

## **SIGLO DE ORO, DO MISTICISMO À POMPA SENSUAL<sup>1</sup>**

Leonor Scliar-Cabral  
UFSC/CNPq

A SELEÇÃO DOS POEMAS DO *SIGLO DE ORO*, por mim traduzidos, seguiu a trilha dos que foram analisados por Dámaso Alonso (1960) em seu magistral ensaio sobre os métodos e limites da estilística.

No meu labor de tradução literária, em especial, da poesia, tanto na que realizei sozinha (Scliar-Cabral, 1989 (trad. de fragmentos das *Odes* de Horácio), 1990), quanto prestando assessorias (Adjoua Angoran, 1996; Shakespeare, 1997) e trabalhando em conjunto na versão de minhas odes para o francês com Marie-Hélène Torres (1998), ou de meus poemas para o judeu-espanhol com Elias Ben Maimón (1991), sempre considerei o grande conflito para o tradutor o que resulta de tentar preservar ao mesmo tempo os sentidos do texto e os recursos estilísticos, uma vez que “em poesia há sempre uma vinculação motivada entre significante e significado” (Alonso, 1960:24).

No primeiro caso, embora consideremos que os sentidos são reconstruídos pelos múltiplos leitores em espaços e tempos históricos diferentes, o tradutor se esforça por capturar as referências, mantendo na tradução as metáforas, as metonímias, as ambigüidades. Sem dúvida, as referências são recortadas dentro de um tempo e espaço históricos (afetando particularmente as imagens de artefatos) e, mais que tudo, pela experiência individual de cada um, o que torna a recuperação total inatingível.

No que diz respeito ao significante, quanto mais dissimilar a

língua do texto fonte daquela para a qual está sendo traduzido, tanto maiores os desafios, abrangendo a métrica peculiar a uma dada cultura poética. No caso da tradução de poemas do esp., mesmo que diacronicamente distantes, as discrepâncias não são tão flagrantes, mas os riscos dos falsos cognatos são maiores. Mesmo assim, há problemas bem sérios a serem enfrentados como o desencontro entre o sistema vocálico do esp. (cinco vogais orais) e o do port. (sete vogais orais e os ditongos nasalizados). Exemplo desta dificuldade encontramos na adaptação de um dos recursos de Lope de Vega que consistia em distribuir as cinco vogais do esp. na sílaba de intensidade da rima (vide o soneto dedicado a Lucinda: a - e - e - a; a - e - e - a; o - i - u -; o - i - u) às quais atribuímos a seguinte equivalência: á - ê - ê - á; á - ê - ê - á; ô - é - i; ô - é - i, uma vez que é impossível usar as sete vogais orais do port. Ocorre também maior número de contrações de preposições com artigos no port., e os artigos definidos formados por consoante, vogal, (consoante) no esp., em contraposição a vogal, (consoante) no português, determinando, neste último caso, elisões; há valores diferentes atribuídos aos tempos compostos do sistema verbal, e assim por diante. Tais discrepâncias acarretam problemas para preservar o mesmo número de pés e respectivos ictos em cada verso e as rimas, que são bem rigorosas, particularmente quando se trata de sonetos. Para preservar os pés e os ictos, uma vez que, conforme assinala Alonso (1960:22), o “ritmo pode também ser um significativo”, diversas estratégias são adotadas pelo tradutor, mas a principal consiste em, no caso de sobraem ou faltarem pés, procurar eliminar ou introduzir, respectivamente, os morfemas puramente gramaticais presos ou livres. Exemplo de eliminação é passar plurais para o singular e, de introdução, o inverso, como em “Pedra sou em sofrer pena e cuidado”<sup>2</sup> de Quevedo:

*En sustentarme entre los fuegos rojos,  
Em meio ao rubro fogo, ao me agüentar, (verso 9)*

*Estas que fueron pompa y alegría*

Estas que foram pompas e alegria (Calderón de la Barca)

Outros recursos de supressão consistem em eliminar auxiliares modais, pronomes possessivos e o pronome pessoal, caso reto, usando então o sujeito elítico, como veremos nos exemplos a seguir de Quevedo e Lope de Vega:

*Cerrar podrá mis ojos la postrera*  
Os olhos cerrará a derradeira

*que, puesto que ella se parece a ellos,*  
que, embora a eles se pareça ao vê-los, (verso 12 de Não  
fica mais cristal e cristalino).

Outro recurso consiste na omissão do verbo de ligação, para manter o metro, como neste verso de Quevedo