciativos ao homem dos trópicos que provinham do velho mundo¹⁸⁴.

Conforme analisa Ghirardi, se a crítica da época não se detinha em particularidades de textos da literatura inglesa – como o fazia com a francesa -, autores ingleses eram citados como exemplos de “boa literatura européia” (2000, p. 24). Como uma exceção a esse panorama, entretanto, convém mencionar a importância de Byron para o Romantismo brasileiro, o que o tornava mais familiar ao olhar crítico da época¹⁸⁵. Em resumo, conclui Ghirardi:

Esta mediação francesa teve como consequência direta a formação de um “cânon” de autores ingleses que em grande parte refletia as opções feitas pela crítica na França, e determinou para nossos críticos uma valoração reflexa dos escritores ingleses que teria repercussões duradouras entre nós (2000, p. 27).

O grande responsável por essa situação foi Taine, com sua **História da Literatura Inglesa**. No entanto, o que interessava aos críticos brasileiros era muito mais o seu método crítico do que o conteúdo literário propriamente dito de sua obra

¹⁸⁴ Como também analisa o crítico brasileiro Alfredo Bosi (1994, pp. 245 e segs.).

¹⁸⁵ Não só Byron, mas outros autores ingleses tiveram importância capital no Romantismo brasileiro. Só para citar um exemplo, Álvares de Azevedo menciona Shakespeare por diversas vezes em seus poemas (ver “Idéias Íntimas”, v.g.), como também cita Shelley (ver epígrafe ao poema “Lembrança de Morrer”).

(2000, p. 28). Mesmo assim, os autores louvados por Taine eram inevitavelmente louvados pela crítica brasileira. Shakespeare, por exemplo, foi sempre referência de grande literatura ou do valor da literatura. Contudo, por muito tempo, o período posterior a Shakespeare, na literatura inglesa, foi caracterizado como de “decadência”, o que acabava por ornar com uma aura depreciativa autores como Donne e Marvell, o que, por um lado, é uma das justificativas pelo esquecimento dos poetas metafísicos por tanto tempo e pela falta de curiosidade em conhecê-los. Nessa esteira, tem-se idéia dos motivos do esquecimento de Donne por tanto tempo e também do conseqüente desinteresse por parte da crítica nacional em seu nome, a qual não lhe reservou, segundo Ghirardi (2000, p. 49), nenhuma citação até a década de 1940. O próprio desconhecimento – ou desconsideração - da crítica francesa (e, por conseqüência, da brasileira) quanto à crítica feita anteriormente na Inglaterra sobre Donne seria também outro fator a prejudicar a sorte da poesia metafísica, o que – como vimos – também acontecia na terra natal de Donne, devido em grande parte ao descrédito que lhe fora dado por Johnson.

No entanto, com o avançar do século XX, constatar-se-ia a crescente influência dos Estados Unidos sobre a cultura mundial, em detrimento da antiga hegemonia cultural francesa. No campo da crítica literária, em particular, seria determinante o surgimento do “New Criticism” (“Nova Crítica”), que, a partir de Eliot, acabaria por colocar o nome de Donne em evidência como nunca antes estivera. No Brasil, o “New Criticism” seria introduzido por Afrânio Coutinho, crítico que havia desenvolvido estudos nos Estados Unidos, tomando contato com as novas idéias então em desenvolvimento. Desse modo, uma vez que T.S.Eliot era um dos principais expoentes da Nova Crítica, Coutinho acabaria por também inserir o conhecimento – pelo menos nominal – de John Donne no Brasil, relacionando – como o fazia Eliot – o nome de Donne com o de modernidade poética, justificando por aí sua incompreensão e seu longo esquecimento e, mais do que isso, louvando os métodos inovadores da nova crítica.

4.4.1. Afrânio Coutinho e a Nova Crítica

Afrânio Coutinho foi um dos principais divulgadores da Nova Crítica no Brasil. Sendo, então, T.S. Eliot um dos principais expoentes dessa vertente crítica no

mundo, não seria de se duvidar que Donne entraria na crítica brasileira por esse caminho, não se diferenciando assim do resto do mundo.

José Garcez Ghirardi afirma que as menções a Donne na obra crítica de Coutinho são freqüentes, o que viria a testemunhar já certa familiaridade com a obra do poeta redescoberto por Eliot (2000, p. 78). No entanto, não fomos capazes de encontrar tantas menções como afirma Ghirardi, mas, ao contrário, encontramos indícios ainda de um desconhecimento a respeito de Donne, que não fosse este o Donne do ensaio eliotiano. Dessa maneira, parece haver mais conhecimento do “caso Donne” do que da obra de Donne nos textos de Coutinho. Ainda segundo Ghirardi: “...Coutinho tendia a preterir as análises sobre a especificidade da obra de Donne para favorecer a discussão dos pressupostos críticos que haviam conduzido à sua redescoberta” (2000, p. 78).

É preciso ressaltarmos que tal afirmação não é totalmente verdadeira, uma vez que, em primeiro lugar, isso não acontecia somente com Donne e, em segundo lugar, não havia uma discussão teórica profunda sobre os tais pressupostos críticos. No mais das vezes, Coutinho parece apenas referir obras de novos críticos, como se pretendesse não mais que testemunhar sua existência. Além disso, se nos centrarmos nas principais obras de Coutinho analisadas por Ghirardi – **Da Crítica e Da Nova Crítica, Crítica e Críticos e Correntes Cruzadas** – perceberemos desde logo que são obras *sobre* Crítica Literária e não *de* crítica literária, melhor dizendo, são obras que tratam teoricamente do afazer crítico, de pressupostos críticos e, com freqüência, da evolução da Crítica que redundaria na Nova Crítica de Eliot e I. A. Richards, por exemplo; não são obras, portanto, que fazem crítica literária na prática, apreciando obras e pronunciando julgamentos de valor. Conforme diria Tristão de Athayde em prefácio a uma das obras de Coutinho:

Afrânio Coutinho nunca se inclinou para a micro-crítica. E muito menos pela crítica jornalística de rodapé, que os ingleses chamam de “reviewing”. Sempre foi um sintetizador e não um analista. (1987, p.14)

Nesse sentido, a conclusão de Ghirardi deve ser relativizada. A especificidade da obra de Donne não interessa a Coutinho nessas obras como não interessa a especificidade da obra de qualquer outro autor, o que se percebe pelas citações de escritores sempre como exemplos de determinados fatos:

O livro mais recente dentro da máxima preocupação da escola – a análise das propriedades estruturais da poesia, indo ao coração do poema como poema, - é de Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, estudo de dez textos, de Donne, Shakespeare, Milton, Wordsworth, Keats, Yeats, no intuito de atingir a natureza da poesia através do exame direto do poema. (1987, pp. 50-1)

Comentando novamente a mesma obra, diria Coutinho:

Outra acusação muito comum entre os adversários americanos das escolas historicistas e relativistas é a de que a nova crítica se revela inadequada a outro tipo de poesia que não a “metafísica” e a moderna. Argumento que rola por terra se formos informados ou quisermos ver que, após *Modern Poetry and the Tradition*, quando foi levantada a acusação em relação a Cleanth Brooks, ele publicou *The Well Wrought Urn*, cujo objetivo foi desmentir o argumento pela aplicação sistemática dos mesmos processos a poemas de todos os tempos e escolas: Donne, Shakespeare, Milton,... (1987, p. 146)

Assim, mais uma vez, a menção ao nome de Donne é derivada de uma obra intermediária entre a poesia do metafísico e o leitor-crítico Coutinho. Não há referência a particularidades da mesma, como também já afirmara Ghirardi; entretanto, também não há análises das obras de quase nenhum – ou mesmo nenhum – dos poetas citados por Coutinho em seus textos. Em grande parte destes, quando Coutinho comenta escritores estrangeiros, sobretudo, ele o faz a partir de textos de outros críticos:

A retórica desempenhou um largo papel nos séculos renascentista e barroco, um papel que depois veio a ser subestimado pelos detratores de suas manifestações de decadência. *Hoje sabemos por trabalhos esplêndidos* o quanto lhe foram devedores Shakespeare e todos os outros elisabetanos e barrocos, Donne e os metafísicos, Cervantes, Tasso, por toda a Europa. (1987, p. 119, grifo nosso)

Assim, conforme igualmente comentara Ghirardi, se Coutinho não colaborou diretamente para a análise da obra donneana no Brasil, por outro lado tornou conhecido seu nome e sua importância a partir de suas leituras de Eliot e de outros vários adeptos da Nova Crítica, conforme testemunham os excertos acima. A partir de Afrânio Coutinho, a idéia eliotiana de Donne e dos metafísicos serem uma espécie de precursores da poesia moderna ganhou alento no Brasil e – até hoje – parece ser ainda uma das primeiras coisas a se associar a John Donne: é ele, antes de tudo, o poeta setecentista redescoberto por Eliot. E vale dizer que, muitas vezes, isso parece ainda ser o suficiente a se saber sobre Donne.

4.5 Conclusão

A apreciação da poesia metafísica do período de sua decadência – último quartel do século XVII – até a década de 20 do século passado é praticamente inexistente. Muitos atribuem a culpa disso a Samuel Johnson, e é fácil compreender o porquê. Dr. Johnson arrolou uma série de “defeitos” dos metafísicos. Esses defeitos – que poderíamos de forma mais neutra chamar de “características” - foram pinçados de forma precisa em seus poemas, mas a recepção destas características do estilo metafísico diante do ideal neoclássico de Johnson as tornou inevitavelmente defeitos. Para o crítico neoclássico, poetas como Donne não seriam mais do que presunçosos poetrastos, que buscavam nada mais do que mostrar seu conhecimento livresco através de versos, tão ruins, que só era possível perceber que eram versos ao contar as sílabas.

Coleridge, mais tarde, perceberia em Donne a existência de um gênio particular. Se para Johnson o *wit* dos metafísicos não era sequer *wit* – mas “discordia concors” -, cujo uso, além de não produzir imagens naturais – como deveria ser – era de mau gosto; para Coleridge, o *wit* de Donne era capaz de produzir imagens vivas e tocantes. Se o conteúdo dos poemas de Donne não contemplava a “auto-revelação” romântica, seus recursos poéticos – principalmente o *wit* – causavam um fervor intelectual que agradava Coleridge a ponto de lhe fazer escrever um poema imitando-os.

Depois disso, mais de um século adiante, T.S. Eliot descobriria ao ler a coletânea de Sir Herbert Grierson um poeta que causar-lhe-ia um entusiasmo que transpareceu por todo o seu ensaio “Os poetas metafísicos”, elaborado em resposta à obra então recém-lançada pelo crítico inglês. O ensaio eliotiano estava fadado a revogar a condenação da poesia metafísica, restabelecendo John Donne como um dos grandes nomes da poesia inglesa de todos os tempos e “como o primeiro poeta do mundo em algumas coisas”, conforme dissera séculos antes Ben Jonson. Essa “novidade”, ou melhor, essas características “modernas” da poesia metafísica apontadas por Eliot colocaram principalmente Donne em destaque, o que perdura até hoje, inclusive no Brasil.

Nesse sentido, a crítica literária brasileira acompanhou o desconhecimento geral sobre Donne até o advento da Nova Crítica. Se até então o panorama literário

brasileiro se encontrara atrelado sobretudo à cultura francesa, com o avançar do século XX a situação começaria a mudar, verificando-se a crescente hegemonia cultural anglo-americana. Assim, a Nova Crítica traria ao centro da cena literária uma série de poetas de língua inglesa, que passaram a desfrutar de uma atenção até ali inédita. Essa corrente crítica encontraria difusão no país principalmente a partir da obra de Afrânio Coutinho. E por esta obra é que Donne começaria a ser citado no país.

No entanto, esse “reconhecimento” a que se refere Ghirardi em sua obra é algo muito superficial. As citações de Coutinho sempre se referem a leituras críticas da obra de Donne feitas por outros autores e nunca à obra de Donne em si. O reconhecimento maior sobre o metafísico em questão só seria de fato notório a partir das traduções que sua obra recebeu no Brasil, em especial as de Augusto de Campos, já no final da década de 70 do século XX. Mas, como estamos procurando demonstrar com nosso trabalho, há muito ainda a se saber sobre Donne no país, um Donne que não se resume apenas à sua poesia lírico-amorosa e que vem sendo reavaliado pela crítica internacional.

5 AS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DOS SONETOS SACROS

Procuramos analisar até aqui vários aspectos da obra de John Donne. Iniciamos com uma contextualização da literatura da época em que esse autor produziu, análise que buscava compreender a novidade advinda de seu trabalho. Essa análise buscou justificar, por sua vez, a incompreensão inicial da crítica e, posteriormente, sua admiração. O segundo capítulo procurava analisar questões formais e classificatórias dos *Sonetos Sacros*: o uso do soneto, sua organização em grupos e subgrupos temáticos e seu relevo, tendo em vista uma interpretação mais apurada do seu conteúdo. Assim, no terceiro capítulo, buscamos justamente investigar mais a fundo o conteúdo dos *Sonetos* a fim de compreender o imaginário do poeta e sua relação com a sua obra como um todo. No quarto capítulo, investigamos a deriva crítica enfrentada pela obra de Donne até chegarmos à contemporaneidade. Portanto, a análise tanto dos *Sonetos* como da obra de Donne em geral (seu estilo, seu imaginário, certas reincidências temáticas e metafóricas) tinha o objetivo de estabelecer uma base avaliativa de cunho conteudístico e formal mais balizada para as traduções brasileiras dos *Sonetos* que não se restringisse ao mero comentário de imprecisões semânticas. Assim, procuramos nos munir de uma base de conhecimentos que se prestasse a uma avaliação mais produtiva e, mais do que isso, que se prestasse também a um novo projeto de tradução dos *Sonetos Sacros*, objetivo final de nosso trabalho.

Procuraremos então neste capítulo comparar as traduções brasileiras desses poemas religiosos, ressaltando os sonetos traduzidos em comum pelos autores analisados: Paulo Vizioli, Afonso Félix de Sousa e Aíla de Oliveira Gomes. Além disso, ao apresentar o panorama da crítica literária brasileira em que essas traduções se inserem, comentaremos também os trabalhos dedicados a Donne no país. Procuramos assim nos valer de um método que oferecesse critérios para a crítica de tradução que melhor correspondessem às particularidades de nosso projeto. Tendo este como objetivo apresentar uma retradução dos *Sonetos Sacros*, resultando esta de sua análise detalhada, optamos por estudar as traduções já existentes desses poemas por meio da metodologia do tradutólogo francês Antoine Berman, o que será visto a seguir.

5.1 Antoine Berman e a Crítica da Tradução Literária

O tradutólogo francês Antoine Berman compôs sua obra **Pour Une Critique des Traductions: John Donne**, pouco antes de falecer, em 1991. Berman já vinha construindo uma posição de importância dentro dos estudos tradutórios, sobretudo a partir de sua obra **L'épreuve de l'étranger**, da qual **Pour Une Critique** é como que uma continuação¹⁸⁶.

Em sua obra derradeira, Berman afirma que a crítica de tradução está ainda em um estado embrionário. Como afirma o tradutólogo, entendemos geralmente a crítica como algo “negativo”, como a procura de “erros”, “imprecisões”, o que, para o autor francês, é resultado de uma pecha definitivamente negativa atinente às traduções: a sua “secundaridade” em relação ao original. Isso implica as costumeiras acusações de o texto traduzido “não corresponder ao original”, ou ainda ao lugar comum “traduttore traditore”. No entanto, segundo Berman, toda tradução – defeituosa ou não – comporta uma contribuição lingüística e literária. Nesse sentido, a tradução anda sempre de mãos dadas com a crítica. Mas essa crítica não deve ser entendida negativamente; deve, por outro lado, ser *positiva*. Assim, a crítica positiva, para o autor francês, é consequência de uma crítica negativa; surge ela da constatação das deficiências de uma tradução que lhe motivou a origem. Entretanto, a crítica positiva não pára nesse estágio; mais do que isso, essa crítica se esforça em articular os princípios de uma nova tradução, ou de um projeto de tradução. O crítico não é obrigado, por sua vez, a “ditar regras” para uma nova tradução, mas deve preparar o mais rigorosamente possível o espaço para uma retradução, seja de sua autoria ou não (1995, pp. 96-7).

186 Apesar de relativamente recente, o legado crítico de Antoine Berman já gerou frutos no Brasil. Geroges L. Bastin – da Universidade de Montreal - realizou um estudo que mostrou a influência bermaniana na América Latina, salientando que houve aqui uma boa recepção de sua obra, possivelmente em virtude – segundo Bastin - da ligação estreita que o tradutólogo manteve em vida com esta parte do mundo e, principalmente, com a língua espanhola. Segundo Bastin, o método bermaniano de crítica da tradução – exposto em **Pour Une Critique des Traductions: John Donne** - teria sido aplicado inicialmente no Brasil por Maria Teresa Machado ao analisar uma tradução de Elizabeth Bishop (MACHADO, Maria Teresa (2000). **Para inglês ler - o diário de Helena Morley traduzido por Elizabeth Bishop**. Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Lingüística Geral, Departamento de Lingüística, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, sob orientação do Professor Dr. Francis Henrik Aubert).

5.1.1 Uma metodologia para a crítica da tradução literária

O esforço de Berman é o de criar uma metodologia própria à crítica da tradução, que não se limite – como ordinariamente acontece – a uma comparação entre texto original e texto traduzido. Berman procura então um método que não comporte somente uma aproximação comparativa de textos isolados, mas sim a tudo o que envolve a tradução: o tradutor, seu aporte teórico, seu projeto de tradução como um todo, e, por fim, a relação disso tudo com o original; isto é, inicialmente a leitura da tradução como algo com valor próprio (fugindo da chamada “secundaridade”) e, a seguir, a relação dela com o texto que motivou a sua origem.

O método de Berman inicia então com a “leitura e releitura da tradução”. Esse primeiro passo propõe inicialmente encarar o texto traduzido como um texto autônomo. O que se busca nesse primeiro estágio é averiguar a escritura do texto propriamente dita, sua prosódia, possíveis contaminações lingüísticas, entre outros fatores estilísticos e mesmo gramaticais. Berman procura detectar se o texto traduzido pode ser visto como um texto que poderia ter sido escrito por um autor da língua-alvo. Somente em seguida é que devemos ler o texto como uma tradução propriamente dita (1995, pp. 66-7).

Daí se iniciam as “leituras do original”. Nesse ponto, devemos deixar a tradução de lado. Esta leitura se transforma em uma pré-análise textual, composta do levantamento de todos os traços estilísticos que individualizam a obra analisada e são particulares da língua-fonte, compondo assim uma rede de correlações sistemáticas (1995, p. 67). Nesse ponto encontramos as palavras recorrentes, as palavras-chave que são cruciais dentro do sistema de composição da obra analisada, como também das obras do autor. É por isso que Berman assinala que esse estágio já se configura também em uma pré-tradução. Para realizar essa tarefa – que é evidentemente crítica em seu sentido amplo – não devemos nos ater a uma leitura interpretativa pessoal, mas sim buscar elementos que sejam mesmo exteriores à própria obra de origem. É o momento das leituras colaterais, que são úteis – ou até mesmo indispensáveis – para a tradução de autores de épocas distantes da nossa (ibidem, pp. 67-8). É certamente o caso de Donne.

A partir dessa pré-análise e das leituras que a acompanham, inicia-se um trabalho de “seleção de exemplos estilísticos” pertinentes e significantes do original. Essas passagens são chamadas por Berman de “zonas significantes”, onde uma

obra guarda sua própria perspectiva de leitura e seu próprio “centro de gravidade” (1995, p. 70). Em suma, previamente à análise concreta do texto traduzido devemos efetuar:

- a) uma pré-análise textual, selecionando-se um certo número de traços estilísticos fundamentais do original;
- b) uma interpretação da obra, permitindo uma seleção de suas passagens significantes (ibidem, p. 72).

Depois desse estágio, só então somos remetidos ao texto traduzido em relação ao original. No entanto, essa aproximação não se dá logo diretamente entre o texto traduzido e o texto original. O primeiro passo é analisar o tradutor. Uma das tarefas de uma hermenêutica do traduzir, conforme Berman (1995, p. 73), é levar em consideração o “sujeito que traduz”. Para o autor francês, ao nos depararmos com uma obra literária, perguntamo-nos “quem é o autor?” com o intuito de obtermos elementos biográficos, psicológicos, existenciais, etc., que ajudem a compreender a sua obra (ibidem, p. 73). Já no caso do tradutor, esse interesse não ocorre. De fato, não cabe analisar a vida do tradutor da mesma forma como freqüentemente analisamos a vida de um poeta. O que interessa para a análise de uma tradução são aspectos mais próximos ao ato de traduzir em si, como, por exemplo, se o autor é nativo da língua de partida, se ele é professor universitário, se ele possui uma obra literária própria (como no caso de Augusto de Campos); enfim, é preciso saber seus domínios languageiros e literários (ibidem, p. 74). Todos esses aspectos, evidentemente, refletem-se no ato tradutório. Esse, porém, é apenas um ponto de partida; mais do que isso, refletem-se diretamente no ato tradutório a posição tradutória, o projeto de tradução e o horizonte de tradução do tradutor (ibidem, p. 74).

Todo tradutor possui certas concepções ou percepções quanto à atividade de traduzir um texto, seu sentido, finalidades, formas e modos (Berman, 1995, p. 74). Assim, a posição tradutória não é apenas algo pessoal; acima disso, ela não raro insere o tradutor em uma dada realidade histórica como também teórico-literária acerca da tradução (ibidem, p. 74). Enfim, é um “compromisso” entre o tradutor e as concepções que permeiam sua atividade (ibidem, p. 74). Portanto, *não há tradutor sem posição tradutória*, porque é dentro dela que se desenvolve a subjetividade do

tradutor (ibidem, p. 75). Assim, os concretistas, por exemplo, encaravam a tradução como “recriação”. O original não se portava como texto-fonte cerceador do ato de traduzir, mas sim como fomentador de um novo texto. Essa era claramente a posição tradutória do grupo.

Por fim, a tradução só se realiza através de um “projeto de tradução”. Este é resultado da posição tradutória e do próprio original, o qual orienta – e exige – escolhas determinadas para a realização da tradução. Como afirma Berman (1995, p. 76), o projeto define a maneira pela qual o tradutor vai realizar a “translação” literária, como também define como o tradutor vai escolher um “modo” de tradução, uma “maneira de traduzir”. A “translação” se dá pela forma escolhida pelo tradutor para apresentar o autor traduzido; a obra é composta por uma seleção de poemas? É uma edição bilíngüe? Há paratextos (introdução, notas elucidativas do texto, comentários do tradutor, etc.)? As opções do tradutor dentro desses limites definem a “translação” do autor traduzido (ibidem, p. 76). A partir disso, o estudo das traduções apresentadas nos revela o “modo” de tradução escolhido, a “maneira” de traduzir, que é a segunda face do projeto. É uma tradução recreativa? É arcaizante? Há fidelidade formal? Há um estudo conteudístico do texto a traduzir? (ibidem, p. 77). Assim sendo, a tradução não é senão o resultado do projeto de tradução. Por isso, afirma Berman, não há como se dizer que o “projeto é bom, mas os resultados são ruins”. Os resultados são um espelho do projeto.

A posição tradutória e o projeto de tradução são, contudo, colocados dentro de um “horizonte”, conceito emprestado pelo autor francês da hermenêutica moderna. Nesse sentido, o horizonte seria a princípio um conjunto de parâmetros languageiros, literários, culturais e históricos que “determinam” o sentir, o agir e o pensar de um tradutor (Berman, 1995, p. 79). A noção de horizonte de tradução tem, portanto, uma natureza dupla. De um lado, designa a base sobre a qual o agir do tradutor tem sentido e pode se desenvolver. De outro, essa noção designa aquilo que fecha o tradutor num círculo de possibilidades limitadas (ibidem, p. 79).

Temos então a definição da terceira etapa do percurso metodológico de Berman, que, por sua vez, divide-se também em três etapas:

- estudo da posição tradutória;
- estudo do projeto de tradução;
- estudo do horizonte tradutório (1995, pp. 82-3).

Esse percurso não se desenvolve necessariamente nessa ordem e separadamente. Veremos como em nosso trabalho procuramos analisá-los conjuntamente, uma vez que ao falarmos do projeto de tradução, acabamos por ter de nos referir à posição e ao horizonte tradutórios. A análise do projeto, por sua vez, divide-se em duas partes. A primeira se fundamenta na leitura das traduções, que faz aparecer radiograficamente o projeto e a postura do tradutor a respeito de seu trabalho (como em prefácios, comentários, etc.). E a segunda parte é o trabalho comparativo em si: uma análise da tradução, do original e dos modos de realização do projeto. É dessa análise que poderemos avaliar a validade e a procedência do projeto de tradução analisado (1995, p. 83).

5.1.2 A análise da tradução

Depois dessa primeira etapa de análise, que prima pela leitura da tradução como texto autônomo e do texto original em si, chegamos enfim à confrontação fundamentada entre original e tradução.

A análise de uma tradução não deve ser feita isoladamente. Devemos analisar sempre a tradução feita em comparação com outras já feitas, se existirem. Para Berman, toda tradução que vem depois de uma outra tradução a ela anterior é necessariamente uma retradução; portanto, temos freqüentemente mais retraduições do que traduções propriamente ditas (1995, p. 85).

A confrontação se opera em princípio sobre um modo quádruplo. Em primeiro lugar, temos uma confrontação de elementos e passagens selecionadas do original em comparação com as correspondentes na língua-alvo. Em seguida, a confrontação das “zonas textuais” julgadas problemáticas ou bem-sucedidas da tradução em relação com o original. Há também a confrontação entre diferentes traduções. Por fim, há a confrontação da tradução com seu projeto a fim de sabermos o grau de correspondência deste com o resultado e, por conseguinte, o seu sucesso (Berman, 1995, pp. 85-6).

Chegamos então ao último problema enfrentado pelo analista de tradução, que é a avaliação das traduções. Contudo, como pode o crítico justificar seu trabalho por meio de critérios que não sejam apenas um reflexo de diferentes posições

tradutórias?¹⁸⁷ Berman procura então elaborar critérios que procurem ser isentos e não dogmáticos (1995, pp. 91-2). Os critérios daí elaborados pelo autor francês são os de “poeticidade” e de “eticidade” (ibidem, p. 92). A poeticidade de uma tradução se refere ao fato de o tradutor ter elaborado um texto na língua-alvo com uma correspondência razoavelmente estreita com a textualidade do original. Já a eticidade, por sua vez, relaciona-se com um respeito ao texto original. Se o tradutor apresenta, por exemplo, seu texto como uma tradução, mas na verdade ele é uma adaptação, deparamo-nos com um problema de eticidade que deve ser salientado pelo crítico (ibidem, p. 92-3). Para Berman, são os critérios de poeticidade e eticidade que garantem que haja uma correspondência entre o original e sua tradução (ibidem, p. 94). Além disso, são esses conceitos que garantem que há um “fazer-obra” na língua-alvo que a alarga, amplifica e enriquece (ibidem, p. 94).

Assim, uma vez que já analisamos os textos originais e a crítica a seu respeito e a respeito da obra de Donne em geral, fazendo aquilo que Berman chama de uma “pré-tradução”, devemos também, antes de analisarmos as traduções dos Sonetos Sacros e apresentarmos a nossa retradução, avaliar a “translação” do poeta inglês no Brasil.

5.2 Donne no Brasil: tradução e crítica

A poesia religiosa não foi a primeira parte da obra de Donne a ser traduzida no Brasil. Antes disso, Augusto de Campos fora pioneiro ao traduzir alguns poemas profanos do autor inglês. Como veremos, todas as traduções de Donne surgidas depois disso respondem, de uma forma ou de outra, ao trabalho de Campos. Mais ainda, os estudos de Donne no Brasil são em grande parte tributários dessas traduções do concretista. Pela análise da crítica, poderíamos até mesmo dizer que os “malabarismos tradutórios” de Campos incitaram mais estudos do que a própria obra do metafísico por ele traduzida. Precisamos, portanto, fazer alguns comentários a esse trabalho fundamental e também aos trabalhos sobre Donne realizados no

¹⁸⁷ Como veremos logo adiante (p. 179) esse problema ficou claramente estampado na discussão entre Ascher e Vizioli, a respeito da tradução de Donne publicada por este último. A crítica de Ascher estava baseada em critérios teóricos que eram diversos daqueles respeitados por Vizioli. Assim, a tradução de Vizioli foi julgada por Ascher insatisfatória e fracassada.

Brasil a fim de analisarmos o horizonte crítico em que se encontra o estudo desse poeta inglês no país.

5.2.1 As traduções de Augusto de Campos

Augusto de Campos foi o primeiro autor a traduzir Donne para o português no Brasil. Em 1978, lança **Verso Reverso Controverso**, obra que contém uma série de traduções dos mais diversos autores, mas que compartilham entre si, como característica determinante para a sua seleção, o tratamento original da “estrutura” do poema. Entre os autores selecionados, os poetas metafísicos mereceram atenção e, entre estes, Donne foi o que recebeu maior destaque.

Assim como há gente que tem medo do novo, há gente que tem medo do antigo. Eu defenderei até a morte o novo por causa do antigo e até a vida do antigo por causa do novo. O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo. O que é preciso é saber discerni-lo no meio das velhacas velharias que nos impingiram durante tanto tempo.

Arnaut Daniel, João Airas de Santiago, John Donne, Marino, Corbière ou Hopkins, Gregório de Matos ou Sousândrade ou Kilkerry, num sentido mais largo, não soa menos novos que Joyce ou Pound ou Oswald ou Pignatari (1978, p. 7).

Assim, para Campos, os metafísicos, mesmo vindos do século XVII, traziam uma poesia com “sabor de novo” (1978, p. 123). Em sua introdução às traduções dos metafísicos – *A Meta Física dos “Metafísicos”* – Campos, depois de uma breve apresentação histórica, relaciona algumas das características desses poetas com as do poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto, enfatizando, sobretudo, a suposta luta em comum desses poetas com a linguagem, a qual deixaria de ser, neste contexto conflitivo, “mero recipiente passivo de assentes sentimentos sentimentais” (ibidem, p. 126).

Já em 1986, em **O Anticrítico**, Campos reedita as traduções de Donne feitas no livro anterior, acrescentando mais duas: “A Expiração” e “A Aparição”. Na introdução a essas traduções, no texto *John Donne: o dom e a danação*, Augusto de Campos novamente ressalta a originalidade “marginal” de Donne:

donne arriscou-se
a “danação provinciana”
para ensinar que a poesia
é sempre o contrário

do que dizem as regras que ela é (1986, p. 42).

Como afirma Ghirardi, para Augusto, Donne, à semelhança dos poetas modernos, seria “símbolo do poeta que enfrenta as concepções tacanhas dos críticos de seu tempo, para ensinar o sentido transgressor da verdadeira poesia” (2000, p. 90). Para Campos, num entendimento tributário a Eliot e Pound, Donne seria um dos poetas que encarnariam a busca pela originalidade e que, por isso, como vimos no ensaio eliotiano *Tradição e Talento Individual*, estaria relacionado a poetas de outro tempo, fossem eles os provençais ou, até mesmo, os concretistas brasileiros, o que se vê claramente pela primeira citação de **Verso Reverso Controverso** feita acima.

Augusto de Campos, juntamente a seu irmão Haroldo e a Décio Pignatari, criara o *Concretismo*, um movimento poético-cultural iniciado em meados dos anos 50 no Brasil, o qual buscava dar uma resposta ao formalismo neoparnasiano da Geração de 45 (Bosi, 1999, p. 475). A resposta da Poesia Concreta foi também um formalismo, mas um formalismo que era concebido como uma espécie de experimentalismo com a própria forma do poema, com as “camadas materiais do significante” (ibidem, p. 476). Inicialmente, criando um projeto teórico que se embasava sobretudo em Ezra Pound e T.S. Eliot, os concretistas trataram de publicizar os autores de seu paideuma¹⁸⁸. Não só artigos em jornais foram publicados para propagar o plano da Poesia Concreta, como também para popularizar a obra dos autores de seu paideuma (cf. Franchetti, 1992, 27-50, *passim*). No entanto, ao passo que o projeto concretista foi sendo estabelecido, a idéia de que o movimento brasileiro era uma continuação dos autores do seu paideuma foi sendo paulatinamente superada pela idéia, sensível no interior do próprio movimento, de que o próprio Concretismo era uma superação dos mesmos, um passo adiante na história literária. Como encontramos no Eliot de *Tradição e Talento Individual*, esse tipo de raciocínio promove uma dupla legitimação: a legitimação histórico-literária dos autores que compõe o paideuma e, ao mesmo tempo, a legitimação histórico-literária dos novos autores. Como afirma Franchetti:

...se antes determinadas características das obras de Mallarmé, Pound, Joyce e Cummings convergiam para um dado conceito de forma em que

¹⁸⁸ Segundo Campos, paideuma é “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (in Pound, 1977, pp. 11-2).

noções como início, meio, fim e silogismo tendiam a desaparecer diante de uma idéia de *estrutura* (ou seja, se antes se podia deduzir da análise das obras desses autores que elas superam as “noções tradicionais” e se baseiam num novo conceito de *estrutura*), agora, no ponto de convergência das características que Augusto identificou na obra dos quatro autores citados, se insere a poesia concreta, que se apresenta como uma superação das noções tradicionais através da organização poético-etc da estrutura. (1992, p. 45)

Donne, para os concretistas, em especial Augusto, único destes a traduzi-lo, seria inserido nesse rol de autores que manifestaram em suas obras um comportamento inovador com a linguagem e com a estrutura de seus poemas. Nesse sentido, entendemos por que Augusto traduziu apenas poemas lírico-amorosos de Donne, especialmente aqueles que manifestassem com relevo o *wit* de seu autor ligados a motivos eróticos, motivos que, usados pelos concretistas, teriam sido os seus primeiros passos de afastamento da comportada Geração de 45, ainda no início da década de 50 (cf. Bosi, 1999, p. 475).

Entendemos assim a ausência da poesia religiosa donneana da seleção de Augusto. O tema religioso seria considerado algo desconfortável para a sua aguda poética, que se queria de vanguarda e que herdava do romantismo e do primeiro modernismo o aspecto dessacralizado e refratário à dimensão racional da religião¹⁸⁹. Pudemos demonstrar com o presente trabalho a identidade dos procedimentos poéticos donneanos tanto em sua poesia profana quanto sacra. No entanto, o que interessava a Augusto em Donne era sua uma liberdade no trato com a forma e com o conteúdo. O soneto, portanto, seria provavelmente já de início dispensado por se tratar de forma fixa, ainda que o Soneto Sacro XIV juntasse de maneira ousada o erótico e o sagrado.

Ainda na esteira de Pound e Eliot, a tradução dos autores de seu paideuma não seria, a princípio, para os concretistas, apenas uma maneira de popularizá-los; mais do que isso, os concretistas tinham o intuito de promover o seu próprio movimento literário e, por extensão, o valor de suas criações poéticas. Contudo, com o passar do tempo, o Concretismo foi se diluindo e cada um de seus três criadores foi seguindo seu próprio caminho, ainda que nenhum deles abandonasse a atividade tradutória. Haroldo de Campos ligou-a à sua atividade de crítica literária, como

¹⁸⁹ Augusto de Campos, em *A Meta Física dos “Metafísicos”*, comenta a respeito de Gregório de Matos, poeta visto como uma espécie de contraparte luso-brasileira de Donne, que ele “continua a esperar que as gerações mais novas arranquem a máscara de ferro dos ‘sonetos de piedade e arrependimento’ que, em nome do ‘humano’ e do decoro, lhe afivelaram à genial boca do inferno. Para que desta possa jorrar, em toda a plenitude, o mel e o fel de suas sátiras e eróticas, a gargalhada em carne viva acorrentada na garganta barroca” (op. cit., p. 130).

também o fez Augusto, ainda que para este último a tradução tivesse muito mais um valor de “recriação antropofágica”, conceito de herança modernista, numa tentativa também poundiana de apropriação do legado da tradição ocidental. De fato, o legado tradutório do Concretismo, ao que parece, supera atualmente o valor dos próprios textos originais do movimento, os seus poemas concretistas. Como afirma Franchetti:

A enorme atividade de tradução de textos estrangeiros para o português ligada ao movimento de poesia concreta parece ser o único aspecto desse movimento a respeito do qual é possível conseguir uma opinião quase unânime: não só as traduções de Haroldo, Augusto e Décio Pignatari são de melhor qualidade, mas também a tradução se torna um meio excelente de análise literária (1992., p. 134).

Ainda que o projeto tradutório de Augusto de Campos não abranja a totalidade da obra donneana, é inegável a importância que ele teve para a popularização de Donne junto à crítica brasileira. A qualidade poética dos textos de chegada, muito embora às vezes neles detectemos problemas semânticos e tonais, mantém aquilo que é o desafio de todo o tradutor de poesia: a poesia em si.

5.2.2 A crítica das traduções da obra de Donne

Trabalhos críticos a respeito de traduções da obra de Donne não são inéditos no Brasil. Aliás, poemas do autor inglês têm se prestado com recorrência a discussões críticas a respeito de sua “traduzibilidade” literária, ou melhor, a respeito, sobretudo, dos defeitos decorrentes da tradução de Donne para o português.

Como afirma José Garcez Ghirardi, “o surgimento de traduções da obra de Donne marcaria, a partir da década de 1980, o rumo que nossos críticos privilegiariam para o debate sobre a obra de John Donne” (2000, p. 112). Assim, na esteira das traduções, teriam vindo as críticas, sendo a mais conhecida a de Nelson Ascher, a respeito da tradução de Paulo Vizioli, crítica essa que geraria um pequeno quiproquó entre tradutor e crítico por meio de uma resposta no jornal *Folha de S. Paulo*, em 1985.

Também no meio acadêmico as discussões sobre as traduções de Donne começariam a tomar corpo. Rosemary Arrojo, estudiosa brasileira sobre a tradução literária, escreveu um conhecido artigo no qual comentou a querela entre Vizioli e

Ascher (*Paulo Vizioli e Nelson Ascher discutem John Donne: a que são fiéis tradutores e críticos de tradução?*). Para Arrojo, o debate entre Ascher e Vizioli seria, na verdade, uma discussão acerca do próprio ato de traduzir, uma vez que concepções diversas de “fidelidade” da tradução gerariam resultados diversos na língua-alvo. Assim, Ascher, de um lado, louvou o trabalho “criativo” de Augusto de Campos, o qual – ao contrário de Vizioli – teria sido o único capaz de captar a “essência” de Donne; de outro, Vizioli se defendeu afirmando – ironicamente - ter se mantido fiel ao original de Donne e não à tradução de Campos (in Arrojo, pp. 20-1). Assim, conclui Arrojo:

Tanto Paulo Vizioli quanto Augusto de Campos são “fiéis” às suas concepções teóricas acerca de tradução e acerca da poesia de Donne e, nesse sentido, tanto as traduções de um, como de outro, são legítimas e competentes. Inevitavelmente, as traduções de cada um deles agradarão aos leitores que, conscientemente ou inconscientemente, compartilharão de seus pressupostos, e desagradarão àqueles que, como Ascher, já foram seduzidos por pressupostos diferentes (ibidem, p. 25).

Da mesma forma que o artigo de Arrojo, trabalhos de pós-graduação também já foram dedicados ao tema. Ana Helena Barbosa Bezerra de Souza analisou, em sua dissertação de mestrado, a tradução dos poetas metafísicos por Augusto de Campos¹⁹⁰. Ainda que o trabalho da autora não se restringisse a Donne, o metafísico-mor foi quem atraiu a maior parte de sua atenção. Souza se valeu de traduções de Vizioli e Gomes como objetos de comparação às de Augusto. Assim, sua análise consistiu basicamente em comparar o texto de partida com o texto de chegada de Augusto de Campos e, quando possível, de ambos com outra tradução porventura existente. O intuito de Souza era, na verdade, analisar os pressupostos teóricos de tradução utilizados por Augusto de Campos – em especial, o “make it new” poundiano. Desse modo, apesar de dedicar aproximadamente um terço de seu trabalho à discussão da obra dos metafísicos e da fortuna crítica que lhes foi dedicada, sobretudo no tocante a Donne, Souza, ao estudar as traduções de Campos, limita-se mormente a redigir comentários semânticos e a estabelecer uma gangorra avaliativa que põe de um lado Augusto e, de outro, Vizioli e/ou Gomes. Portanto, quase não há aplicação de um conhecimento específico acerca do estilo e

¹⁹⁰ A dissertação de mestrado em questão é intitulada **A tradução dos poetas metafísicos ingleses por Augusto de Campos** e foi apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 1993, sob orientação do Prof. Dr. João Alexandre Costa Barbosa.

do conteúdo “metafísicos” na análise das traduções, a qual se desenvolve predominantemente por meio de comentários lingüísticos. O ponto reiteradamente sublinhado por Souza é o da “inventividade” de Campos, com sua capacidade de criar – a partir do original – poemas “novos” em português. Ao afirmar que Vizioli, em relação ao concretista, está mais “preso” ao original, Souza dá ao fato uma conotação negativa. É de se perguntar então qual teria sido o seu critério avaliativo ao empreender a análise comparativa das traduções. A resposta logo se assoma de maneira bem clara: o critério avaliativo é o próprio Augusto de Campos, padrão anteriormente também seguido por Ascher. Arrojo já salientara muito bem o descaminho desse tipo de comparação. É bem verdade que é difícil se entregar aqui a relativizações e se furtar ao encanto das traduções de Campos. Por outro lado, a prática tradutória de Campos está longe de ser explicada com conceitos fechados como “recriação”. Além do mais, se Campos – conforme menciona mais de uma vez Souza – criou poemas autônomos em português a partir da obra dos metafísicos, por que analisá-los como “traduções”?

No ano 2000, José Garcez Ghirardi lançou a obra **John Donne e a Crítica Brasileira: Três Momentos, Três Olhares**, fruto também de sua dissertação de mestrado¹⁹¹. Nessa obra, Ghirardi procura rastrear na história da crítica literária brasileira comentários à obra de Donne. O autor divide assim a recepção a Donne em três etapas: “Donne desconhecido” (etapa que vai de finais do século XIX até a década de 40 do século XX e que atesta o total desconhecimento da crítica brasileira a respeito de Donne); “Donne descoberto” (período entre as décadas de 40 e 50 e que testemunha o surgimento de comentários acerca do metafísico, principalmente por Afrânio Coutinho e Otto Maria Carpeaux, na esteira da Nova Crítica) e “Donne valorizado” (da década de 60 até a realização do trabalho de Ghirardi, período que reflete especialmente o surgimento de traduções de trechos da obra do poeta inglês) (Ghirardi, 2000, pp. 14-5).

A divisão proposta por Ghirardi constitui uma tentativa de elaboração de um percurso crítico vetorializado, indo este do desconhecimento da obra de Donne no Brasil até à sua valorização. Acreditamos, no entanto, que os períodos estipulados pelo autor brasileiro não são estanques e as conclusões não podem ser

¹⁹¹ O trabalho de Ghirardi foi originalmente apresentado como dissertação de mestrado homônima junto ao Departamento de Língua e Literaturas Inglesa e Norte-Americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. John Milton, em 1995.

generalizadas. Ao contrário do que afirma Ghirardi, hoje em dia, Donne é ainda em grande parte desconhecido. Donne não é conhecido como Shakespeare, por exemplo. Partindo do ponto de vista da fortuna crítica estrangeira, poderíamos dizer que Donne ainda está por ser descoberto no Brasil. Precisamos objetar a Ghirardi que “mencionar o nome” de um poeta não é conhecer a sua obra, o que se dá especialmente no caso de Coutinho, como já vimos anteriormente (supra, p. 163-4). Assim, o surgimento de parcas dissertações de mestrado e de traduções pontuais em edições esgotadas relativizam a dita “valorização” de Donne. No entanto, é inegável que Donne é mais valorizado hoje do que anteriormente, tanto no exterior quanto no Brasil. Quanto ao caso brasileiro, Ghirardi tem razão ao comentar:

Conforme bem ilustra a polêmica Ascher-Vizioli, nossos críticos tendem a encontrar em Donne um autor mais propício para o debate de questões críticas atuais do que para um estudo de versos setecentistas. (2000, p. 130)

E ainda:

A dissertação de Ana Helena de Souza, intencionalmente despreocupada do recurso aos “textos originais” de Donne testemunha com eloquência que John Donne e a “metaphysical poetry” são, em si mesmos, objeto de interesse secundário de nossos críticos, que se têm devotado a questões de outra natureza (ibidem, p. 131).

O próprio Ghirardi se enquadra no panorama por ele desenhado, uma vez que seu trabalho se baseia na recepção da obra de Donne no Brasil por parte da crítica literária e não na obra donneana propriamente dita. De fato, não há sequer um excerto da obra do metafísico inglês citado em seu livro. Entendemos, contudo, que seu trabalho era ab initio sobre crítica literária e não sobre poesia inglesa em si.

Outro exemplo ainda seria o da autora Leyla Perrone-Moisés, em seu livro **Altas Literaturas**. Nessa obra, Perrone-Moisés analisa o cânone literário e as mudanças por ele sofridas através dos tempos a fim de questionar ao final o seu papel dentro do panorama da pós-modernidade. Nesse sentido, Donne interessa a Perrone-Moisés enquanto caso emblemático da recuperação de um autor que, depois de muito tempo esquecido, foi reavaliado por novos padrões críticos e inserido no cânone de que antes não fazia parte (Perrone-Moisés, 1998, pp. 100-1). Para a autora, ao contrário de Dante, que manteve um prestígio perene dentro do cânone, Donne foi reavaliado sobre uma nova ótica, mediante novos valores críticos que ocasionaram uma mudança do próprio cânone. Assim, Perrone-Moisés – na

parte de seu trabalho dedicada ao metafísico – faz uma rápida, mas ampla, revisão da fortuna crítica que vai de Dryden a Augusto e Haroldo de Campos. Vale citar por inteiro a sua conclusão a respeito da reavaliação de Donne:

Os valores reconhecidos pelos escritores-críticos modernos em Donne são, acima de tudo, qualidades de inteligência, de técnica verbal e de enunciação. Inteligência: *agilidade* (Eliot); *inteligência* (Pound); *precisão intelectual* (Paz). Técnica verbal: *complexidade, dificuldade* (Eliot); *técnica, precisão* (Pound); *estilo barroco, agudeza* (Paz); *gramática desenvolvida, poder descritivo* (Butor); uso de um vocabulário “desbocado” (Paz, Butor); *sensualidade* (Eliot); *conversão de emoção abstrata em imagens concretas* (Campos). Enunciação: mistura de registros alto e baixo, *fusão de amor e seriedade* (Eliot); *fúria verbal* (Paz); *sarcasmo* (Butor). De um modo geral, a recuperação de Donne corresponde a uma revalorização do estilo barroco na Modernidade, anunciando o neobarroco pós-moderno.

Paralelamente a essas qualidades expressivas, são reconhecidas determinadas características do poeta que coincidem com outras apreciadas pelos modernos: a transgressão e a decorrente marginalidade de Donne (Butor, Campos), a inclusão da sexualidade e da experiência cotidiana na poesia (Eliot), a ambição da totalidade contida num Livro (Borges). Por essas razões, todos os escritores-críticos aqui estudados se referem, explícita ou implicitamente, à “modernidade” e à atualidade de Donne. (Perrone-Moisés, 1998, p. 111)

O trecho acima é muito revelador quanto ao Donne que é conhecido no Brasil. É sobretudo o Donne das “Canções e Sonetos”, o Donne traduzido por Campos, que se esforçou em ressaltar em suas versões esses aspectos trazidos por Perrone-Moisés. Pelo menos em parte, isso é o que afasta o crítico da vertente religiosa da obra de Donne, como se ela não fosse capaz de lhe fornecer as mesmas características que fazem do metafísico o autor canônico que certamente é quem lhe interessa. Assim, não obstante a poesia religiosa de Donne ter sido a parte mais traduzida de sua obra, é a menos conhecida no país; seja, portanto, por supostamente não apresentar a “originalidade” da sua poesia profana, seja, quiçá principalmente, por não ter sido traduzida por Augusto de Campos.

5.3 As traduções da poesia religiosa de Donne no Brasil

A fim de analisarmos as traduções dos *Sonetos Sacros* propriamente ditas, devemos antes analisar os projetos de tradução que as originaram. Os tradutores analisados são Paulo Vizioli, Afonso Félix de Sousa e Aíla de Oliveira Gomes. Partindo do contexto já analisado acima, procuraremos encontrar dados que

esclareçam não apenas as traduções de Donne, mas a sua própria translação para a literatura do país.

5.3.1 Paulo Vizioli

Como o título de sua obra anuncia, Donne é, para Vizioli, “o poeta do amor e da morte”, e são justamente esses dois traços que o tradutor irá enfatizar em seu trabalho, guiando assim a escolha dos textos a serem traduzidos. Vizioli então associa o temor da morte que é encontrado sobretudo na poesia religiosa de Donne com a preocupação do poeta com a imortalidade da alma, preocupação espelhada tanto na poesia sacra quanto na profana, sobretudo, nessa última, por meio da crença da imortalidade do amor.

Vizioli então elabora um breve panorama histórico, associando os traços da obra donneana com o período em que foi elaborada: o final da renascença e o início do barroco. Desse modo, o tradutor associa a obra de Donne à desintegração do espírito renascentista, com seu sentimento de ambivalência. Nesse sentido, Donne e os demais metafísicos seriam os representantes do maneirismo na Inglaterra, movimento intermediário entre a renascença e o barroco (1985, p. 3).

O tradutor então reforça o fato de que Donne seria o mais talentoso dos metafísicos e empreende assim uma análise de alguns recursos estilísticos do poeta, tais como o aspecto “dramático” de alguns poemas e o uso do *wit* (1985, p. 4). Em seguida, após resumir a biografia de Donne, Vizioli arrola as várias partes de sua obra, introduzindo aquelas que serão contempladas em sua tradução. O tradutor então analisa as *Sátiras*, dentre as quais traduziu um trecho da “Sátira III”, que trata da religião e que é importante para a compreensão do viés religioso da obra donneana (ibidem, pp. 6-7). Após isso, Vizioli introduz as *Elegias*, das quais traduz a “Elegia XIX: Indo para a Cama”, ressaltando a presença ali do erotismo característico, segundo o autor, daquele período histórico (ibidem, p. 7). No entanto, a atenção de Vizioli é centrada nas *Canções e Sonetos*, consideradas a “grande poesia profana de Donne” (ibidem, p. 7). O tradutor ressalta que o grande tema desses poemas é o conflito entre o amor físico e o amor espiritual (ibidem, p. 7). Desse modo, Vizioli seleciona para tradução alguns poemas que exemplifiquem

esse conflito. Como exemplares da preocupação com o amor físico, são escolhidas a “Canção: Apanha a estrela cadente” e “A pulga”. Por outro lado, quanto ao amor espiritual, são escolhidos poemas como “O Bom Dia” e “O Êxtase” (ibidem, pp. 7-8).

Mas o que nos interessa são os *Sonetos Sacros*, dentre os quais Vizioli traduziu quatro: os de número VII, IX, X e XIV. Sobre a poesia religiosa de Donne, diria o tradutor:

Nos *Poemas Divinos*, - principalmente na seqüência dos “Sonetos Sagrados”, - constatamos que, de fato, essa oposição do corpo e do espírito assume proporções apocalípticas, transformando-se no conflito entre o mal e o bem, o pecado e a redenção, o inferno e Deus. (1985, p. 9)

Além disso, Vizioli contemplaria ainda em seu trabalho excertos da prosa de Donne. Entre esses excertos, o tradutor incluiria a “Meditação XVII”, “famosa por conter a frase que forneceu a Hemingway o título de *Por Quem os Sinos Dobram...*” (1985, p. 10). Por fim, Vizioli traduz trechos de sermões, escolhidos por apresentarem afinidades estilísticas e imagéticas com a poesia do autor (ibidem, pp. 10-1).

Ao final de seu prefácio, as conclusões de Vizioli não fogem à apreciação tradicional de Donne:

...temos que reconhecer em Donne o homem que inovou a poesia inglesa de seu tempo, rompendo os cânones do petrarquismo e adotando soluções que só no século vinte puderam ser plenamente apreciadas (ibidem, p. 11).

A razão desse reconhecimento tardio seria a modernidade do poeta, a qual acabaria influenciando a poesia de, entre outros, T. S. Eliot, um dos responsáveis por retirar os metafísicos da obscuridade (ibidem, pp. 11-2).

Sendo, na época, professor universitário de literaturas de língua inglesa na USP, o que percebemos do projeto de tradução de Vizioli é que ele pretendeu dar um panorama geral e didático da obra de Donne para o leitor brasileiro. Nesse sentido, o da abrangência e variedade de textos traduzidos, a obra de Vizioli é paradigmática no país. Ninguém procurou, no Brasil, juntar poesia e prosa, poesia profana e religiosa, crítica e curiosidade na forma de um projeto consistente de tradução da obra de Donne como Vizioli. Sua preocupação não é realmente a de um poeta, como era a de Augusto de Campos. Sua preocupação é a de um professor, interessado em propagar a obra de Donne e despertar o interesse dos leitores. Não é por acaso que ele traduz a “Meditação XVII” fundado aparentemente senão no fato

de Hemingway ter retirado dali o título de um de seus principais romances, posteriormente também um sucesso do cinema. Aliás, na contracapa de sua obra, podemos ler esse trecho emblemático:

E se gigantes como T.S. Eliot jamais negaram a influência desse extraordinário contemporâneo de Shakespeare, Ernest Hemingway foi buscar na sua prosa o título para o romance *Por Quem os Sinos Dobram*. Já é tempo, pois, de o público brasileiro ter acesso à quintessência da obra desse artista imortal.

É claro o intuito do autor e/ou do editor de justificar a importância de um escritor até então pouco conhecido por intermédio de outros autores mais conhecidos. Como vemos, o Donne de Vizioli é o poeta inovador que rompeu a tradição petrarquista, que foi incompreendido em seu tempo, mas que merece sua reavaliação na esteira dos comentários de T.S. Eliot quanto à sua manifesta modernidade. No entanto, Donne é também marcadamente um maneirista, não fugindo de maneira alguma às tendências literárias da Inglaterra de seu tempo. Nesse sentido, o Donne de Vizioli não foge muito do de Augusto de Campos, mas é clara a intenção de oferecer um panorama mais vasto da obra do metafísico inglês do que fizera Campos. Vizioli reconhece que oferecer uma visão de Donne calcada apenas na sua poesia profana é algo muito incompleto, dando uma perspectiva falseada do que foi a obra e a vida do poeta inglês.

5.3.2 Afonso Félix de Sousa

Na introdução à sua obra **Sonetos de Meditação**, Afonso Félix de Sousa comenta que o que o levou inicialmente a traduzir a seqüência de *La Corona*, como também os *Sonetos Sacros*, foi uma experiência pessoal na composição de uma coroa de sonetos própria. Ao deparar-se com a donneana, a tentação em traduzi-la teria sido irresistível, do mesmo modo que o seria o desejo de assim também traduzir todos os *Sonetos Sacros* (Sousa in Donne, 1985, pp. 10-1).

Ao iniciar uma apresentação do poeta, comenta Sousa:

Não fossem a ortografia arcaica e os tropeços em palavras já em desuso, e o seiscentista John Donne poderia ser lido como um poeta de nosso tempo (Sousa in Donne, 1985, p. 11).

E completa em seguida, depois de uma breve biografia do poeta e de um rápido histórico de sua apreciação crítica:

São muitos os pontos de contato da obra de Donne com a poesia moderna. Da mesma forma que importantes poetas deste século, ele alterou a linguagem poética, nela introduzindo o coloquial, o prosaico e às vezes até a nota grotesca. De mente inquieta e sempre a cultivar as mais diversas formas de conhecimento, a sua poesia é menos um produto de emoção sentida do que da emoção pensada (Sousa in Donne, 1985, p. 13).

Encontramo-nos assim novamente diante de um comentário reincidente a respeito de Donne: a questão de sua modernidade. Para Sousa, a única coisa que evita que Donne seja lido como um poeta contemporâneo nosso é o arcaísmo de sua escrita. Parece que o tradutor não se dá conta que a sua obra comporta textos religiosos, cujo conteúdo espelha amiúde crenças e preocupações muitas vezes de cunho medieval. Esse tipo de exagero – também visto na crítica brasileira em geral – merecerá alguns comentários mais adiante.

Comentando os poemas traduzidos, Sousa compara os sonetos de *La Corona* aos *Sonetos Sacros*. Para o tradutor, os primeiros apresentariam “uma visão por assim dizer literária” dos episódios bíblicos de que tratam (1985, p. 14); nos segundos, por sua vez, Donne projetaria “com toda a força dramática a sua alma atormentada” (ibidem, p. 14). Prossegue ainda:

O mesmo fervor com que no passado ele escrevia poemas amorosos, passado que ele considera o seu tempo de idolatria (Sonetos III e XIII), reaparece com um timbre novo e considerações mais profundas quando ele se vê sozinho com a própria alma, na expectativa da morte e do julgamento de Deus (ibidem, pp. 14-5).

Desse modo, para Sousa, os *Sonetos Sacros* são essencialmente pessoais, como o teriam sido – pelo visto – as “Canções e Sonetos”. E conclui:

Em suma, não seria mais que as confissões e imprecções de uma alma que se sente pesada de pecados e, aspirando pela misericórdia divina, teme não merecê-la, e, desejando intensamente ver a face de Deus, fica em pânico ao imaginar esse supremo momento (1985, pp. 15-6).

No entanto, ao final se percebe aquilo que Sousa considera o grande mérito dessa poesia de Donne: o uso do soneto. Conforme o tradutor:

A força da poesia de John Donne, nestes sonetos, comprova mais uma vez a eficácia do gênero como veículo de comunicação poética. E é uma forma que vem sendo sistematicamente renegada por aqueles que não conseguem fazê-la, ou teimam em ver nela nada mais que uma forma (com

circunflexo) apropriada para enquadrar os versos desenxavidos do convencionalismo romântico-parnasiano, isto é, os eflúvios melífluos da “doçura italiana” (1985, p. 17).

Assim, percebemos que o que levou Sousa a traduzir os sonetos donneanos foi, acima de tudo, seu interesse na composição de uma coroa de sonetos, composição que descobriu ter servido de molde a uma do poeta inglês. Depois de traduzir os sete sonetos de *La Corona*, Sousa não hesitou em traduzir os demais sonetos sacros. Ao que parece, o intuito maior de Sousa não foi o de levar ao conhecimento do leitor essa parte importante da obra donneana, mas sim o de justificar a excelência e atualidade da forma do soneto, prodigamente cultuada pela “Geração de 45”, grupo de que fazia parte, mas eclipsada novamente com a ascensão do Concretismo, a partir das décadas seguintes¹⁹². Certamente não é ao acaso a escolha de Donne para se fazer uma apologia do soneto. O mesmo poeta considerado moderno por toda a crítica e entusiasticamente traduzido por Augusto de Campos – por sua vez, um dos fundadores do Concretismo – escreveu muitos exemplares da “malfadada” forma italiana. Assim sendo, não podemos concordar com Ghirardi ao afirmar que:

A “alma atormentada” parece ter sido a fonte privilegiada da admiração de Félix de Sousa pela obra de Donne, cuja poesia sacra deveria ser lida, de acordo com o tradutor, a partir de uma perspectiva eminentemente biográfica (Ghirardi, 2000, p. 108).

É fato que Sousa coloca – como, aliás, toda a crítica especializada – os *Sonetos Sacros* numa posição de destaque em relação a *La Corona*. O caráter “pessoal” dos primeiros, segundo o tradutor, seria realmente o diferencial de qualidade entre as séries de poemas. No entanto, não é por acaso que Sousa traduz apenas sonetos. São, ao total, vinte e seis sonetos traduzidos por ele. Se o critério de interesse do tradutor fosse realmente a “alma atormentada” do poeta, como quer Ghirardi, em vez de traduzir *La Corona*, Sousa teria traduzido os três *Hinos*, poemas que se baseiam realmente em episódios de sofrimento da vida de Donne. Nesse mesmo sentido, os *Hinos*, em nossa opinião, assemelham-se em conteúdo e em tom

¹⁹² Segundo Alfredo Bosi, “...alguns poetas amadurecidos durante a II Guerra Mundial entenderam isolar os cuidados métricos e a dicção nobre da sua própria poesia elevando-os a critérios bastante para se contraporem à literatura de 22: assim nasceu a geração de 45” (1999, p. 464). E acrescenta: “Mas o que caracteriza – e limita – o formalismo do grupo é a redução de todo o universo da linguagem lírica a algumas cadências intencionalmente estéticas que pretendem, por força de certas opções literárias, definir o poético, e, em consequência, o prosaico ou não-poético” (ibidem, p. 466). Entre os componentes do grupo poderíamos encontrar poetas como Ledo Ivo, Geir Campos e o próprio Afonso Félix de Sousa (ibidem, p. 465).

aos três sonetos de Westmoreland, que, como já pudemos demonstrar, diferenciam-se nos mesmos critérios (conteúdo e tom) dos dezesseis sonetos da edição de 1635. A nosso ver, estes dezesseis sonetos seriam como que um meio-termo entre *La Corona* e os três *Hinos*. Enfim, fica claro, em nossa opinião, o interesse sobretudo pessoal de Sousa na escolha dos poemas que traduziu, privilegiando o seu interesse pela forma em questão – o soneto – perante a obra, tanto religiosa quanto profana, de Donne como um todo¹⁹³.

5.3.3 Aíla de Oliveira Gomes

As traduções da poesia religiosa de Donne feitas por Aíla de Oliveira Gomes são encontradas em sua obra **Poesia Metafísica**. Esta obra é composta de uma seleção de traduções de poemas metafísicos de vários autores. Dentre eles, Donne ocupa lugar de destaque por ser o primeiro apresentado, como também por ser o autor metafísico a ter uma maior quantidade de poemas traduzidos. A seleção de Gomes, porém, não apresenta apenas escritores setecentistas; a tradutora apresenta a poesia metafísica como um traço não encerrado naquele período particular da Inglaterra, mas como um estilo que foi revivido em outros tempos. Essa visão justifica a inclusão de poemas de T.S. Eliot em seu trabalho.

O diferencial do trabalho de Gomes é a sua introdução. Ao contrário das introduções das obras dos outros tradutores de Donne, Gomes apresenta ali uma extensa revisão dos principais pontos estudados pela Crítica a respeito da poesia metafísica. Sua bibliografia é consideravelmente extensa para um trabalho desse gênero. Ao contrário dos outros tradutores, Gomes praticamente não apresenta comentários impressionistas. Há, por outro lado, uma quase que total ausência da palavra do sujeito tradutor. Sua introdução é um trabalho estritamente acadêmico, como que desligado das traduções que realiza.

Já de início, Gomes estabelece a supremacia do ensaio eliotiano “Os Poetas Metafísicos” como sendo o que de melhor se escreveu sobre esses autores. A

¹⁹³ Vale ressaltar novamente que as “Canções e Sonetos”, apesar do título, não apresentam nenhum soneto. O único poema a ser intitulado “Sonnet” possui dezoito versos e não quatorze. A explicação para o curioso fato é de que “sonnet”, no sentido ali empregado por Donne, serve como sinônimo para “canção”, algo como uma “pequena canção”. Possivelmente se houvessem sonetos propriamente ditos na obra 5 profana de Donne, Sousa teria tido interesse em traduzi-los.

tradutora caracteriza o trabalho dos metafísicos, na esteira do crítico americano, como uma união entre o caráter erudito de seus escritos e as próprias vivências emotivas desses autores, o que Eliot chamara de “sensuous thought”. A isso Gomes somaria a prática da meditação religiosa, refletida essa nos poemas religiosos dos metafísicos e ainda o culto do *wit*.

Como já fizera Vizioli, Gomes salienta o amor e a morte como os dois grandes temas dos metafísicos. Comenta a tradutora:

Dentre a poesia secular e a religiosa voltadas para a dupla temática amor-morte, a balança parece pender quantitativamente a favor da segunda, notadamente em Southwell, Donne, Herbert, Vaughan e Crashaw. A fé cristã, que se impõe como uma fonte inspiradora predominante, é um fenômeno que só efemeramente, e em parte, vai reaparecer na Inglaterra, entre fins do século XIX e meados do século XX, com Hopkins, Francis Thompson, certos poemas de Eliot, Edith Sitwell, Auden e Dylan Thomas. (1991, p. 16)

No tocante à poesia religiosa *donneana*, Gomes salienta a questão do uso dos **Exercícios Espirituais** nos *Sonetos Sacros*, como também afirma que sua escritura se iniciou antes da morte de Anne Donne e não a partir dela, como a maioria dos críticos afirmava baseando-se no trabalho de Grierson. Embora pareça conhecer o trabalho de Helen Gardner, Gomes não menciona a divisão dos sonetos em grupos e subgrupos e mantém a ordenação tradicional, numerando-os como um bloco único de dezenove sonetos.

Especificamente quanto ao conteúdo dos *Sonetos Sacros*, Gomes afirma que “esses sonetos de Donne não podem ser qualificados de teológicos, ou de místico-visionários; são repetidos gritos de arrependimento de faltas cometidas e exprimem uma constante busca do amor e socorro de Deus” (1991, p. 171). Como vimos, esses sonetos, ao contrário do que afirma Gomes, assentam-se sobre uma ampla base teológica. Se, na maioria dos casos, partem dessa base teológica para afirmar algo que realmente versa sobre o estado de alma do sujeito poético, outras vezes fazem o contrário: ao analisar seu estado de alma, o sujeito poético discute questões teológicas. É o que vemos nos sonetos VIII e IX, por exemplo, quanto às questões do julgamento das almas depois da morte e do livre-arbítrio. Além disso, os sonetos nem sempre apresentam também “repetidos gritos de arrependimento de faltas cometidas”. O que está por trás dos sonetos, como vimos no capítulo terceiro, é a procura da garantia da salvação, a qual se apresenta nem sempre de forma petitoria, mas igualmente por meio de análises que comprovam – sobretudo a partir da

Redenção e da Nova Aliança – que Deus está comprometido com a salvação do homem.

Os comentários aos sonetos traduzidos pela autora refletem essa sua posição quanto a eles: são raros os comentários conteudísticos. Parece que o interesse desses poemas é apenas formal, sendo todos eles repetitivos e sem um substrato de imaginário a uni-los e também, por vezes, diferenciá-los, ainda que superficialmente.

Assim, se louvamos por um lado o cuidado da autora em elaborar a introdução à sua tradução, com uma revisão da fortuna crítica realmente ampla e que distingue seu projeto tradutório daqueles dos outros tradutores de Donne, não podemos deixar de notar que isso não se refletiu numa qualidade correspondente nas traduções propriamente ditas, o que será analisado mais adiante. Por ora, basta ressaltar que – especialmente a respeito dos *Sonetos Sacros* – houve um certo descuido na realização das traduções, possivelmente devido a uma simplificação da complexidade desses poemas, como também devido a uma oscilação nos critérios de tradução, não respeitando, por exemplo, o esquema formal dos sonetos, ponto sobre o qual as atenções da tradutora mais se centraram.

5.4 Análise das traduções brasileiras dos Sonetos Sacros

Procuraremos agora analisar as traduções dos *Sonetos Sacros* à sombra dos dois critérios avaliativos erigidos por Antoine Berman: *poeticidade* e *eticidade*. O primeiro – *poeticidade* - será visto por meio da análise dos elementos formais da obra de Donne e como eles são reconstruídos no texto de chegada, seja este último visto inicialmente como texto autônomo e depois como texto traduzido. Em seguida, analisaremos em parte o segundo critério – *eticidade* – por meio do estudo conteudístico de “zonas textuais significantes”, como afirma Berman, a fim de encontrarmos correspondência ou não entre o texto original e sua tradução.

5.4.1 Elementos Formais

Procuraremos inicialmente avaliar os elementos formais dos sonetos donneanos a fim de analisar a poeticidade das traduções. Como os poemas respondem a uma forma fixa, é preciso analisá-la em primeiro lugar para, em seguida, averiguar os outros critérios formais envolvidos no processo tradutório.

5.4.1.1 O soneto inglês

Como vimos (supra, pp. 53 e segs.), o soneto donneano segue a tradição do soneto inglês, que se diferencia, contudo, do soneto petrarquista de onde se originou. Encontramos, assim, nosso primeiro problema ao abordar a tradução dos *Sonetos Sacros* para o português: o soneto da tradição portuguesa segue o modelo italiano muito de perto, contrariamente à forma utilizada por Donne. Desse modo, uma dúvida que pode surgir ao tradutor é a seguinte: traduzir apenas o conteúdo do soneto ou também a sua forma?

Ao analisarmos o soneto inglês (supra, pp. 53 e segs.), sublinhamos o fato dele possuir uma tendência à tripartição, sendo que o dístico final como que daria uma conclusão ao tema tratado nos versos do poema. O soneto petrarquista não apresenta essa tendência, uma vez que se divide em dois quartetos – os quais apresentam o seu tema – e dois tercetos – que, por sua vez, apresentam o desfecho daquilo que havia sido exposto nos quartetos. Portanto, estamos diante de uma divisão bipartida.

De qualquer modo, apenas isso não seria suficiente para rechaçarmos qualquer iniciativa de tradução do soneto inglês para aquela forma que é familiar à tradição de nossa língua. Vejamos um caso em particular.

No Soneto Sacro XIV, encontramos claramente esta tendência à tripartição. De tal forma isto é saliente, que os críticos J. C. Levenson e George Knox (supra, pp. 90 e segs.) dividiram o soneto em três partes, cada qual referente a uma metáfora em específico.

Batter my heart, three person'd God; for, you
As yet but knocke, breathe, shine, and seeke to mend,
That I may rise, and stand, o'erthrow mee, and bend
Your force, to breake, blowe, burn and make me new.

<p>Metáfora metalúrgica Deus-pai</p>
--

I, like an usurpt towne, to another due,
Labour to admit you, but Oh, to no end,
Reason your viceroy in mee, mee should defend,
But is captiv'd , and proves weake or untrue.

Metáfora bélica
Espírito Santo

Yet dearely I love you, and would be loved faine,
But am betroth'd unto your enemie:
Divorce mee, untie, or breake that knot againe,
Take mee to you, imprison mee, for I

Metáfora sexual
Filho

Except you enthrall mee, never shall be free,
Nor ever chast, except you ravish mee¹⁹⁴.

Para Levenson, o poema seria dividido entre os dois primeiros quartetos e o sexteto (supra, p. 90). Assim, a metáfora sexual estaria presente em todo o sexteto. Para Knox (supra, p. 91), por outro lado, o poema seria sim repartido em três quartetos, com o fechamento se dando pelo dístico. Como já pudemos argumentar no terceiro capítulo, o poema de fato repousa sobre uma unidade. Ainda que composto por metáforas diferentes, elas se referem ao mesmo conceito. A idéia central é a de que o poeta somente será livre do mal se Deus o tomar à força do demônio. Com essa idéia como tema, Donne elabora metáforas diferentes que se relacionam não apenas com o tema, mas também entre si. A nosso ver, no primeiro quarteto, o poeta introduz uma idéia que servirá para as metáforas seguintes. Ele pede para que Deus arrombe o seu coração de uma vez e o purgue então de todo o mal ao refazê-lo completamente. Assim, o poeta é como uma cidade usurpada, querendo se livrar do mal (segundo quarteto) ou uma noiva comprometida com o inimigo de quem realmente ama (terceiro quarteto). Assim, a sua liberdade se dá por uma invasão, de acordo com a imagem de uma cidade libertada de seu usurpador, o que se refere, portanto, a uma realidade física (seu corpo), idéia realçada no verso 13. Além disso, sua castidade, sua pureza, dar-se-á somente com o estupro divino, o que, por sua vez, refere-se a uma realidade moral, anímica (sua alma), idéia realçada no verso 14.

Fica claro assim como o dístico retoma a idéia exposta no primeiro quarteto que, por sua vez, dá o mote – por assim dizer – das metáforas dos quartetos seguintes, as quais realmente são correspondentes. A invasão do coração do poeta, referindo-se a uma possessão tanto física quanto moral, será analisada no terceiro e

¹⁹⁴ Para a tradução do poema ver Apêndice E, pp. 242-3.

no quarto quartetos e retomada no dístico, unindo assim todas as imagens do poema.

Desse modo, percebemos que este soneto em especial tem um modo de concepção que o inclina não só a uma tripartição, como, até mesmo, a uma divisão em quatro partes. No entanto, em conseqüência do virtuosismo poético de Donne, tudo converge a um só ponto, como a Santíssima Trindade – tema do soneto – une-se em seu “nó intrincado”¹⁹⁵.

O caminho da adaptação da forma foi seguido por Afonso Teixeira Filho¹⁹⁶:

Divino Deus, de trina santidade,
Fazei sofrer, Senhor, meu coração;
Ao destruir-me encontro meu perdão,
Ao refazer-me encontro novidade.

Qual tirano no cerco a uma cidade,
Eu luto pela vossa usurpação.
Não concebo o domínio da Razão
E nela, predomínio da verdade.

Se em vosso oposto estou comprometido,
Em vosso amor procuro ser amado,
Que o mesmo laço que me tem detido,

Liberto fez de mim ao vosso lado.
Livre serei, se for em vós perdido
E puro, se por vós violentado.

O autor conseguiu dar um caráter à sua tradução que a liga estilisticamente ao poeta Gregório de Matos Guerra. No entanto, não podemos fazer um paralelo entre Donne e Gregório de Matos. Não interessa agora ao nosso trabalho fazer um esboço teórico que explique o problema de caracterizarmos Donne como um autor barroco e, a partir disso, eleger a forma que o barroco possuiu na cultura luso-brasileira como um correspondente exato. Analisando apenas a forma da tradução de Teixeira, podemos ver como a escolha do soneto de nossa tradição dificulta a tradução e compreensão do original inglês. A possibilidade de uma compreensão tripartida do poema é praticamente apagada e o dístico final desaparece. Em vista

¹⁹⁵ Quanto ao estilo de Donne, analisamos no primeiro capítulo como o seu *wit* – ao contrário do que geralmente encontramos na obra de seus epígonos - não se dá pelo emparelhamento de diferentes e desconexas metáforas quanto a um mesmo objeto, mas sim como um mesmo conceito gera metáforas que, embora diferentes, inter-relacionam-se e apontam, portanto, para um mesmo ponto de origem, que, por sua vez, é como que desvendado ao final do poema.

¹⁹⁶ Utilizamos a tradução de Teixeira Filho como elemento comparativo nesse capítulo, mas, por ser ela uma tradução isolada (publicada em um artigo dedicado a traduções do mesmo soneto por ele traduzido), não a analisamos como projeto tradutório, segundo os critérios utilizados para as outras traduções analisadas nesse trabalho.

disso, a conclusão unificadora do texto-fonte não ressurgem na língua-alvo. Se o autor quisesse realmente transpor o poema de Donne por meio da forma utilizada por Matos, deveria refazer o dístico inicial por meio de um terceto inteiro. Assim, a tripartição – ou algo parecido – poderia ter sido mantida, servindo então o terceto final como uma conclusão dos anteriores, recurso que Matos seguidamente utilizou. No entanto, valer-se dessa medida implicaria necessariamente recortar um verso do terceiro quarteto do original inglês para em seu lugar acrescentar um verso ao *couplet*, transformando-o assim em um terceto de conclusão, recurso que possivelmente ocasionaria um prejuízo semântico.

Como se não bastasse, o possível uso por Donne do esquema de meditação inaciana na composição dos sonetos ressalta a importância de se seguir a forma do soneto inglês na tradução. Vemos assim como o soneto *donneano* – em especial o *sacro* - tem uma feição diferente da tradicional.

Além disso, se o soneto inglês é já uma adaptação do italiano, não vemos motivos para puxá-lo de volta para um molde do qual ele acabou por se distanciar. É justamente nesse distanciamento que reside grande parte do interesse do soneto inglês para o leitor brasileiro. Não precisamos de um Donne que pareça uma imitação de Gregório de Matos. São justamente as diferenças de Donne em relação a nossos poetas que tornam a sua tradução algo tão instigante. Por todos esses motivos, procuramos manter a forma original do soneto inglês em nossa tradução. Do mesmo modo, os demais tradutores – à exceção de Teixeira – fizeram a mesma opção.

5.4.1.2 Ritmo, metro e rima

Como já mencionamos no terceiro capítulo, os *Sonetos Sacros* são compostos predominantemente de pentâmetros iâmbicos (portanto, 10 sílabas poéticas), cujo esquema rímico é feito de rimas intercaladas na oitava (esquema ABBAABBA) e geralmente de rimas também intercaladas no sexteto, tendo-se ao final um *couplet* (CDDCEE). No entanto, na tradução, essas características são dificilmente reproduzíveis.

A maioria dos tradutores já há algum tempo vem optando por traduzir o decassílabo inglês como um dodecassílabo (ou verso alexandrino) em português.

Recebendo acentos principais na 6^a e na 12^a sílabas, o alexandrino clássico divide-se em dois hemistíquios que correspondem numericamente a dois versos de seis sílabas. O acento na 6^a sílaba pode recair sobre a última sílaba tônica de palavra paroxítona ou sobre a penúltima sílaba de uma palavra paroxítona, cuja última sílaba deve elidir (elisão a que se chama sinalefa) obrigatoriamente com a primeira sílaba da palavra seguinte. A pausa da cesura após a 6^a sílaba tende a produzir também a divisão semântica entre os dois hemistíquios. Outra forma de alexandrino é o chamado alexandrino “espanhol”, no qual os acentos principais são na 6^a e 12^a sílabas, mas que se diferencia, contudo, do “clássico” porque possui, depois da sexta sílaba, uma sílaba não-contada, uma vez que a palavra acentuada na 6^a sílaba é paroxítona. Portanto, o alexandrino espanhol conta ao todo treze sílabas.

A principal justificativa dessa escolha é a de que a língua inglesa é composta por um número muito maior de monossílabos do que o português, uma língua majoritariamente composta de paroxítonas. Por ser composta de palavras mais curtas, a língua inglesa é capaz de transmitir um maior número de informações em um espaço menor. Geralmente, os tradutores que insistiram em traduzir o decassílabo inglês pelo decassílabo em português enfrentaram uma série de problemas que inevitavelmente redundaram na necessidade de reduzir o número de palavras no texto de chegada. Essa redução, por sua vez, com frequência resultou em textos cuja prosódia é problemática, apresentando versos fatalmente truncados e, não raro, de pouca inteligibilidade. Não é por acaso, portanto, que a maioria dos tradutores dos *Sonetos* optou por traduzi-los como dodecassílabos. Conforme afirma Paulo Vizioli:

Nessa permanente necessidade de se escolher entre preservar o sentido em detrimento parcial do ritmo, ou manter o ritmo, prejudicando um pouco o sentido, inclino-me, pessoalmente, a favor da primeira opção (Vizioli in Coulthard, 1991, pp. 142-3).

Afonso Félix de Sousa e Aíla de Oliveira Gomes seguiram essa tendência. Contudo, muitas vezes em suas traduções, oscilaram para versos de maior extensão ainda. É muito comum encontrar em seus poemas versos de treze ou mesmo quatorze sílabas misturados a outros de doze.

Vejam as traduções de Sousa e Gomes para o Soneto Sacro I. A de Sousa inicia do seguinte modo:

1. Devo desintegrar-me, eu, que sou tua obra? (12)
2. Então salva-me já, pois já meu fim se apressa, (12)
3. Vou rumo à morte, e a morte meu caminho atravessa, (13)
4. Meus prazeres são todos de um ontem que soçobra; (13)

Este tradutor oscila entre versos de doze e treze sílabas, ainda que procure sempre acentuar o verso na sexta sílaba:

13. Que tua graça me arme com asas, e não mais erro; (14)
14. Como um ímã, suspende meu coração de ferro. (13)

Além de usar versos de doze e treze sílabas na tradução do mesmo poema, ao final (v. 13), Sousa compõe ainda um verso de quatorze sílabas. Sousa claramente dá mais importância ao ritmo do que ao metro. Apesar de variar entre três métricas diferentes no mesmo soneto, o tradutor em questão procura sempre manter a cesura no mesmo lugar.

Aíla Gomes apresenta problema parecido. Inicia sua tradução com versos de doze sílabas no primeiro quarteto, que logo passam para bárbaros, com treze:

5. Não sei para **onde voltar** os **olhos** neste **instante** (13)
6. De terror; da **minha carne**, em **extrema fraqueza**, (13)
7. Por suas **próprias culpas**, o **inferno** faz sua **presa**; (13-14)
8. E eu vejo o **desespero atrás** e a morte **adiante**. (13)
9. Só tu pairas no **alto**, e meu ser só **consegue** (12)
10. Erguer-se, se, por **Graça**, a ti dirijo o **olhar**; (12-13)
11. Mas nem uma hora **assim** posso mais **sustentar**, (12-13)
12. Pois teu velho, **hábil inimigo** me **persegue**. (12-13)

A variação métrica, nesse caso, é um pouco problemática, pois não apenas há metrificacão diferente, mas também problemas rítmicos. Alguns versos de treze sílabas não apresentam uma acentuação definida (ver grifos em negrito). A questão é que a tradução acaba se tornando uma miscelânea de ritmos e métricas, o que – mesmo diante da poesia donneana, diferente da rigidez clássica - acaba por prejudicar o artesanato poético.

Paulo Vizioli, em sua tradução dos *Sonetos Sacros*, opta pela manutenção do decassílabo em português. Apesar de afirmar anos mais tarde de ter publicado sua tradução de Donne que seria melhor alterar a métrica em vez de suprimir palavras, ao traduzir Donne, Vizioli se mantém fiel aos requisitos formais do soneto da tradição portuguesa.

1. Oh Morte, não te orgulhes, pois ruim
2. Como dizem não és, medonha e forte;
3. Quem pensas que abateste, pobre Morte,

4. Não morre; nem matar podes a mim.
5. Se o sono, o teu retrato, agrada assim,
6. Contigo fluirá melhor a sorte;
7. E o bom, ao conhecer o teu transporte,
8. Descansa o corpo e se liberta enfim. (Vizioli, 1985, p. 51)

Ao contrário de Teixeira Filho, Vizioli mantém a estrutura do soneto inglês. Do mesmo modo, preserva a métrica e o ritmo, criando sempre decassílabos heróicos. Além disso, o esquema rímico reproduzido por Vizioli corresponde perfeitamente ao original (ABBAABBACDDCEE). No entanto, a adesão restrita à forma do original ocasiona problemas semânticos em sua tradução, como também prosódicos. O aposto “medonha e forte” (v. 2), deslocado de seu lugar original, ficou sem sentido. Os versos 6 e 7, em virtude da necessidade de manter a rima do primeiro quarteto, receberam também uma tradução que, além de não corresponder ao original, prejudica a compreensão do poema.

Afonso Félix de Sousa, por sua vez, prefere mudar o esquema rímico nas oitavas de todos os sonetos. Em vez de preservar o uso de duas rimas apenas nos dois quartetos, Sousa as modifica, usando, portanto, duas rimas para o primeiro quarteto e outras duas para o segundo. O esquema rímico do sexteto original, no entanto, é repetido na tradução. Vejamos a oitava:

1. Orgulhosa não sejas, morte, embora te pensem
2. Poderosa e medonha, porque não és assim;
3. Porque esses, a quem pensas ter dado um fim,
4. Não morrem, pobre morte, e nem a mim tu vences.
5. Se do repouso e sono, tua imagem de calma,
6. Vem prazer, muito mais de ti deve fluir,
7. E contigo os melhores se aprontam para ir
8. Descansar dos seus ossos, e libertar sua alma (Donne, 1985, p. 53).

Embora apresente a variação métrica já referida anteriormente, Sousa consegue recriar um poema que é semanticamente muito mais compreensível que o de Vizioli, sem deixar de ser fiel ao original. Apesar de formalmente problemático, o sexteto de Sousa não foge do tom do original.

Aíla de Oliveira Gomes não segue nenhum padrão rímico predeterminado em suas traduções dos *Sonetos*. Ora muda a rima entre um quarteto e outro (Soneto Sacro I, X), como Sousa, ora preserva o esquema do original (Soneto Sacro IV), ora cria esquemas inusitados, usando rimas cruzadas e não intercaladas (Soneto VII e XIV). Vejamos sua tradução do Soneto Sacro X:

1. Morte, não te orgulhes, embora alguns te provem
2. Poderosa, temível, pois não és assim.
3. Pobre morte: não poderás matar-me a mim,
4. E os que presumes que derrubaste, não morrem.
5. Se tuas imagens, sono e repouso, nos podem
6. Dar prazer, quem sabe mais nos darás? Enfim,
7. Descansar corpos, liberar almas, é ruim?
8. Por isso, cedo os melhores homens te escolhem. (Gomes, 1991, p. 71)

Gomes preserva o esquema de duas rimas diferentes na oitava, mas inverte a ordem dos versos 7 e 8 para consegui-lo, como também antes lançara mão de um pleonasma no verso 3. Mais do que isso, o que chama a atenção na tradução de Gomes é a prosódia. Os versos são truncados e há uma certa reincidência no uso do enjambement, o que enfraquece a força das rimas. O ritmo, cujo acento oscila entre a quinta e sexta sílabas, em virtude também das orações intercaladas pela tradutora em muitos dos versos traduzidos (sobretudo no v. 6), ficou também comprometido.

Lawrence Flores Pereira, em sua tradução da tragédia sofocliana **Antígona** para o português, defendeu a utilização do alexandrino para a tradução do iâmbico trímetro grego, justificando ser o alexandrino a única forma métrica capaz de reproduzir satisfatoriamente no português os jogos lingüístico-semânticos do original. Reprovando também as traduções anteriores da tragédia em decassílabos, Pereira justificou que o uso do alexandrino não é apenas um recurso que visa a facilitar o trabalho tradutório, mas uma necessidade que tem em vista a reprodução o mais fielmente possível do original para a língua-alvo. De fato, justificar a tradução de um decassílabo inglês para um decassílabo em português repousa apenas em uma identidade métrica numérica, esquecendo-se completamente do ritmo do original e, mais ainda, da língua em que foi escrito, seja o inglês seja, até mesmo, o grego. Jamais leremos o comentário de algum tradutor pregando que devemos traduzir com o ritmo iâmbico, uma vez que é quase impraticável no português. Mesmo se o uso do decassílabo do português e do inglês possuem uma fonte comum, isso não quer dizer que o trânsito da língua inglesa para a portuguesa deva se dar sem adaptações. Nesse sentido, a nossa tradução dos *Sonetos Sacros* repercute em muitos pontos o trabalho teórico de Lawrence Flores Pereira. A opção pelo alexandrino se deveu à necessidade da reprodução do tom original dos poemas donneanos, sua sintaxe tortuosa e repleta de conetivos como também seu conteúdo semântico (Pereira, no prelo). Como afirma Pereira, e também Vizioli, a tradução de

decassílabos em inglês para decassílabos em inglês exige amiúde a eliminação de preposições e artigos, o que é fatal para a inteligibilidade do verso em português, como também para a própria caracterização articulada do verso donneano.

Em nossa tradução do Soneto Sacro I, podemos analisar como essa adaptação do decassílabo para o alexandrino é procedente. Temos no original:

1. Thou hast made **me**, and shall thy worke decay?
2. Repaire me **now**, for now mine end doth haste,
3. I runne to **death**, and death meets me as fast,
4. And all my pleasures are like yesterday;
5. I dare not move my dimme eyes any way,
6. Despaire **behind**, and death before doth cast
7. Such terrour, and my feeble flesh doth waste
8. By sinne in **it**, which it t'wards hell doth weigh;(...)

Na oitava do original podemos ver claramente o trabalho do poeta em criar versos que são seccionados em duas unidades semânticas a partir da quarta sílaba. Temos assim um jogo de palavras repetidas típico de Donne (now/now, v 2; death/death, v. 3). Recriá-lo em alexandrinos é, nesse sentido, uma saída com correspondência formal:

1. Tu me **fizeste** e deve ruir teu legado?
2. Salva-me **agora**, que agora chega o meu fim,
3. Eu corro para a **morte** e a morte para mim,
4. E meus prazeres são como dias passados.
5. Não ousa mover meu olhar a qualquer lado,
6. Atrás o **desespero**, mais adiante a morte
7. Assombram minha débil carne de tal sorte
8. Que se inclina ao **inferno** pelos seus pecados.

O alexandrino nos deu assim não somente a possibilidade de dividir o verso em dois hemistíquios, emulando a divisão do original (como nos vv. 3, 6 e 8), mas também de reproduzir o acento na quarta sílaba (como nos vv. 1 e 2). A estrutura bipartida da maioria dos versos da oitava reproduz a idéia da colisão, que permeia a oitava do poema. Os versos transmitem um tom de rapidez na primeira parte (até a quarta sílaba), a qual remete quase sempre ao próprio sujeito poético. A idéia da primeira parte, no entanto, é contraposta na segunda parte do mesmo verso por uma ação contrária ou complementar a ela, igualmente ou até mesmo mais rápida, a qual remete a algo mais forte que o sujeito, como a Morte ou a punição pelos seus pecados. Esse entrechoque reproduz não o encontro de objetos que interceptam as suas próprias trajetórias, mas ressalta, por outro lado, a identidade de um mesmo final, encontrado no sujeito poético. Vemos como o alexandrino não apenas

possibilita a reprodução desse efeito poético, como abarca o conteúdo do original sem causar prejuízo de tom: a rapidez dos versos permanece.

Sousa e Gomes, nas traduções do mesmo soneto já citadas anteriormente, seguem no geral o mesmo padrão. Sousa descuida um pouco do jogo de palavras, mas o resultado, afora as imprecisões métricas acima comentadas, é fiel:

1. Devo desintegrar-me, eu, que sou tua obra?
2. Então salva-me já, pois já meu fim se apressa,
3. Vou rumo à morte, e a morte meu caminho atravessa,
4. Meus prazeres são todos de um ontem que soçobra;
5. Não ousou nem mover o olhar turvo, ó Eterno!
6. Atrás o desespero, e à frente a morte lança
7. Um tal terror, que a carne, tão frágil na balança,
8. Pende por seus pecados na direção do inferno. (Donne, 1985, p. 35)

A comentada estrutura do poema que se divide em duas partes opostas não é seguida por Sousa no primeiro verso. Nos demais, porém, essa estrutura permanece. Um problema que é um pouco recorrente na obra de Sousa é um certo descuido no uso do enjambement, acompanhado (ou mesmo causado) por uma tendência explicativa que podemos detectar em seu projeto tradutório. Entendemos esse traço da tradução de Sousa como uma reincidência desse tradutor em explicitar, às vezes em demasia, aquilo que mesmo no original é apenas sugerido. O resultado disso é um tom prosaico que acaba diminuindo a força dos versos. Por exemplo, o enjambement utilizado no verso 7 é um pouco abrupto, forçando uma leitura mais acelerada do verso, que diminui a intensidade do verso 6. O verbo “weigh” é traduzido pela expressão “na balança”, idéia apenas sugerida por ele, mas não explicitada.

Gomes enfrenta alguns problemas semelhantes:

1. Tu me fizeste, e tua obra se desfaz?
2. Então repara-me, porque meu fim se apressa,
3. Vou rumo à morte, que de buscar-me não cessa;
4. Já é de ontem todo o meu prazer falaz.
5. Não sei para onde voltar os olhos neste instante
6. De terror; da minha carne, em extrema fraqueza,
7. Por suas próprias culpas, o inferno faz sua presa;
8. E eu vejo o desespero atrás e a morte adiante (Gomes, 1991, p. 65)

O efeito de entrechoque é mantido por Gomes no primeiro verso, mas é consideravelmente reduzido nos versos seguintes. Além disso, a tradutora altera a

ordem dos versos no segundo quarteto. No original, o sujeito poético afirma que não moverá seus olhos para lugar algum, pois a visão de seu desespero passado e de sua morte próxima causariam tanto terror a ele que, aliado aos seus pecados, isso iria lançá-lo ao inferno. Na tradução de Gomes, porém, a visão do desespero e da morte surge como conclusão do estado de temor espiritual do sujeito poético. Gomes também se vale de um enjambement, mas, como alterou a ordem dos versos, ele ocorre entre os versos 5 e 6. Contudo, na tradução de Gomes, uma vez que esta não apresenta o cuidado de manter um esquema rítmico, o verso 5 soa prosaico e longo demais, o que não acontece com o original.

Lawrence Flores Pereira, ainda nos comentários à sua tradução de **Antígona** (no prelo), salienta o esmero que devemos ter no manejo do enjambement. Valendo-se de uma comparação do enjambement usado por ele em seu trabalho com aquele antes difundido por Shakespeare, Pereira salienta como os recursos rítmicos servem de elemento dramático, ressaltando entonações particulares. O pentâmetro iâmbico usado por Shakespeare em muitas de suas peças teria assim introduzido novos recursos prosódicos. Esses mesmos recursos apresentados pelo Bardo são utilizados por Donne no soneto ora analisado. Percebemos que Donne consegue transmitir um certo tom de urgência e terror que é depois aplacado no sexteto pela esperança de que a graça divina poderá salvá-lo de sua danação. No entanto, o uso do enjambement por Donne não cai no prosaísmo, justamente pelo ritmo marcado do iâmbico. Como analisa Pereira, ao traduzir, podemos nos valer de dois tipos de esquemas rítmicos: o “profundo” e o “superficial”. No primeiro, o ritmo “profundo”, temos os ritmos marcados devido à própria estrutura do verso (como o verso heróico, com acentos na 6.^a e 12.^a sílabas); já no segundo, o “superficial”, temos os ritmos que são audíveis e perceptíveis de imediato pela construção do verso, resultantes do manejo de assonâncias e aliterações, por exemplo. Desse modo, podemos aplacar na tradução a ruptura da parataxe ocasionada pelo enjambement, o que não ocorreu nas traduções comentadas acima.

Por fim, podemos agora comentar o esquema rítmico do qual nos utilizamos. O esquema tradicional, reduzindo as rimas da oitava a duas apenas, restringe demasiadamente as possibilidades de escolha de palavras do tradutor. O resultado da obediência severa a esse requisito ocasiona não raro a utilização por parte dos tradutores de palavras e expressões que não possuem outra finalidade no poema que não seja apenas a de servirem de rima. Como já dissemos, apenas Vizioli

mantém estritamente o esquema rímico do original; Sousa usa rimas diferentes nos quartetos e Gomes varia conforme o poema. Acreditamos que, em virtude dos poemas que almejávamos traduzir e que agora comentamos serem sonetos, deveríamos nos ater o máximo possível à forma fixa. Todavia, se esta prejudicasse a qualidade e inteligibilidade dos versos, deveríamos encontrar outro padrão fixo. Assim, enveredamos para um meio-termo: manter apenas a rima inicial (A) a fim de ligar um quarteto ao outro, dando então um caráter de unidade à oitava, o que perderíamos se, como Sousa, usássemos sempre rimas diferentes entre eles¹⁹⁷. É o que se vê no excerto de nossa tradução do soneto I citado acima. Desse modo, o esquema rímico típico da oitava de nossa tradução é (ABBAACCA). Ademais, as rimas do sexteto sempre seguiram o esquema do original.

No entanto, sendo possível realizar a seqüência rímica tradicional na oitava, não hesitamos em fazê-lo. É o que se vê no soneto sacro XVII:

- | | |
|---|-----|
| 1. Dês que ela a quem amei legou seu pagamento | (A) |
| 2. À natureza e, por seu e meu bem, partiu, | (B) |
| 3. E a sua alma tão cedo o Céu a possuiu, | (B) |
| 4. Só no divino minha mente quer assento. | (A) |
| 5. Para admirá-la me instigou o pensamento | (A) |
| 6. A buscar-Te. Assim é a nascente do rio. | (B) |
| 7. Mas mesmo Te encontrando, quem minha sede extinguiu, | (B) |
| 8. Derreto-me, repleto d'água e inda sedento. | (A) |

Admitimos que o esquema formal optado por nós em nossas traduções não é perfeitamente correspondente ao original. Entretanto, acreditamos que, no cômputo geral, conseguimos equacionar os problemas formais apresentados pelos poemas originais com soluções que não descaracterizaram a sua estrutura. As soluções não visaram simplesmente a facilitar o trabalho do tradutor, pois que elas foram pré-concebidas às próprias traduções finais e resultaram de uma pré-análise dos sonetos a serem traduzidos. Não foram, portanto, critérios ocasionais, escolhidos para logo depois serem abandonados, quando as dificuldades reaparecessem, em detrimento de um novo padrão, como Gomes faz com freqüência. Acima de tudo, a meta sempre foi o poema em si e o melhor resultado a ser alcançado com a tradução, tanto quanto à prosódia como quanto ao conteúdo.

¹⁹⁷ Na tradução do Soneto Sacro IX, utilizamos a repetição da segunda rima do poema (B) para ligar o primeiro quarteto ao segundo em detrimento da primeira (A).

5.4.1.3 Seleção e organização dos sonetos traduzidos

Os projetos tradutórios comentados aqui apresentam diferenças quanto à sua extensão. Sousa opta por traduzir todos os *Sonetos Sacros*, enquanto Vizioli e Gomes selecionam apenas alguns. A questão agora é analisar a repercussão dessas escolhas na concepção dos próprios projetos tradutórios.

Afonso Félix de Sousa optou não só por traduzir todos os *Sonetos Sacros*, como também traduziu os sete sonetos de *La Corona*. Como vimos, fazia parte do projeto tradutório de Sousa ater-se ao legado do soneto donneano. Sousa não deu muita atenção a aspectos literários que fossem além disso.

Aíla de Oliveira Gomes selecionou cinco sonetos a serem traduzidos (I, IV, VII, X, XIV). Seus critérios de escolha não são explicados, mas, ao que parece, Gomes optou por aqueles sonetos que lhe parecessem mais belos ou que houvessem merecido maiores comentários da Crítica. Nesse sentido, a escolha dos sonetos é procedente. Os sonetos selecionados por Gomes são realmente os sonetos donneanos mais citados e conhecidos. A única ausência a uma seleção com tal critério seria a do soneto sacro XVII, composto por ocasião da morte da esposa de Donne, que é certamente um de seus poemas religiosos mais conhecidos.

Paulo Vizioli também opta por uma seleção, escolhendo os sonetos VII, IX, X e XIV. Como vimos, para Vizioli, a oposição entre corpo e espírito presente na obra lírico-amorosa de Donne assumiria nos **Sonetos Sacros** “proporções apocalípticas, transformando-se no conflito entre o mal e o bem, o pecado e a redenção, o inferno e Deus” (p. 9). Partindo dessa constatação, Vizioli seleciona poemas emblemáticos para ressaltar essa oposição. Assim, o tradutor escolhe o soneto VII, com a imaginação do Dia do Julgamento; o soneto IX, no qual o poeta questiona Deus por ter nos feito passíveis do pecado; o soneto X, que trata da esperança na vida eterna (para Vizioli, o melhor soneto de Donne) e ainda o soneto XIV, que contém uma submissão completa diante de Deus (ibidem, p. 9). Nesse sentido, a seleção de Vizioli se centra numa compreensão particular dos *Sonetos Sacros*, comprometida esta com um eixo interpretativo da obra donneana como um todo. Os sonetos perdem seu relevo próprio em detrimento de um escopo maior.

Característica de todos os projetos tradutórios em questão é a seleção de sonetos com base em outros critérios que não sejam os sonetos em si. Para Sousa, o que importa é a forma dos poemas e não o conteúdo; para Gomes, o critério de

escolha é a qualidade dos poemas analisados individualmente; para Vizioli, o critério é a relação dos *Sonetos Sacros* com a obra donneana como um todo. Nenhum desses projetos de tradução contempla os *Sonetos Sacros* como obra que, em primeiro lugar, apresenta uma coesão interna e que, em segundo lugar, apresenta conjuntamente uma importância paralela na compreensão da obra de Donne.

A partir disso, o primeiro ponto a ser discutido é a ordem dos sonetos. Como analisamos em nosso segundo capítulo, a ordem tradicional dos *Sonetos Sacros* – elaborada por Grierson – vem sendo alterada nas edições mais recentes da obra de Donne depois do trabalho de Helen Gardner. Pelo trabalho de Gardner, vimos que os *Sonetos* são inter-relacionados. Inicialmente, os sonetos, por terem sido compostos em épocas diferentes, relacionam-se uns aos outros de forma desigual. Os *Sonetos* podem ser divididos em grupos e subgrupos, como pudemos avaliar mais extensamente no terceiro capítulo. Nesse sentido, preservar a ordem tradicional – a de Grierson – não faz jus tanto à ordem cronológica de elaboração dos poemas, como também não o faz em relação ao seu conteúdo. Além disso, o fato de os sonetos terem sido provavelmente concebidos na forma de exercícios espirituais conforme o modelo de Santo Inácio de Loyola torna ainda mais necessária a ordenação com base no trabalho de Gardner. A relação estreita entre os seis primeiros sonetos da edição de 1633 ficou clara. São de fato um grupo à parte. Assim, lê-los isoladamente nos dá apenas uma visão parcial dos mesmos. De igual modo, o segundo grupo de sonetos da edição de 1633 se divide em dois subgrupos, que se tornam evidentes pela leitura em conjunto dos três poemas pertencentes a cada subgrupo respectivamente. Mesmo que os sonetos possuam uma unidade temática subterrânea, isto é, são uma forma de exercícios devotos que lidam com o pecado e com a busca pelo perdão, na superfície esses poemas apresentam disparidades temáticas que se ligam a aspectos periféricos – se é que se pode dizer isso – desse grande tema, que são aqueles vistos no capítulo anterior. Por fim, a própria diferença dos poemas da edição de 1635 com os de Westmoreland mostra a concepção diferenciada dentro desse mesmo capítulo da obra poética donneana que são os *Sonetos Sacros*. Devemos portanto apresentar os sonetos ao leitor de forma completa. Qualquer seleção arbitrária desses poemas falseará a sua interpretação. Entendemos que para os tradutores que fizeram seleções – Vizioli e Gomes – esse problema não foi aventado pelo simples motivo de não reconhecerem o trabalho de Gardner. Baseada na ordenação aleatória de

Grierson, essa seleção arbitrária não causaria nenhum problema para o conjunto. No entanto, a partir de Gardner, apresentar os *Sonetos Sacros* como um grupo de dezenove sonetos religiosos deixou de ser algo verdadeiro. Apresentar ao leitor algum desses sonetos em separado ou com a ordem tradicional – especialmente os doze da edição de 1633 – equivale a apresentar um corpo carente de alguns de seus órgãos vitais ou mesmo com seus membros fora do lugar. Não é por acaso que Gardner em sua obra **The Metaphysical Poets**, obra que é uma seleção de poemas de diversos escritores considerados metafísicos pela autora inglesa, arrola necessariamente os seis primeiros sonetos da edição de 1633. Quanto ao segundo grupo da mesma edição, seleciona apenas o soneto sacro XIV, que pode ter uma interpretação isolada, o que não se pode dizer dos outros dois que formam seu subgrupo, uma vez que no soneto XIV a temática da Santíssima Trindade é bem mais evidente. Por fim, Gardner agrupa o Soneto Sacro XVII que, por fazer parte do grupo de poemas do Manuscrito de Westmoreland, possui um valor isolado, não se relacionando a nenhum outro. Isso faz com que a tradução desses três últimos poemas de forma isolada não seja problemática, contrariamente aos primeiro grupo de sonetos da edição de 1633.

5.4.2 Elementos de Conteúdo

Traduzir os *Sonetos Sacros* requer não somente um cuidado formal, mas, além disso, um cuidado com o conteúdo dos poemas. Como vimos no capítulo terceiro, esses sonetos são repletos de discussões teológicas, sendo muitas destas peculiares ao imaginário donneano. Conhecer a teologia da época e conhecer também a obra de Donne o máximo possível são pressupostos necessários para a tradução dos *Sonetos Sacros*.

Nesse sentido, há particularidades dessa obra que são pontuais e outras que são mais amplas. Traços pontuais de uma obra são, por exemplo, palavras-chave que espelham determinadas concepções do poeta e que se repetem em sua obra; aquilo que Berman chama de “zonas textuais significantes”. Nos *Sonetos Sacros*, temos, como vimos no capítulo terceiro, a palavra “usurp” (“usurpar”) e suas derivadas. Essa palavra remete sempre às ações demoníacas, pois, sendo o homem, segundo Donne, propriedade de Deus, a atitude do diabo no sentido de

possuir uma alma é inevitavelmente uma usurpação. O cuidado do tradutor, assim, é o de não se valer dessa palavra em outro contexto, pois ao fazer isso desmancharia uma das costuras internas e comuns dos *Sonetos*. É o que fez Afonso Teixeira Filho na tradução do Soneto Sacro XIV:

1. Qual tirano no cerco a uma cidade,
2. Eu luto pela vossa **usurpação**.

A tradução é um pouco confusa, mas, ao que parece, o tradutor entendeu o trecho contrariamente ao original. No texto inglês, o poeta se compara a uma cidade usurpada que espera ser retomada pelo seu legítimo governante. No entanto, no excerto acima, o tradutor afirma que o poeta é um tirano que, cercado uma cidade, luta pela usurpação da mesma por Deus. Assim, além de dar entendimento diverso ao original, o tradutor se vale de uma palavra que, em Donne, é exclusiva à ação demoníaca - “usurpação” – para se referir à ação divina. Vemos como os papéis de Deus e do demônio, que são claros e contrapostos no original, ficaram confundidos na tradução.

Encontramos no mesmo poema outra dessas palavras-chave: “knot” (“nó”). Esta palavra aparece várias vezes na obra de Donne. Nos *Sonetos* e na poesia religiosa donneana, ela aparece ligada à Santíssima Trindade, que, não por acaso, é figura central do Soneto Sacro XIV. Neste poema temos:

9. Yet dearely I love you, and would be loved faine,
10. But am betroth'd unto your enemie:
11. Divorce mee, untie, or breake that **knot** againe,
12. Take mee to you, imprison mee, for I
13. Except you enthrall mee, never shall be free,
14. Nor ever chast, except you ravish mee.

Comparando-se a uma mulher que se encontrada ligada – como em um noivado – com alguém que não ama, o poeta pede para que Deus rompa esse nó – elo – com o seu desafeto: o próprio diabo. Rompendo esse nó, Deus poderá levar o poeta consigo, mesmo que à força. Eis um sentido da palavra. No entanto, lendo a obra lírico-amorosa de Donne, encontramos uma referência interessante ao mesmo termo. Em “O Êxtase”, o sujeito poético faz a seguinte afirmação:

As our blood labours to beget
Spirits, as like souls as it can ;

Because such fingers need to knit
That subtle **knot**, which makes us man¹⁹⁸ (...)

O “nó” a que se refere o trecho é o nó responsável pela união entre o corpo humano e a alma. Assim, a expressão “that knot” do Soneto Sacro XIV, pode ter um entendimento duplo: num primeiro plano, “esse nó” a que se refere o poeta é realmente a ligação com o demônio, mas, num segundo plano, o poeta pode estar se referindo “àquele nó”, que é a ligação da alma com o corpo; sendo este fustigado ou até mesmo fulminado por Deus, como vemos no poema, a alma purificada poderá ser daí levada pelo Senhor para longe do pecado. Na tradução desse soneto, portanto, é fundamental que se mantenha a ambigüidade do original, o que não fez Gomes:

Mas com teu inimigo estou comprometido.
Eu, que te amo tanto, e anseio pelo amor teu:
Divorcia-me, rompe este **nó repelido**, (...) (Gomes, 1991, p. 73)

Vemos como a tradutora se vale de um adjetivo que não consta do original (“repelido”) apenas para efeito de rima. Valer-se desse adjetivo, porém, ocasiona o fim da ambigüidade do original, já que a segunda e provável interpretação do trecho em questão fica afastada em virtude do significado negativo da palavra imiscuída pela tradutora.

O soneto XIV nos fornece ainda uma mostra da importância de conhecermos os conceitos teológicos da época de Donne para podermos traduzir os *Sonetos Sacros*. Já pudemos analisar as implicações da concepção da Santíssima Trindade no pensamento de Donne anteriormente e em nenhum lugar isso é mais visível nos Sonetos do que no XIV.

O primeiro quarteto desse soneto é o que apresenta maior variação e problemas de tradução entre todos os sonetos sacros traduzidos. O primeiro problema se refere ao verbo “Batter”, interpretado pelos tradutores como “bater”, “surrar” e não como “arrombar”, “forçar”, que é a leitura mais correta:

“Deus de trina pessoa, a esta alma **sova**;” (Paulo Vizioli)

“**Malhai** meu coração, malhai, Trindade Santa;” (Afonso Félix de Sousa)

¹⁹⁸ Tradução do autor do texto: “Como nosso sangue se esforça para criar/ Espíritos, tão parecidos com almas quanto ele pode;/ Porque tais dedos precisam atar/ Aquele sutil nó que nós faz homens”.

“**Malhai**-me o coração, Deus trino, que até então” (Aíla de Oliveira Gomes)

“Divino Deus, de trina santidade,
Fazei sofrer, Senhor, meu coração;” (Afonso Teixeira Filho)

Vemos que todos os tradutores optaram pela leitura do trecho como se ali se encontrasse uma espécie de pedido de castigo divino, de flagelação. O verbo “batter”, que inicia o poema, como vimos no terceiro capítulo, relaciona-se com o verbo “ravish” do último verso do poema. Encontramos assim uma metáfora de penetração sexual. Imaginamos uma cidadela que foi usurpada na ausência de seu legítimo governante. Este, ao voltar, tenta penetrá-la, forçando seus portões com um aríete. No entanto, não apenas a cidade está fisicamente tomada: o governante que havia ficado no lugar do governante ausente foi cooptado pelo usurpador. Assim, a única maneira que restou de restaurar o poder legítimo na cidade capturada é invadi-la à força. Da mesma forma que a paz só será alcançada pela violência, a castidade do poeta só será alcançada se ele for violentado pelo Deus trino. A metáfora da penetração da cidade – imagem beligerante – encontra assim paralelo na penetração do sujeito poético – imagem sexual. Portanto, o verbo “batter” não significa “bater”, mas “arrombar”, “penetrar”. Num esquema, podemos ver a relação entre as metáforas do poema:

Batter my heart → Usurpt Town → Ravish me

Mais importante ainda do que isso é a relação de três verbos exposta nos três versos seguintes do primeiro quarteto. Afonso Teixeira Filho afirma que o uso de três verbos não tem outra função senão ressaltar o sofrimento infligido ao poeta; por isso, em sua tradução, resume os três verbos por um só:

Divino Deus, de trina santidade,
Fazei sofrer, Senhor, meu coração;
 Ao destruir-me encontro meu perdão,
 Ao refazer-me encontro novidade.

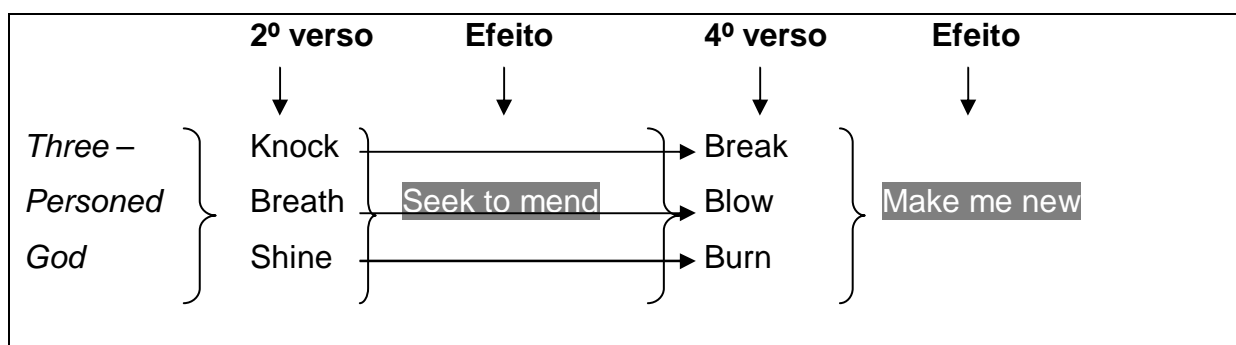
Vimos durante a análise da questão da Santíssima Trindade no capítulo terceiro que a relação de três verbos relativos à ação do Deus Trino no Soneto Sacro XIV não é gratuita. No entanto, de forma análoga a Teixeira, os demais tradutores do soneto em questão apresentaram uma tendência à simplificação do problema:

Deus de trina pessoa, a esta alma sova;
Brilhe e **pulse** por ti meu coração;
 Para me erguer, me abate; e sem perdão
 Me **corta**, **queima**, **quebra** e me **renova**. (Paulo Vizioli)

Malhai meu coração, malhai, Trindade Santa;
 Se o **bateis** e **soprais**, **luzindo** ele se **emenda**;
 Que me erga ao me abaterdes, vossa força me renda,
Quebre e **queime** o que sou – e outro em mim se levanta. (Afonso Félix de Sousa)

Malhai-me o coração, Deus trino, que até então
 Só **bates**, **sopras**, **lustras**, **remendas**-me todo;
 P'ra que eu me erga em pé, atira-me ao chão,
Quebra-me, **calca**-me, **queima**-me – **faz-me novo**. (Aíla de Oliveira Gomes)

Os três verbos do segundo verso do poema original se relacionam com os três verbos do quarto verso:



Os três primeiros verbos se referem às ações do Deus Trino até o presente, as quais não mais conseguiram do que remendar o sujeito poético. Este, na verdade, deseja ser totalmente refeito a fim de que possa se livrar de todas as suas máculas. Temos então uma correspondência entre os dois grupos de versos que, por sua vez, relacionam-se também a cada uma das pessoas da Santíssima Trindade. Essa relação, entretanto, não é preservada pelos tradutores. Teixeira apaga-a completamente, enquanto Vizioli a muda, deixando-a solta dentro do poema. Em sua tradução, Vizioli suprime um verbo no segundo verso, mudando em seguida, no quarto verso, a ordem dos verbos. Além disso, omite “blow” (“soprar”), acrescentando em seu lugar “corta”, o que não encontra correspondência no original nem na representação da Santíssima Trindade. É evidente que o motivo dessa alteração é a preservação da aliteração do original.

Sousa segue o mesmo caminho. Desfaz ele a relação tripartida dos verbos, acrescentando o estranho “luzindo ele se emenda” (v. 2). Em seguida, no quarto verso, também omite “blow”, contentando-se em manter “break” e “burn”.

Aíla de Oliveira Gomes, apesar de incorrer no mesmo erro dos outros tradutores quanto ao verbo “batter”, é muito mais fiel na tripartição dos verbos nos versos 2 e 4. Aliás, é a única que a mantém. No entanto, ao se referir ao verbo “shine” (“brilhar”), traduz-na como “lustrar”. Fica claro que a tradutora interpretou o poema a partir da discutida leitura de Levenson, com a sua interpretação do “deus-funileiro”. Mesmo postulando-se a possibilidade de uma leitura ambígua do original quanto a esse verbo, na língua portuguesa, a relação entre “lustrar” e “queimar” fica muito distante. Acima disso, a relação entre o papel de Deus-Filho como aquele que “lustra” e não como aquele que “ilumina” já corrompe a Sua figuração na Trindade.

Vimos como a desatenção dos tradutores quanto à figuração teológica nos sonetos donneanos comprometeu a fidelidade de suas traduções. Assim, na mesma série de sonetos dedicados à Santíssima Trindade, temos o soneto XV e XVI, ambos traduzidos apenas por Afonso Felix de Sousa. No sexteto, temos os seguintes versos:

Yet such are thy laws, that men argue yet
Whether a man those statutes can fulfill;
None doth; but all-healing grace and **Spirit**
Revive againe what law and letter kill.
Thy lawes abridgement, and thy last command
Is all but love; Oh let this last Will stand!¹⁹⁹

Na versão de Gardner, encontramos a palavra “Spirit” em letras maiúsculas, o que não é encontrado em outras seleções da poesia de Donne, como na usada por Sousa. A autora, no entanto, afirma não ter dúvidas de que a referência nesse trecho é ao Espírito Santo (Gardner, 1966, p. 74). Concordamos com a autora, uma vez que – como já demonstramos – o poema faz parte do subgrupo dedicado à Santíssima Trindade, sendo que, nesse soneto em questão, o poeta já havia se referido anteriormente a Deus-Pai e ao Filho, mas não ainda ao Espírito. Temos, portanto, novamente uma referência à Santíssima Trindade. Sousa traduz o trecho acima do seguinte modo:

Tuas embora as leis, se um homem as abraça
E cumpre é a questão de que esses homens tratam;
Nenhum as segue, mas só o **espírito** e a graça
Dão nova vida àquilo que a lei e a letra matam.
Tuas leis se resumem no Novo Testamento,
Que por ser todo amor, seja nosso sustento. (Donne, 1985, p. 65)

¹⁹⁹ Para tradução ver Apêndice E, pp. 244-5.

Pela tradução de Sousa – nesse ponto literal – não sabemos a que “espírito” o poeta se refere. Por estar em letra minúscula, infere-se que seja qualquer espírito. Desse modo, para evitar ambigüidades, devemos traduzir a palavra “spirit” como “Espírito”, ou “Espírito Santo”; pois se, como afirma Gardner (1966, p. 74), Donne reconhecia o uso bíblico das duas formas, até mesmo em letras minúsculas, não devemos esperar o mesmo conhecimento do leitor moderno. No soneto sacro XVI, Donne está, por conseguinte, uma vez mais se referindo à Santíssima Trindade.

Acreditamos, portanto, que uma retradução dos *Sonetos Sacros* de John Donne deva necessariamente passar por sua extensa pré-análise, como fizemos em nosso trabalho. Qualquer trabalho que se exima desse estágio crítico correrá riscos de cair nessas armadilhas do intrincado imaginário donneano.

5.5 Apreciação das traduções brasileiras dos Sonetos Sacros: o caminho da retradução

Tendo como critérios de avaliação os conceitos bermanianos de *poeticidade* e *eticidade*, podemos fazer uma apreciação das traduções brasileiras dos sonetos sacros de John Donne. Ao fim dessa avaliação, poderemos julgar a procedência de uma retradução dos poemas analisados.

As traduções de Paulo Vizioli, Afonso Felix de Sousa e Aíla de Oliveira Gomes se relacionam de vários modos. Uma tendência dessas traduções, em especial as de Vizioli e Gomes, é o valor delas enquanto obras de popularização do autor traduzido. No caso de Vizioli, como pudemos notar pela própria apresentação do livro e pelos trechos selecionados, seu interesse era o de apresentar Donne de uma forma mais ampla do que aquela anteriormente apresentada por Augusto de Campos. Gomes, de forma semelhante, pretendia o mesmo em relação aos poetas metafísicos em geral. Nesse sentido, o compromisso de Gomes era com a poesia metafísica como um todo e não somente com Donne. Acrescentando ao seu trabalho uma consistente revisão da fortuna crítica, Gomes pretendia dar um maior embasamento crítico-teórico ao seu trabalho do que aquele já apresentado anteriormente, mesmo por Vizioli. Sousa, por sua vez, procurava responder a Campos, fornecendo – tal como o fizera Vizioli – uma outra visão da obra de Donne. Assim, Sousa se concentrou somente na poesia religiosa e na forma do soneto que,

para este tradutor, como poeta cultor dessa forma, era o interesse primordial. Enquanto Campos havia se valido de Donne para ressaltar determinados valores poéticos que, na esteira de Pound, interessavam ao paideuma concretista, Sousa vai resgatar o soneto donneano como indício da validade ainda vigente dessa forma fixa para a poesia contemporânea, reafirmando valores da “Geração de 45”, grupo ao qual havia se ligado anteriormente.

A relação de todas as traduções da poesia religiosa donneana com o trabalho de Augusto de Campos, ainda que este não a tenha traduzido, é evidente. De tal forma as traduções de Augusto da poesia de Donne foram bem recebidas pela crítica que tentar cultivar esse campo já lavrado pelo concretista é ainda arriscar-se à condenação sumária. Nesse sentido, poderíamos dizer que – em relação a Donne – o horizonte tradutório dos projetos aqui analisados é o trabalho de Augusto de Campos. Além disso, não só a qualidade poética do trabalho do concretista permanece como uma sombra aos tradutores e futuros tradutores de Donne, mas também seus critérios tradutórios de “tradução como recriação” parecem ter fornecido ao tradutor de **Verso Reverso Controverso**, segundo a crítica (como vemos claramente na crítica de Ascher a Vizioli), uma chave mágica para a compreensão e conseqüente tradução de Donne. Não é acaso o fato de todos esses tradutores terem retraduzido poucos poemas antes apresentados por Campos, como não é acaso o fato de não terem aparecido no país outras traduções que fossem apenas de poemas profanos de Donne, como foi o trabalho de Augusto.

A crítica de fato sugere constantemente que a poeticidade do trabalho de Augusto de Campos é o seu diferencial. Partindo da premissa de que não só Augusto, como os concretistas em geral, teriam conseguido criar obras autônomas em língua portuguesa a partir de suas traduções, ressalta-se essa proclamada superioridade poética. A posição tradutória dos tradutores aqui analisados é sempre a de buscar uma tradução que seja o mais fiel possível. Enquanto Augusto, escorado pela concepção de tradução como recriação, mescla fidelidade estrita em alguns casos com inovações pontuais em outros, os tradutores da poesia religiosa de Donne procuram – especialmente no caso de Vizioli e Gomes – alicerçar sua prática no estudo crítico dos poemas a serem traduzidos. Essa busca de fidelidade, como também – convém ressaltar – a menor atratividade para o leitor contemporâneo da poesia religiosa, levou esses tradutores a desenvolverem textos na língua-alvo que freqüentemente não conseguem obter o efeito mais esperado.

Pudemos ver, especialmente no caso de Gomes, como a procura da fidelidade sobretudo formal esbarra freqüentemente na variabilidade de seus critérios de composição, o que também vale, em menor escala, é verdade, para Sousa.

No entanto, se a poeticidade dos trabalhos de Augusto é realmente superior a dos demais tradutores de Donne, não podemos dizer o mesmo da eticidade. O Donne apresentado por Augusto é um “Donne pela metade”. A julgar pelas traduções de Augusto, o leitor desavisado acaba por possuir uma visão do poeta inglês que é diversa da real. Para Augusto, toda a poesia donneana de cunho sacro não tem interesse crítico-tradutório. Contudo, como procuramos demonstrar no presente trabalho, os recursos donneanos prezados por Augusto são igualmente encontradiços em sua poesia sacra. O preconceito temático do poeta concretista fez com que algo que era unificado no imaginário donneano fosse apresentado como algo quebrado para o leitor brasileiro. Vizioli e Gomes, por sua vez, procuraram apresentar um panorama da obra donneana mais vasto. O primeiro, em especial, contemplou até mesmo textos em prosa em seu trabalho. Nesse sentido, o projeto tradutório de Vizioli é, a nosso ver, o de melhor alcance no país; em outras palavras, o projeto de Vizioli é o de maior eticidade. Por outro lado, não podemos dizer que seja o de maior poeticidade.

No entanto, especificamente quanto aos *Sonetos Sacros*, vimos que a inobservância quanto à estrutura interna desses poemas prejudica a qualidade do resultado das traduções. Com base no trabalho de Helen Gardner (1966), vimos que não podemos compreender todos os sonetos como poemas isolados. Sua compreensão deriva em grande parte de uma inter-relação entre os poemas, uma vez que quase todos – a exceção são os sonetos do manuscrito de Westmoreland – encontram-se divididos em grupos e subgrupos. Além disso, a compreensão dos sonetos sacros como poemas pessoais de Donne obscurece a sua interpretação enquanto modelos devotos. Ademais, interpretá-los como poemas simplesmente pessoais ocasionou uma leitura por parte dos tradutores que freqüentemente apagou toda a carga teológica presente nos mesmos. Ainda que haja, como professa John Carey, muito de Donne nos *Sonetos Sacros*, interpretá-los à margem de seu cabedal doutrinário revela apenas uma face de sua concepção.

Com efeito, encontramos-nos nesse momento diante de uma pergunta inevitável: há realmente necessidade de uma retradução dos *Sonetos Sacros* ou ainda de outras partes da obra de Donne? Poderíamos responder que, antes do que

uma retradução, precisamos de uma nova *translação* de Donne no Brasil. Como afirma Berman, Donne deve ser apresentado como aquilo que de fato ele é: um autor cristão (1995, p. 29). Esse aspecto é o que realmente falta no estudo de Donne no Brasil. Conhecido especialmente pelas traduções de Augusto de Campos, esse aspecto fundamental da obra de Donne ficou sempre apagado. Aliado a isso, o fato de Donne ser considerado um poeta moderno *avant-la-lettre* contribui negativamente para o estudo de sua obra como um todo. Essa idéia, alicerçada pelo estudo de Eliot em “Os Poetas Metafísicos” e realçada pelos concretistas, caracterizou o estudo da obra de Donne como um problema de cânone, o que se vê, por exemplo, na obra de Leyla Perrone-Moisés. Ainda que Eliot tenha revisto sua idéia inicial posteriormente em seu ensaio “Donne in our time”, isso passou despercebido para a crítica nacional, como se vê na introdução às traduções de Aíla de Oliveira Gomes. Afirmar que Donne é um poeta essencialmente moderno, como fazem Augusto de Campos, Afonso Felix de Sousa e também Paulo Vizioli, é algo em grande parte despropositado. Vimos, ao analisar a obra religiosa de Donne, como o seu estudo e o seu modo de pensar eram profundamente ligados à doutrina teológica medieval. Nesse sentido, o valor poético de Donne se encontra muito ligado a essa sua faceta pouco prestigiada. O crítico americano Harold Bloom chegou a afirmar de forma peremptória:

I doubt that future defenses of Donne and of his school will organize themselves as Modernist celebrations of a Metaphysical agility in wit. Donne seems now as archaic as Spenser, and as specialized as Ben Jonson. The Eliotic vogue for him is now over, and with it is gone the New Critical notion that every good short poem must follow the paradigm of a Donne lyric or meditation. Johnson's powerful critique of the Metaphysicals may not be the last word, but it has recovered a good part of its force during the past thirty years.

Donne and Herbert do not seem to me poets of the eminence of Spenser and Milton, and a critical epoch that preferred them to Spenser and Milton was certain to pass away as an almost grotesque interlude in the history of taste. But they are the principal devotional poets in the language, hardly equaled by Hopkins or by the Eliot of the *Quartets* or the later Auden (1986, pp. 8-9)²⁰⁰.

²⁰⁰ Tradução do autor do texto: “Duvido que as defesas futuras de Donne e de sua escola irão se organizar como celebrações modernistas de uma agilidade metafísica no wit. Donne parece hoje tão arcaico quanto Spenser e tão especializado quanto Ben Jonson. A voga eliotiana em sua direção está hoje em dia acabada, e com ela se foi a noção da Nova Crítica de que todo e qualquer bom poema curto deve seguir o paradigma de uma lírica ou meditação donneana. A poderosa crítica de Johnson sobre os Metafísicos pode não ser a última palavra, mas ela recuperou uma boa parte de sua força durante os últimos trinta anos”.

‘Donne e Herbert não me parecem poetas da eminência de Spenser e Milton, e uma época crítica que os preferiu em detrimento de Spenser e Milton passará certamente como um interlúdio quase grotesco na história do gosto.

As palavras de Bloom podem parecer um pouco exageradas e tributárias de seu peculiar gosto clássico, mas ele é certo em afirmar que, com o passar da Nova Crítica, muito daquilo que era louvado em Donne perdeu o sentido²⁰¹. Esquecendo-nos dos recursos formais e composicionais que eram o foco dos novos críticos e centrando nossas atenções agora no conteúdo dos poemas, podemos ver como Donne pode parecer realmente tão arcaico como um autor renascentista feito Spenser. Se, como afirma Bloom, o valor dos metafísicos como poetas lírico-amorosos pode ser hoje posto em dúvida, não o pode, porém, o valor de poetas como Donne e Herbert enquanto os grandes poetas religiosos da língua inglesa.

A partir de todos os itens estudados nesse trabalho, procuramos então propor uma retradução de Donne que começasse realmente por aquilo que, segundo Bloom e também Berman, ele mais marcadamente é: um autor cristão, um poeta devoto, parte que, a nosso ver, realmente parece ausente na crítica brasileira a respeito desse poeta. Procuramos assim ler e apresentar a obra de Donne como um todo, inter-relacionando as suas principais partes, fossem elas os poemas religiosos ou sermões ou ainda a poesia profana. O presente trabalho foi assim, mais do que um trabalho sobre as traduções de Donne, um trabalho preocupado com uma nova translação do poeta inglês, centrada essa na leitura da crítica o mais atualizada possível a respeito de sua obra, como também centrada em leituras colaterais que procurassem em vez de apresentar Donne como um poeta “à frente de seu tempo”, apresentá-lo de fato como um poeta “do seu tempo”.

Mas eles são os principais poetas devotos na língua [inglesa], dificilmente iguados por Hopkins ou pelo Eliot dos *Quartetos* [*Quartets*] ou pelo Auden tardio.”

²⁰¹ Lembremo-nos do comentário de T.S. Eliot (supra, p. 159): “as I believe, Donne's poetry is a concern of the present and the recent past, rather than of the future” (1958, p. 5).

CONCLUSÃO

John Donne foi resgatado pela crítica quase três séculos após a sua morte. Até então, Donne era apenas mais um daqueles poetas bizarros que viveram entre o tempo de Shakespeare e o de Milton. Os assim chamados “poetas metafísicos”, alcunha depreciativa que lhes foi dada por Dryden e imortalizada por Samuel Johnson, viveram um período de obscuridade que se estendeu até o século XX. Entretanto, motivada pelos trabalhos de Sir Herbert Grierson e T.S. Eliot, a crítica – sobretudo a da primeira metade do século XX – começou a ver em Donne algo que seus críticos até então não tinha visto: um grande poeta.

O poeta que ressurgiu assim do esquecimento foi principalmente o poeta irônico, o poeta inventivo, o poeta erótico que escreveu as *Canções e Sonetos*. O poeta libertino, o aspirante a altos cargos na corte de Elisabeth, esse foi o Donne que conseguiu ingressar no cânone literário ocidental com tal estardalhaço que os trabalhos a seu respeito pipocaram em abundância até meados dos anos sessenta. Hoje, porém, encontramos-nos em um refluxo do estudo de Donne. Tendo passado a surpresa da descoberta e escasseado a novidade dos temas, o poeta das *Canções e Sonetos* começa a ser visto por outros ângulos.

Assim, o estudo da poesia religiosa de Donne começou aos poucos a se tornar mais freqüente. Se antes havia uma tendência de se analisar a obra de Donne como que estritamente dividida em duas partes diferentes - a profana, de sua juventude e a religiosa, depois de sua ordenação – começou-se, com o tempo, a ver que o libertino Jack Donne e o Dr. Donne – deão da Catedral de St. Paul – eram sim a mesma pessoa e, mais do que isso, eram o mesmo poeta. Esse suposto “mistério” do sumiço gradativo da tão aclamada poesia profana de Donne, apresentada como se Mr. Hyde houvesse tomado conta de Dr. Jekyll (ou, mesmo, o contrário), só existiu pelo fato de não se aceitar a poesia religiosa de Donne como comparável e tão fundamental quanto à de sua juventude.

Esse mesmo pensamento foi difundido no Brasil desde que o nome do poeta inglês começou a ser conhecido. Mais do que isso, de Coutinho a Perrone-Moisés, o “caso Donne” ocupou mormente o centro de interesse da crítica a respeito do poeta inglês no país. Era preciso ver o que a crítica antiga – principalmente a de Johnson – não havia visto: Donne era um autor à frente de seu tempo, um poeta essencialmente moderno. Na esteira desse pensamento, as traduções de Augusto

de Campos tornaram-se a principal via de acesso à obra do poeta das *Canções e Sonetos*, ou melhor, *apenas* do poeta das *Canções e Sonetos*. Julgando a obra profana de Donne a única meritória de figurar no paideuma concretista, Campos manteve a divisão da obra do metafísico, como se a sua obra sacra tivesse sido escrita por alguém diferente ou, paradoxalmente, como se Donne tivesse deixado de ser “moderno” ao escrevê-la.

Como que suprindo a lacuna deixada pelo trabalho de Augusto de Campos, surgiram traduções dessa poesia religiosa. O trabalho de Paulo Vizioli – um panorama abrangente da obra não somente poética de Donne – é, ainda hoje, a melhor obra disponível no país para se ter uma idéia de Donne “por inteiro”. Afonso Félix de Sousa, por sua vez, foi o único a se centrar apenas na poesia religiosa de Donne. Já Aíla de Oliveira Gomes, preocupada com todos os metafísicos, forneceu uma visão ampla e bem contextualizada do “movimento”. Desse modo, afóra o caso de Sousa, a poesia religiosa de Donne só apareceu traduzida no país como que coberta por um véu de “secundaridade” em relação à sua obra lírico-amorosa. Embora os *Sonetos Sacros* – considerados pela crítica uma das principais obras religiosas de Donne – tenham sido seus poemas religiosos mais traduzidos no Brasil, eles parecem ter sido apresentados apenas como sendo uma resposta à primeira poesia de Donne, como se o poeta se arrependesse de seu passado, caracterizando-se assim esses poemas como sonetos simplesmente pessoais.

Procuramos, assim, com esse trabalho, demonstrar que o interesse desses sonetos não se limita a isso. Ao analisá-los em sua totalidade, procuramos não corromper a sua organização interna que, a partir do trabalho de Helen Gardner (1966), tornou-se respeitada, mudando-se assim a ordem de apresentação dos mesmos. Seu estilo, como vimos, aponta para a mesma forma de criação que foi a responsável pela aclamação de Donne no século XX. Mais do que isso, procuramos analisar-lhes o conteúdo a fim de averiguarmos as relações disso com a época do poeta que os compôs. Demonstramos então que os *Sonetos Sacros* não eram somente poemas pessoais, mas que, além disso, eram sobretudo modelos de devoção que se baseavam em uma série de discussões teológicas correntes na época de Donne. Desse modo, procuramos apresentar Donne não em sua “curiosidade”, como parece ser freqüente nas traduções de sua obra no país, mas em sua “complexidade”, o que se coaduna com os trabalhos críticos que vêm sendo dedicados a esse autor.

Nesse sentido, procuramos trilhar com nosso trabalho um caminho que aponta para uma “retradução” dos *Sonetos Sacros* de Donne, como uma primeira via de acesso à complexidade de sua obra religiosa e, por extensão, também ao seu pensamento. Se, como afirmam Berman e Bloom, Donne deve ser visto hoje em dia principalmente como um poeta religioso, cabe ao tradutor ressaltar isso em um futuro projeto de tradução. Isso se justifica no Brasil ao percebermos que o horizonte tradutório da obra de Donne aqui é o trabalho de Campos, que não a contempla. Por fim, devemos olhar com mais atenção as complexidades e labirintos religiosos por que passou Donne, seja por serem emblemáticos na compreensão de seu caráter, de seu tempo e de sua obra, seja por estarmos chegando em um tempo que começa a suspeitar que Samuel Johnson tinha, pelo menos, um pouco de razão.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona (354-430). **A cidade de Deus**: contra os pagãos. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1990, v. 2.

____. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

ARROJO, Rosemary. Paulo Vizioli e Nelson Ascher discutem John Donne: a que são fiéis tradutores e críticos de tradução?. In:____. **Tradução, Desconstrução e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

BARBOZA, Onédia C.C. **Byron no Brasil**: Traduções. São Paulo: Ática, 1974.

BASCHET, Jérôme. Diabo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

BASTIN, Georges L. L'impact d'Antoine Berman sur la traductologie en Amérique latine: une enquête. In: **TTR: traduction, terminologie, rédaction**. Volume 14, número 2, 2e semestre 2001. « Antoine Berman aujourd'hui ». Disponível em: <http://www.erudit.org/revue/ttr/2001/v14/n2/000575ar.html>

BAUER, Emmanuel J. Francisco Suárez – Escolástica após o humanismo. In: BLUM, Paul Richard (org.). **Filósofos da Renascença**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

BAUMGARTNER, Ch., s.j. **La Grâce du Christ**. Tournai: Desclée, 1963.

BERMAN, Antoine. **Pour Une Critique des Traductions: John Donne**. Paris: Gallimard, 1995.

BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. **Em tudo amar e servir**: Mística trinitária e práxis cristã em Santo Inácio de Loyola. São Paulo: Loyola, 1990.

BLOOM, Harold (ed.) **John Donne and the Seventeenth-Century Metaphysical Poets**. New York: Chelsea House, 1986.

BORGES, Jorge Luis. **Curso de Literatura Inglesa**. Organização, pesquisa e notas de Martín Arias e Martín Hadis. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 36. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

BOTTERO, Jean. **Naissance de Dieu**: la Bible et l'historien. Paris: Gallimard, 1986.

BROOKS, Cleanth. The language of paradox. In: CLEMENTS, A. L. (ed.). **John Donne's Poetry**: authoritative texts/ criticism. New York: Norton, 1966

BRUNEL, P.; PICHOS CL.; ROUSSEAU, A.M. **Que é literatura comparada?** São Paulo: Perspectiva, 1995.

BURKE, Peter. **As fortunas d'O cortesão**: a recepção europeia a *O Cortesão* de Castiglione. São Paulo: Unesp, 1997.

____. **Cultura Popular na Idade Moderna**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BUSH, Douglas. **The early seventeenth century (1600-1660)**: Jonson, Donne and Milton. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 1990 (repr.).

CAMPOS, Augusto de. **O Anticrítico**. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

____. **Verso Reverso Controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CAREY, John. **John Donne**: life, mind and art. London: Faber and Faber, 1990.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. Volume III. 2. ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1980.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2.^a edição, [s/d].

CHAMPLIN, Russell Norman. **O Novo Testamento interpretado**: versículo por versículo. São Paulo: Milenium Distribuidora Cultural, 1980. v.4.

CLEMENTS, A. L. (ed.). **John Donne's Poetry**: authoritative texts/ criticism. New York: Norton, 1966.

COLERIDGE, Samuel Taylor (1772-1834). **Biographia Literaria**. Vol. I (1817). Disponível em: <http://eir.library.utoronto.ca/rpo/display/displayprose.cfm?prosenum=19>

_____. **Selected Poetry**. Richard Holmes (ed.). London: Penguin, 1996.

COUTINHO, Afrânio. Correntes Cruzadas (seleção). In: _____. **Crítica e Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará – PROED, 1987.

_____. **Crítica e Críticos**. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.

_____. **Da Crítica e da Nova Crítica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.

COX, R. G. A survey of literature from Donne to Marvell. In: **The Pelican Guide to English Literature**. Volume 3. England: Penguin Books, 1976.

CROFTS, J. E. V. John Donne: A Reconsideration. In: GARDNER, Helen (org.). **John Donne: A collection of critical essays**. N. J.: Prentice-Hall, 1962.

CURTIUS, Ernest Robert. **Literatura Européia e Idade Média Latina**. 2. ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

DE BONI, Luis Alberto (org.). **Escritos Seletos de Martinho Lutero, Tomás Müntzer e João Calvino**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

DELL'OLIO, Paolo, s.i. **Esercizi Spirituali di S. Ignacio di Lojola**: testo e commento. Isola del Liri: Maciole & Pisani, 1934.

DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente**: 1300-1800, uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Mil anos de felicidade**: uma história do paraíso. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

____. **Nascimento e Afirmação da Reforma.** São Paulo: Pioneira, 1989.

____. **Uma História do Paraíso:** o jardim das delícias. Lisboa: Terramar, 1994.

DICKENS, A. G. **A reforma e a Europa do século XVI.** Lisboa: Verbo, 1971.

DOBRÁNSZKY, Enid Abreu. **Defesas da Poesia:** Sir Philip Sydney & Percy Bysshe Shelley. São Paulo: Iluminuras, 2003.

DOELMAN, James. The accession of King James I and English religious poetry. In: **Studies in English Literature, 1500-1900**, Vol. 34, 1994.

DONNE, John. Inácio e Seu Conclave. Tradução de Marcus De Martini e Lawrence Flores Pereira. In: **Letras**, Santa Maria, n. 24, p. pp. 144-5, jan./jun. 2002.

____. **Poemas Eróticos.** Tradução de Helena Barbas. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

____. **Selected Prose.** (edited with an introduction and notes by Neil Rhodes). London: Penguin Books, 1987.

____. **Sonetos de Meditação.** Tradução de Afonso Félix de Sousa. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.

____. **The complete English poems.** (Introduction and notes by A. J. Smith). England: Penguin Books, 1971.

____. **The Complete Poetry of John Donne.** SHAWCROSS, JOHN T. (ed). New York: Anchor Books, 1967.

DUMEIGE, Gervais, s.j. **La Foi Catholique: textes doctrinaus du magistère de l'église.** Paris: L'Orante, 1961.

ELIOT, T.S. Donne in our time. In: Smith, Peter. **A Garland for John Donne, 1631-1931.** Gloucester, MA.: P. Smith, 1958.

____. Os poetas metafísicos. In: _____. **Ensaio.** São Paulo: Art Editora, 1989.

____. Johnson as Critic and Poet (1944). In: _____. **On Poetry and Poets**. London: Faber and Faber, 1986.

EVANS, G. R. **Agostinho sobre o Mal**. São Paulo: Paulus, 1995.

FOWLER, Alastair. **Kinds of Literature**: An Introduction to the Theory of Genres and Modes. Oxford: Clarendon Press, 1985.

FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

GARDNER, Helen (org.). **John Donne**: A collection of critical essays. N. J.: Prentice-Hall, 1962.

____. **The Divine Poems of John Donne**. London: Oxford University Press, 1966.

____. **The Metaphysical Poets**. 2nd edition. London: Oxford University Press, 1974.

GHIRARDI, José Garcez. **John Donne e a Crítica Brasileira**: Três Momentos, Três Olhares. Porto Alegre: AGE; São Paulo: Giordano, 2000.

____.; MILTON, John. John Donne no Brasil. In: **Ilha do Desterro**. Nº 34 – jan./jun, 1998. Florianópolis: Editora da UFSC, pp 27-51.

GILSON, Étienne. **A Filosofia na Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

____. **Introduction a l'étude de Saint Augustin**. 4. ed. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1969.

____. **Le Thomisme**: introduction a la philosophie de Saint Thomas D'Aquin. 6. ed. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1972.

GOMES, Aíla O. **Poesia Metafísica**: uma antologia. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

GRIERSON, Herbert J.C. (ed) (1886–1960). **Metaphysical Lyrics & Poems of the 17th Century**. 1921. Disponível em: <http://www.bartleby.com/105/1000.html>.

- HAUSER, Arnold. **A arte e a sociedade**. Porto: Editorial Presença, 1984.
- ____. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ____. **Maneirismo**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- HILL, Christopher. **Origens Intelectuais da Revolução Inglesa**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- HUGHES, Merritt Y. **Virgil and Spenser**. Port Washington, N.Y: University of California Press, 1969.
- INÁCIO DE LOYOLA, Santo. **Exercícios Espirituais**. Tradução do autógrafo espanhol e notas pelo Padre Francisco Lemes Lopes, s.j. Rio de Janeiro: Agir, 1968.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos Lingüísticos da Tradução. In: _____. **Lingüística e Comunicação**. 8^a. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.
- JOHNSON, Jeffrey. **The Theology of John Donne**. Woodbridge: D.S. Brewer, 2001.
- KAISER, Gerhard R. **Introdução à Literatura Comparada**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.
- KRAYE, Jill. Pedro Pomponazzi – Aristotelismo mundano na Renascença. In: BLUM, Paul Richard (org.). **Filósofos da Renascença**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- LARANJEIRA, M. **Poética da Tradução**. São Paulo: Edusp, 1993.
- LE GOFF, Jacques. **A Civilização do Ocidente Medieval**. Volume II. Lisboa: Estampa, 1984.
- ____. **O Imaginário Medieval**. Lisboa: Estampa, 1994.
- LEGOUIS, Pierre. The Dramatic Element in Donne's Poetry. In: GARDNER, Helen (org.). **John Donne: A collection of critical essays**. N. J.: Prentice-Hall, 1962.

LEISHMAN, J. B. Donne and seventeenth century poetry. In: GARDNER, Helen (org.). **John Donne: A collection of critical essays**. N. J.: Prentice-Hall, 1962.

LIÉBAERT, Jacques. **Os Padres da Igreja**. V. 1 (Séculos I-IV). São Paulo: Loyola, 2000.

LOHSE, Bernhard. **A Fé Cristã Através dos Tempos**. 2. ed. São Leopoldo, RS: Sinodal, 1981.

LOUTHAN, Doniphan. **The Poetry of John Donne: A Study in Explication**. New York: Bookman Associates, 1951.

LUTERO, Martim. **Dez Sermões sobre o Credo**. São Leopoldo, RS: Sinodal, 1987.

MARTZ, Louis L. John Donne in Meditation. In: GARDNER, Helen (org.). **John Donne: a collection of critical essays**. N.J.: Prentice-Hall, 1962.

MAUROIS, André. **História da Inglaterra**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1959.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

MERQUIOR, José Guilherme. Os Estilos Históricos na Literatura Ocidental. In: PORTELLA, Eduardo et alii. **Teoria Literária**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.

MILTON, John (1956-). **Tradução: teoria e prática**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: USP, 1997.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O Diabo no Imaginário Cristão**. Bauru, SP: EDUSC, 2000.

PEARSON, Lu Emily. **Elizabethan Love Conventions**. Berkeley, CA: University of California Press, 1933.

PEREIRA, Lawrence Flores. Comentários do tradutor. In: Sófocles. **Antígona**. (no prelo).

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo, SP : Companhia das Letras , 1998.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

REDPATH, Theodore. *The Songs and Sonnets*. In: CLEMENTS, A. L. (ed.). **John Donne's Poetry**: authoritative texts/ criticism. New York: Norton, 1966.

REGINA, Giuseppe. **O Anglicanismo**: Panorama Histórico e Síntese Doutrinária. São Paulo: Paulinas, 1960.

REIS, Carlos. **O conhecimento da Literatura**: introdução aos estudos literários. 1. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

RICHARDS, I. A. **A prática da crítica literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RONDET, Henri, s.j. **Essais sur la théologie de la grâce**. Paris: Beauchesne, 1964.

_____. **Fins do Homem e Fim do Mundo**: ensaio sobre o sentido e a formação da escatologia cristã. São Paulo: Herder, 1968.

ROSENFELD, Kathrin. Libertinagens (meta)físicas. In: **Letras**, Santa Maria, n. 24, p. 129-139, jan./jun. 2002.

RUGOFF, Milton Allan. **Donne's Imagery**: A Study in Creative Sources. New York: Russell & Russell, 1962.

SAMPSON, George. **The concise Cambridge history of English literature**. U.K.: Cambridge University Press, 1999.

SCHMITT, Jean-Claude. Corpo e alma. In LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

SHAWCROSS, John T.; EMMA, Ronald David. **Seventeenth Century English Poetry**. New York: J. B. Lippincourt Company, 1969.

SHORE, David R. **Spenser and the Poetics of Pastoral: A Study of the World of Colin Clout**. Kingston, Ont.: McGill-Queen's University Press, 1985.

SPENCER, Theodore. **Shakespeare and the nature of man**. New York: Collier Books, 1966.

STEINER, George. **After Babel**. London: Oxford University Press, 1975.

TANQUEREY, Ad. **Précis de théologie ascétique et mystique**. Paris: Desclée et Cie, 1925.

TEIXEIRA FILHO, Afonso. Donne: Soneto Sagrado XIV. In: MILTON, John (org.). **Cadernos de Literatura em Tradução**, nº 1, p. 53-62.

TILLYARD, E.M.W. **The Elizabethan World Picture**. New York: Vintage Books, 1987.

TOMÁS DE AQUINO (1225-1274). **Suma Teológica**. Trad. De Alexandre Corrêa, organização de Rovílio Costa e Luis A. De Boni, introdução de Martin Grabmann. 2. ed. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, Livraria Sulina; Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 1980.

TRAVERSI, Derek. Spenser's *Faerie Queene*. In: **The Pelican Guide To English Literature: the age of Chaucer**. Penguin: England, 1975.

TREVISAN, Armindo. **A Sombra Luminosa: Ensaio de Estética Cristã**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. Um mundo metafísico nos trópicos. In: **Ilha do Desterro**. Nº 34 – jan./jun, 1998. Florianópolis: Editora da UFSC, pp 53-75.

VIRGÍLIO, 70-19 A.C. **Bucólicas**. Tradução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1982.

VIZIOLI, Paulo. A Tradução de Poesia em Língua Inglesa: Problemas e Sugestões. In: COULTHARD, Malcolm; CALDAS-COULTHARD, Carmen Rosa (org.). **Tradução: Teoria e Prática**. Florianópolis: UFSC, 1991.

____. **John Donne: o poeta do amor e da morte**. São Paulo: J. C. Ismael, 1985.

WEATHERLY, Edward H. et alii. **The English Heritage**. Volume one. Boston: The Athenaeum Press, 1945.

WELLEK, René. **História da Crítica Moderna I: Século XVIII**. São Paulo: Editora Herder, 1967.

WILLIAMSON, George. **The Proper Wit of Poetry**. Chicago: University of Chicago Press, 1962.

WINNY, James. **A Preface to Donne**. London: Longman, 1973.

ZAGHENI, Guido. **A Idade Moderna: Curso de História da Igreja**. São Paulo: Paulus, 1999.

APÊNDICE A - Quadro dos principais arranjos dos *Holy Sonnets*

Edição de 1633 ²⁰²	Edição de 1635 ²⁰³	Manuscrito de Westmoreland ²⁰⁴	Edição de Grierson ²⁰⁵	Edição de Gardner ²⁰⁶
<p>1. <i>As due by many titles</i> 2. Oh my black soul! 3. This is my play's last scene 4. At the round earth's imagined corners 5. If poisonous minerals 6. Death be not proud 7. Spit in my face ye Jews 8. Why are we by all creatures waited on? 9. What if this present were the world's last night? 10. Batter my heart three-personed God 11. <i>Wilt thou love God, as he thee?</i> 12. Father, part of his double interest</p>	<p>1. Thou hast made me</p> <p>2. <i>As due by many titles</i> 3. O might those sighs and tears 4. Oh my black soul! 5. <i>I am a little world</i> 6. This is my play's last scene 7. <i>At the round earth's imagined corners</i> 8. If faithful souls be alike glorified 9. If poisonous minerals 10. Death be not proud 11. Spit in my face ye Jews 12. Why are we by all creatures waited on? 13. What if this present were the world's last night? 14. Batter my heart three-personed God 15. Wilt thou love God, as he thee? 16. Father, part of his double interest</p>	<p>1. Thou hast made me</p> <p>2. <i>As due by many titles</i> 3. <i>O might those sighs and tears</i> 4. Father, part of his double interest 5. Oh my black soul! 6. This is my play's last scene 7. I am a little world 8. <i>At the round earth's imagined corners</i> 9. If poisonous minerals 10. If faithful souls be alike glorified 11. <i>Death be not proud</i> 12. <i>Wilt thou love God, as he thee?</i> 13. <i>Spit in my face ye Jews</i> 14. <i>Why are we by all creatures waited on?</i> 15. What if this present were the world's last night? 16. Batter my heart three-personed God 17. Since she whom I loved 18. Show me dear Christ 19. Oh to vex me</p>	<p>1. Thou hast made me</p> <p>2. <i>As due by many titles</i> 3. O might those sighs and tears 4. Oh my black soul! 5. <i>I am a little world</i> 6. This is my play's last scene 7. <i>At the round earth's imagined corners</i> 8. If faithful souls be alike glorified 9. If poisonous minerals 10. Death be not proud 11. Spit in my face ye Jews 12. Why are we by all creatures waited on? 13. What if this present were the world's last night? 14. Batter my heart three-personed God 15. Wilt thou love God, as he thee? 16. Father, part of his double interest 17. Since she whom I loved 18. Show me dear Christ 19. Oh to vex me</p>	<p>1. <i>As due by many titles</i> 2. Oh my black soul! 3. This is my play's last scene 4. At the round earth's imagined corners 5. If poisonous minerals 6. Death be not proud 7. Spit in my face ye Jews 8. Why are we by all creatures waited on? 9. What if this present were the world's last night? 10. Batter my heart three-personed God 11. <i>Wilt thou love God, as he thee?</i> 12. Father, part of his double interest</p> <hr/> <p>1. <i>Thou hast made me</i> 2. <i>I am a little world</i> 3. <i>O might those sighs and tears</i> 4. <i>If faithful souls be alike glorified</i></p> <hr/> <p>1. Since she whom I loved 2. Show me dear Christ 3. Oh to vex me</p>

²⁰² Edição de doze sonetos com base em algum manuscrito confiável do Grupo I e em algum do Grupo II.

²⁰³ Seleção que aumenta o número de doze sonetos da 1ª edição para dezesseis (os novos estão marcados em itálico), com o auxílio de algum manuscrito do Grupo III. A ordem dos sonetos parece não ter nenhum critério senão o da preferência do editor.

²⁰⁴ Único manuscrito a apresentar os sonetos 17, 18 e 19 (marcados em negrito).

²⁰⁵ Grierson seguiu o arranjo da edição de 1635, acrescentando apenas os três sonetos de Westmoreland ao final da seqüência de dezesseis. A edição de Grierson foi publicada em 1921.

²⁰⁶ Gardner seguiu o arranjo da edição de 1633, separando os quatro sonetos interpolados na edição de 1635 e também separando os três sonetos de Westmoreland.

APÊNDICE B - Quadro temático dos Sonetos Sacros

Sonetos Sacros da Edição de 1633

13. *As due by many titles*
14. *Oh my black soul!*
15. *This is my play's last scene*
16. *At the round earth's imagined corners*
17. *If poisonous minerals*
18. *Death be not proud*

Tema do primeiro grupo:

A necessidade da graça divina para se encontrar a salvação no final dos tempos.

19. *Spit in my face ye Jews*
20. *Why are we by all creatures waited on?*
21. *What if this present were the world's last night?*

Tema do primeiro subgrupo:

A Reconciliação e a Redenção como mostras do interesse de Deus na

22. *Batter my heart three-personed God*
23. *Wilt thou love God, as he thee?*
24. *Father, part of his double interest*

Tema do segundo subgrupo:

O papel da Trindade na concessão da graça como consequência de seu amor pelo homem.

Sonetos Sacros acrescidos na Edição de 1635

1. *Thou hast made me*
2. *I am a little world*
3. *O might those sighs and tears*
4. *If faithful souls be alike glorified*

Tema:

A busca da garantia da Ressurreição por meio da concessão da graça divina e do arrependimento

Sonetos Sacros do Manuscrito de Westmoreland

4. *Since she whom I loved*
5. *Show me dear Christ*
6. *Oh to vex me*

Tema: *morte da esposa de Donne*

Tema: *a verdadeira igreja.*

Tema: *a inconstância religiosa do poeta*

APÊNDICE C – Quadro comparativo das traduções brasileiras da poesia profana de John Donne²⁰⁷

AUGUSTO DE CAMPOS	PAULO VIZIOLI	AÍLA O. GOMES	M. DE MARTINI
The Apparition *			
The Ecstasy*	The Ecstasy*		The Ecstasy
The Expiration*			
The Flea*	The Flea		
	Go and catch a falling star*		
	The Good-Morrow*		
		A Lecture Upon the Shadow*	
The Message*			
The Relic*	The Relic*		
		The Sun Rising*	The Sun Rising
The Triple Fool*			The Triple Fool
Twicknam Garden*			Twicknam Garden
A Valediction: Forbidding Mourning*	A Valediction: Forbidding Mourning	A Valediction: Forbidding Mourning	
Witchcraft by a Picture*			
To his Mistress Going to Bed**	To his Mistress Going to Bed**		
		The First Anniversary***	
	Satire III****		

* Poema pertencente a *Songs and Sonnets*.

** Poema pertencente a *Elegies*.

*** Poema pertencente a *The Anniversaries*.

**** Poema pertencente às *Satires*.

²⁰⁷ Consideramos aqui toda a poesia de Donne à exceção da religiosa, que mereceu um quadro em separado, mostrado a seguir.

APÊNDICE D - Quadro comparativo das traduções brasileiras da poesia religiosa de John Donne

PAULO VIZIOLI	AFONSO F.SOUSA	AÍLA O. GOMES	M. DE MARTINI ²⁰⁸
	La Corona (os sete sonetos)		
	Holy Sonnet 1	Holy Sonnet 1	Holy Sonnet 1
	Holy Sonnet 2		Holy Sonnet 2
	Holy Sonnet 3		Holy Sonnet 3
	Holy Sonnet 4	Holy Sonnet 4	Holy Sonnet 4
	Holy Sonnet 5		Holy Sonnet 5
	Holy Sonnet 6		Holy Sonnet 6
Holy Sonnet 7	Holy Sonnet 7	Holy Sonnet 7	Holy Sonnet 7
	Holy Sonnet 8		Holy Sonnet 8
Holy Sonnet 9	Holy Sonnet 9		Holy Sonnet 9
Holy Sonnet 10	Holy Sonnet 10	Holy Sonnet 10	Holy Sonnet 10
	Holy Sonnet 11		Holy Sonnet 11
	Holy Sonnet 12		Holy Sonnet 12
	Holy Sonnet 13		Holy Sonnet 13
Holy Sonnet 14	Holy Sonnet 14	Holy Sonnet 14	Holy Sonnet 14 ²⁰⁹
	Holy Sonnet 15		Holy Sonnet 15
	Holy Sonnet 16		Holy Sonnet 16
	Holy Sonnet 17		Holy Sonnet 17
	Holy Sonnet 18		Holy Sonnet 18
	Holy Sonnet 19		Holy Sonnet 19
<i>Hymn to God My God, in my Sickness</i>		<i>Hymn to God My God, in my Sickness</i>	<i>Hymn to God My God, in my Sickness</i>
			Hymn to God the Father
			Hymn to Christ

²⁰⁸ Inserimos nosso nome apenas como forma de comparação com os outros tradutores.

²⁰⁹ Também traduzido por Afonso Teixeira Filho.

APÊNDICE E – Propostas de Retradução dos *Sonetos Sacros* de John Donne

Nosso trabalho de retradução dos *Sonetos Sacros* não é ainda um trabalho acabado. Há ainda alguns reparos a fazer em alguns sonetos. No entanto, acreditamos que eles já possam dar uma idéia de nosso esforço no sentido de encontrar melhores soluções tradutórias do que aquelas até hoje apresentadas no país. Seguimos assim a ordem e a divisão propostas por Helen Gardner (1966), inserindo ao lado da numeração proposta pela autora inglesa aquela antes proposta por Grierson e seguida pelos tradutores brasileiros desses poemas, como também nas referências que fizemos a esses poemas em nosso trabalho. Os textos traduzidos são apresentados em seguida aos originais.

Sonetos Sacros (1633) **Meditações Divinas**

1 (II)

*As due by many titles I resigne
My selfe to thee, O God, first I was made
By thee, and for thee, and when I was decay'd
Thy blood bought that, the which before was thine;
I am thy sonne, made with thy selfe to shine,
Thy servant, whose paines thou hast still repaid,*

Thy sheepe, thine Image, and, till I betray'd
My selfe, a temple of thy Spirit divine;
Why doth the devill then usurpe on mee?
Why doth he steale, nay ravish that's thy right?
Except thou rise and for thine own worke fight,
Oh I shall soone despaire, when I doe see
That thou lov'st mankind well, yet wilt'not chuse me,
And Satan hates mee, yet is loth to lose mee.

Como por muitos títulos já acordado,
 Entrego-me a Ti, Deus; antes fui feito Por ti,
 E para Ti, e quando então me corrompi,
 Teu sangue comprou o que já te era destinado.
 Eu sou Teu filho, feito pra brilhar ao teu lado,
 Teu servo, cujas dores já tens retribuído,
 Teu cordeiro, Tua imagem, e até ter traído
 A mim mesmo, um templo do Teu Espírito sagrado.
 Por que o diabo deve então me usurpar?
 Por que deve roubar, possuir, o que te é devido?
 A não ser que te erga pra sozinho lutar,
 Ah, logo entrarei em desespero ao ter percebido
 Que amas os homens, mesmo sem me escolher,
 E Satã me odeia, embora deseje me perder.

2 (IV)

Oh my blacke Soule! now thou art summoned
By sicknesse, deaths herald, and champion;
Thou art like a pilgrim, which abroad hath done
Treason, and durst not turne to whence hee is fled,
Or like a thiefe, which till deaths doome be read,
Wisheth himselfe delivered from prison;
But damn'd and hal'd to execution,

*Wisheth that still he might be imprisoned.
 Yet grace, if thou repent, thou canst not lacke;
 But who shall give thee that grace to beginne?
 Oh make thy selfe with holy mourning blacke,
 And red with blushing, as thou art with sinne;
 Or wash thee in Christs blood, which hath this might
 That being red, it dyes red soules to white.*

Oh, alma negra! Já recibes o chamado
 Da doença, da morte arauto e paladino;
 És como um traidor, que se fez peregrino,
 E não ousou voltar para onde é procurado.
 Ou ainda um ladrão, que antes de julgado,
 Desejaria estar liberto da prisão;
 Mas com pena mortal, levado à execução,
 Desejaria ainda estar aprisionado.
 Mas a graça terás, se contrita do mal;
 Mas quem te dará a graça de começar?
 Faça-te negra com o luto divinal,
 E rubra co'a vergonha, como és ao pecar;
 Ou banha-te no sangue de Cristo que ao ser
 Rubro, as almas vermelhas pode embranquecer.

3 (VI)

*This is my playes last scene, here heavens appoint
 My pilgrimages last mile; and my race
 Idly, yet quickly runne, hath this last pace,
 My spans last inch, my minutes latest point,
 And gluttonous death, will instantly unjoynt
 My body, and soule, and I shall sleepe a space,
 But my'ever-waking part shall see that face,
 Whose feare already shakes my every joynt;*

*Then, as my soule, to'heaven her first seate, takes flight,
 And earth-borne body, in the earth shall dwelll,
 So, fall my sinnes, that all may have their right,
 To where they're bred, and would presse me, to hell.
 Impute me righteous, thus purg'd of evill,
 For thus I leave the world, the flesh, the devill.*

Eis a cena final. Aponta o Céu que abeiro
 A última milha, aqui, de minha romaria,
 Chega o passo final da fugaz correria,
 E o meu tempo tem seu minuto derradeiro,
 E a morte em seu afã separará ligeiro
 O corpo e a alma, e eu hei de dormir desde já,
 Mas minha parte sempre desperta verá a
 Face que agora já me faz tremer inteiro.
 E como minh'alma no Céu terá lugar,
 E o corpo, que é terreno, jazerá na terra,
 Que possam os meus pecados todos tombar
 No Inferno – onde o seu peso a todos encerra.
 Torna-me justo; pois, então, purificado,
 Posso deixar o mundo, a carne e o diabo.

4 (VII)

*At the round earths imagin'd corners, blow
 Your trumpets, Angells, and arise, arise
 From death, you numberlesse infinities
 Of soules, and to your scattred bodies goe,
 All whom the flood did, and fire shall o'erthrow,
 All whom warre, dearth, sage, agues, tyrannies,
 Despaire, law chance, hath slaine, and you whose eyes,
 Shall behold God, and never tast deaths woe.
 But let them sleepe, Lord, and mee mourne a space,*

*For, if above all these, my sinnes abound,
 'Tis late to aske abundance of thy grace,
 When wee are there; here on this lowly ground,
 Teach mee how to repent; for that's as good
 As if thou'hadst seal'd my pardon, with thy blood.*

Nos cantos supostos da terra circular
 Soprai vossas trombetas, coro angelical,
 E erguei-vos da morte, hoste descomunal
 De almas, pra aos vossos corpos puídos voltar:
 Vós, mortos no dilúvio, e os que o fogo matar,
 Vós, que a guerra, a febre, a fome, o tempo e o poder,
 A angústia e o azar mataram, e tu, que hás de ver
 Deus, sem o horror da morte teres de provar.
 Mas deixe-os dormir, Deus meu, e eu em oração,
 Pois, se prodigam deles todos meus pecados,
 Será tarde pedir que prodigues teu perdão,
 Quando estivermos lá; neste chão conspurcado,
 Ensina-me o arrependimento, o que seria
 Como o meu perdão que o teu sangue selaria.

5 (IX)

*If poysonous mineralls, and if that tree,
 Whose fruit threw death on else immortall us,
 If lecherous goats, if serpents envious
 Cannot be damn'd; Alas; why should I bee?
 Why should intent or reason, borne in mee,
 Make sinnes, else equall, in mee more heinous?
 And mercy being easie, and glorious
 To God; in his sterne wrath, why threatens hee?
 But who am I , that dare dispute with thee
 O God? Oh! of thine onely worthy blood,*

*And my teares, make a heavenly Lethean flood,
And drowne in it my sinnes black memorie;
That thou remember them, some claime as debt,
I thinke it mercy if thou wilt forget.*

Se tóxicos minerais e a árvore que um dia
Lançou co'a fruta a morte aos que eram imortais,
Se invejosas serpentes, se bodes sensuais,
Não sofrem maldição, por que eu deveria?
Por que o arbítrio e a razão, em mim naturais,
Geram iguais pecados, porém mais vis se meus?
E se o perdão é fácil e glorioso a Deus
Por que, com vossa ira implacável, nos ameaçais?
Mas quem sou eu que ousou vos indagar tanto?
Oh, Deus! Com teu sangue e com meu pranto,
Provocai o dilúvio de um Letes sagrado,
Afogando a memória dos meus vis pecados.
Lembrá-los, alguém dirá que vos é devido,
Eu chamarei perdão, se os tiverdes esquecido.

6 (X)

*Death be not proud, though some have called thee
Mighty and dreadfull, for, thou art not soe,
For, those, whom thou think'st, thou dost overthrow,
Die not, poore death, nor yet canst thou kill mee.
From rest and sleepe, which but thy pictures bee,
Much pleasure, then from thee, much more must flow,
And soonest our best men with thee doe goe,
Rest of their bones, and soules deliverie.
Thou art slave to Fate, Chance, kings, and desperate men,
And dost with poyson, warre, and sicknesse dwell,
And poppie, or charmes can make us sleepe as well,
And better than thy stroake; why swell'st thou then?*

*One short sleepe past, wee wake eternally,
And death shall be no more; death, thou shalt die.*

Morte, que não te orgulhes de tu seres tida
Como forte e terrível, pois não és assim,
Pois aqueles aos quais pensas poder dar fim
Não destróis, e nem podes me tirar a vida.
Se o sono e o descanso, aos quais és parecida,
Dão tanto prazer, de ti outros mais virão,
Cedo os melhores homens contigo se vão,
Descanso de seus ossos e d'alma a saída.
Serves o aflito, os reis, o fado e os azares,
Venenos, guerras e doenças te mantêm,
Mas se ópio e encanto nos fazem dormir também
E melhor que teu golpe, por que te orgulhares?
Um breve sono, e a vida eterna se perfaz,
E a morte sumirá. Morte, tu morrerás.

7 (XI)

*Spit in my face you Jewes, and pierce my side,
Buffet, and scoffe, scourge, and crucifie mee,
For I have sinn'd, and sinn'd, and onely hee,
Who could do no iniquitie, hath dyed:
But by my death can not be satisfied
My sinnes, which passe the Jewes impiety:
They kill'd once an inglorious man, but I
Crucifie him daily, being now glorified.
Oh let mee then, his strange love still admire:
Kings pardon, but he bore our punishment.
And Jacob came cloth'd in vile harsh attire
But to supplant, and with gainfull intent:*

*God cloth'd himselfe in vile mans flesh, that so
Hee might be weake enought to suffer woe.*

Cuspam em meu rosto e furem minha face, Judeus,
Batam e zombem, açoitem e que crucificado
Eu seja, pois eu pequei e tenho pecado,
E somente ele, incapaz de qualquer mal, morreu.
Mas co'a minha morte não serão reparados
Os meus pecados, que passam da impiedade do judeu:
Matou-se outrora um homem infame, mas eu
Faço isso sempre, sendo ele hoje glorificado.
Oh, que Seu estranho amor seja enaltecido:
Reis perdoam, mas ele herdou nossa punição.
E se Jacó se pôs num vil e áspero vestido
Para suplantar, com gananciosa intenção:
Deus vestiu-Se em vil carne humana, pois assim
Foi fraco o bastante para sofrer por mim.

8 (XII)

*Why are wee by all creatures waited on?
Why doe the prodigall elements supply
Life and food to mee, being more pure than I,
Simple, and further from corruption?
Why brook'st thou, ignorant horse, subjection?
Why dost thou bull, and bore so seelily
Dissemble weaknesse, and by one mans stroke die,
Whose whole kinde, you might swallow and feed upon?
Weaker I am, woe is mee, and worse than you,
You have not sinn'd, nor need be timorous.
But wonder at a greater wonder, for to us
Created nature doth these things subdue,
But their Creator, whom sin, nor nature tyed,*

For us, his Creatures, and his foes, hath dyed.

Por que as criaturas nos devem servidão?
 Por que cada abundante elemento me deu
 Vida e alimento, sendo mais puros que eu,
 Simples, e mesmo livres da vil corrupção?
 Por que aceitas, cavalo tolo, a sujeição?
 Por que tu, touro, te simulas tolamente
 Fraco, sendo morto por um homem somente,
 Se de todos farias a tua ração?
 Ai de mim, sou mais fraco e pior do que vós,
 Vós não pecastes nem haveis de temer nada.
 Mas, maravilha das maravilhas, a nós
 Junge esses seres a natureza criada,
 Mas seu criador, que nem falta ou ser prendeu,
 Por nós, suas criaturas, e inimigos, morreu.

9 (XIII)

*What if this present were the worlds last night?
 Marke in my heart, O Soule, where thou dost dwell,
 The picture of Christ crucified, and tell
 Whether that countenance can thee affright,
 Teares in his eyes quench the amazing light,
 Blood fills his frownes, which from his pierc'd head fell.
 And can that tongue adjudge thee unto hell,
 Which pray'd forgiveness for his foes fierce spight?
 No, no; but as in my idolatrie
 I said to all my profane mistresses,
 Beauty, of pittie, foulnesse onely is
 A sign of rigour: so I say to thee,
 To wicked spirits are horrid shapes assign'd,
 This beauteous forme assures a pitious minde.*

E se a noite final do mundo fosse agora?
 Marca em meu peito, ó Alma, que é onde te abrigas,
 A figura de Cristo na cruz, e, então, diga
 Se semelhante face ainda te apavora,
 A incrível luz se apaga em Seu rosto que chora,
 Sangue enche sua fronte, vindo dos espinhos,
 E pode tal voz dar-te o inferno por caminho,
 Se perdoou o escarro dos rivais d'outrora?
 Não, não; mas como em minha própria adoração,
 Eu disse a todas minhas profanas amantes
 Que a Beleza se deixa ver na compaixão
 E o feio, no rigor; digo-te nesse instante:
 Como ao perverso resta a aparência horrorosa,
 Traz esta bela forma uma mente piedosa.

10 (XIV)

*Batter my heart, three person'd God; for, you
 As yet but knocke, breathe, shine, and seeke to mend,
 That I may rise, and stand, o'erthrow mee, and bend
 Your force, to breake, blowe, burn and make me new.
 I, like an usurpt towne, to another due,
 Labour to admit you, but Oh, to no end,
 Reason your viceroy in mee, mee should defend,
 But is captiv'd , and proves weake or untrue.
 Yet dearely I love you, and would be loved faine,
 But am betroth'd unto your enemye:
 Divorce mee, untie, or breake that knot againe,
 Take mee to you, imprison mee, for I
 Except you enthrall mee, never shall be free,
 Nor ever chast, except you ravish mee.*

Força meu peito, Deus trino; não é bastante
 Que apenas batas, infles, brilhes e o remendes;
 Pra erguer-me, me destrua e Tua força empreende
 E quebra, sopra, queima; renova-me neste instante.
 Qual cidade usurpada de outro governante,
 Me esforço em receber-Te, mas, oh!, é em vão;
 Seria salvo por teu vice-rei, a razão,
 Mas, cativa, se prova infiel ou titubeante.
 Inda te amo e seria amado avidamente,
 Mas estou prometido pro teu inimigo;
 Separa-me, desata ou rompa novamente
 Aquele nó; me prenda ou leva-me contigo,
 Pois não serei livre, a não ser escravizado,
 Nem casto, se não for por ti violentado.

11 (XV)

*Wilt thou love God, as he thee? then digest,
 My Soule, this wholsome meditation,
 How God the Spirit, by Angels waited on
 In heaven, doth make his Temple in thy brest.
 The Father having begot a Sonne most blest,
 And still begetting, (for he ne'r begonne)
 Hath deign'd to chuse thee by adoption,
 Coheire to his glory, and Sabbaths endlesse rest;
 And as a robb'd man, which by search doth finde
 His stolne stufte sold, must lose or buy it againe;
 The Sonne of glory came downe, and was slaine,
 Us whom he had made, and Satan stolne, to unbinde.
 'Twas much, that man was made like God before,
 But, that God should be made like man, much more.*

Amarás a Deus, como ele a ti? Reflita, então,

Minh'alma, esta meditação benéfica,
 Como Deus, Espírito, pela corte angélica
 Servido, fará seu Templo em teu coração;
 O Pai, ao criar um Filho tão bendito,
 E ainda criando, (pois ele nunca começou),
 A te escolher por adoção se dignou,
 Co-herdeiro de Sua glória e do descanso infinito.
 E como quem roubado, há de recomprar
 Ou perder o bem a outrem negociado,
 O Filho da glória desceu, e foi assassinado,
 Para nós, roubados por Satã, libertar.
 Foi muito o homem ser feito à imagem divina,
 Porém, Deus ter se feito homem, mais ainda.

12 (XVI)

*Father, part of his double interest
 Unto thy kingdome, thy Sonne gives to mee,
 His joynture in the knottie Trinitie
 Hee keepes, and gives to me his deaths conquest.
 This Lambe, whose death, with life the world hath blest,
 Was from the worlds beginning slaine, and he
 Hath made two Wills, which with the Legacie
 Of his and thy kingdome, doe thy Sonnes invest.
 Yet such are thy laws, that men argue yet
 Whether a man those statutes can fulfill;
 None doth; but all-healing grace and spirit
 Revive againe what law and letter kill.
 Thy lawes abridgement, and thy last command
 Is all but love; Oh let this last Will stand!*

Pai, uma das duas partes a Ele cabidas
 Em teu Reino, por teu Filho me é dada,

Ele guarda a junta na Trindade intrincada
 E a conquista de sua morte me é cedida.
 Esse cordeiro, cuja morte trouxe vida,
 Foi morto desde o início do mundo, e nos deu
 Dois Testamentos, que co'o legado de seu
 E Teu Reino, provêm ao teu Filho guarida.
 Ainda que sejam leis tais que um homem, no entanto,
 Indague se alguém cumpre esses dispositivos;
 Ninguém o faz, mas a graça e o Espírito-Santo,
 O que letra e lei matam, tornam redivivos.
 A suma das leis e o teu final mandamento
 São amor; Deixa que eles tenham seguimento!

Sonetos Sacros

(acrescentados em 1635)

Meditações Divinas

1 (I)

*THOU hast made me, And shall thy worke decay?
 Repaire me now, for now mine end doth haste,
 I runne to death, and death meets me as fast,
 And all my pleasures are like yesterday;
 I dare not move my dimme eyes any way,
 Despaire behind, and death before doth cast
 Such terrour, and my feeble flesh doth waste
 By sinne in it, which it t'wards hell doth weigh;
 Onely thou art above, and when towards thee
 By thy leave I can looke, I rise againe;
 But our old subtle foe so tempteth me,
 That not one houre my selfe I can sustaine;
 Thy Grace may wing me to prevent his art,*

And thou like Adamant draw mine iron heart.

Tu me fizeste e deve ruir teu legado?
 Salva-me agora, que agora chega o meu fim,
 Eu corro para a morte e a morte para mim,
 E meus prazeres são como dias passados.
 Não ousou mover meu olhar a qualquer lado,
 Atrás o desespero, mais adiante a morte
 Assombram minha débil carne de tal sorte
 Que se inclina ao inferno pelos seus pecados.
 No alto estás sozinho, e quando Tu me dás
 A outorga de Te olhar, ergo-me novamente,
 Mas o velho inimigo me tenta, tenaz,
 E não posso manter-me por muito que tente.
 Dê-me Tua graça asas pra fugir do mal,
 Como imã, atraia a Si meu peito de metal.

2 (V)

*I am a little world made cunningly
 Of Elements, and an Angelike spright,
 But black sinne hath betraid to endlesse night
 My worlds both parts, and (oh) both parts must die.
 You which beyond that heaven which was most high
 Have found new sphears, and of new lands can write,
 Powre new seas in mine eyes, that so I might
 Drowne my world with my weeping earnestly,
 Or wash it if it must Obe drown'd no more;
 But oh it must be burnt! alas the fire
 Of lust and envie have burnt it heretofore,
 And made it fouler; Let their flames retire,
 And burne me o Lord, with a fiery zeale*

Of thee and thy house, which doth in eating heale.

So'um microcosmo feito com sabedoria
 De elementos e um espírito angelical
 Mas o pecado traiu em noite eternal
 As duas partes, cuja morte ora se anuncia.
 Tu que além do mais alto Céu noticia
 Novas esferas e de novas terras escreveu,
 Despeja novos mares em meus olhos pra que eu
 Afogue o meu mundo ao chorar com porfia;
 Ou lava-o, se não se afoga uma outra vez:
 Mas, ah, ele deve ser queimado! Até agora
 Queimou nas chamas da inveja e da cupidez,
 Ficando mais horrendo; Deixa esse fogo ir-se embora
 E me queima: o zelo ardente de tua casa
 E de ti, meu Senhor, nos cura enquanto abrasa.

3 (III)

*O might those sighes and teares returne againe
 Into my breast and eyes, which I have spent,
 That I might in this holy discontent
 Mourne with some fruit, as I have mourn'd in vaine;
 In mine Idolatry what showres of raine
 Mine eyes did waste? what griefs my heart did rent?
 That sufferance was my sinne; now I repent;
 'Cause I did suffer I must suffer paine.
 Th'hydroptique drunkard, and night-scouting thiefe,
 The itchy Lecher, and selfe-tickling proud
 Have the remembrance of past joyes, for reliefe
 Of comming ill. To (poore) me is allow'd
 No ease; for, long, yet vehement grieffe hath beene
 Th'effect and cause, the punishment and sinne.*

Oh, que as lágrimas e as lamúrias esbanjadas
 Possam voltar aos meus olhos e ao coração,
 Que eu possa nessa sacra insatisfação
 Prantear co' algum fruto, como o fiz por nada;
 Em minha idolatria, quantas enxurradas
 Chorei e a mágoa deixou meu peito partido!
 Tal dor foi meu pecado, e estou arrependido;
 Porque sofri, devo sofrer dor redobrada.
 O noturno ladrão, o bêbado sedento,
 O inquieto devasso, o onanista enfatuado
 Lembram-se dos prazeres de antes, para alento
 Dos males de depois. A mim (pobre coitado)
 Não se dá trégua, pois a intensa dor tem sido,
 Há tempo, efeito e causa, pecado e castigo.

4 (VIII)

*If faithfull soules be alike glorifi'd
 As Angels, then my fathers soul doth see,
 And adds this even to full felecitie,
 That valiantly I hels wide mouth o'stride:
 But if our mindes to these soules be descry'd
 By circumstances, and by signes that be
 Apparent in us, not immediately,
 How shall my mindes white truth by them be try'd?
 They see idolatrous lovers weepe and mourne,
 And vile blasphemous Conjurers to call
 On Jesus name, and Pharisaicall
 Dissemblers feigne devotion. Then turne
 O pensive soule, to God, for he knows best
 Thy true grieffe, for he put it in my breast.*

Se almas fiéis são igualmente glorificadas
 Como Anjos, a alma do meu pai verá a verdade,
 E então crescerá à total felicidade,
 Que, bravo, ultrapasso as infernais entradas:
 Mas se nossas mentes forem apresentadas
 A essas almas por circunstâncias e aparentes
 Sinais, que não são vistos imediatamente,
 Como será a minha verdade julgada?
 Pois amantes profanos em lamentação
 Elas vêm, e mágicos blasfemadores
 Que invocam Jesus, e fariseus fingidores
 Que mostram falsa devoção. Volta-te então,
 Alma, para Deus, que sabe de teu pesar,
 Pois foi Ele que em teu peito o pode colocar.

Sonetos Sacros

(retirados do Manuscrito de Westmoreland)

1 (XVII)

*Since she whom I lov'd hath payd her last debt
 To Nature, and to hers, and my good is dead,
 And her Scule early into heaven ravished,
 Wholly on heavenly things my mind is sett.
 Here the admyring her my mind did whett
 To seeke thee God; so streames do shew their head;
 But though I have found thee, and thou my thirst hast fed,
 A holy thirsty dropsy melts mee yet.
 But why should I begg more Love, when as thou
 Dost wooe my soule for hers; offring all thine:
 And dost not only feare least I allow*

*My Love to Saints and Angels things divine,
But in thy tender jealousy dost doubt
Least in the World. Fleshe, yea Devill put thee out.*

Dês que ela a quem amei legou seu pagamento
À natureza e, por seu e meu bem, partiu,
E a sua alma tão cedo o Céu a possuiu,
Só no divino minha mente quer assento.
Para admirá-la me instigou o pensamento
A buscar-Te. Assim é a nascente do rio.
Mas mesmo Te encontrando, quem minha sede extinguiu,
Derreto-me, repleto d'água e inda sedento.
Mas por que deveria implorar mais amor
Se unirás nossas almas ao dar Tua graça:
E não deves sequer recear de eu dispor
O meu amor a anjos e santos, sacra raça,
Mas deves em teu terno zelo duvidar
Possam o mundo, a carne, ou satã te afastar.

2 (XVIII)

*Show me deare Christ, thy Spouse, so bright and clear.
What! is it She, which on the other shore
Goes richly painted? or which rob'd and tore
Laments and mournes in Germany and here?
Sleepes she a thousand, then peepes up one yeare?
Is she selfe truth and errs? now new, now outwore?
Doth she, and did she, and shall she evermore
On one, on seaven, or on no hill appeare?
Dwells she with us, or like adventuring knights
First travaile we to seek and then make Love?
Betray kind husband thy spouse to our sights,
And let myne amorous soule court thy mild Dove,*

*Who is most trew, and pleasing to thee, then
When she is embrac'd and open to most men.*

Mostra-me, Cristo, tua esposa tão pura e cristalina.
O quê? Ela é aquela que, ricamente pintada,
Está na outra costa? Ou a que, invadida e pilhada,
Aqui e na Alemanha põe luto e lastima?
Ela dorme mil anos e num ano se anima?
É ela a verdade e erros? Ora nova, ora antiquada?
Deve, deveu e deverá ela estar postada
Para sempre sobre uma, sete ou nenhuma colina?
Está conosco ou como um cavaleiro andante
Saímos em sua busca para então amá-la?
Mostre-nos tua esposa, marido tolerante,
Dócil pomba, possa minha alma cortejá-la,
Que a ti mais agradável e fiel desperta,
Quando está aos homens todos abraçada e aberta.

3 (XIX)

*Oh, to vex me, contraryes meet in one:
Inconstancy unnaturally hath begott
A constant habit; that when I would not
I change in vowes, and in devotione.
As humorous is my contritione
As my prophane Love, and as soone forgott:
As ridlingly distemper'd, cold and hott,
As praying, as mute; as infinite, as none.
I durst not view heaven yesterday; and to day
In prayers, and flattering speaches I court God:
To morrow I quake with true feare of his rod.
So my devout fitts come and go away*

*Like a fantistique Ague: save that here
Those are my best dayes, when I shake with feare.*

Contrários se fazem um, pra minha aflição:
Por uma aberração, a inconstância deu cria
A um hábito constante e, quando eu não queria,
Entrego-me a promessas e à veneração.
Em mim, tão caprichosa é minha contrição
Quanto o amor profano, que se vai de repente:
É ora louca e imoderada, fria e quente,
Ora súplice, ora muda; ora eterna, ora em vão.
Não me atrevi a olhar aos Céus ontem; e hoje, em
Orações e lisonjas, cortejo o Senhor:
Amanhã, seu cetro me traz real tremor.
Assim os meus acessos de fé vão e vêm
Como uma febre estranha: mas devo dizer
Que eu prefiro quando o medo me faz tremer.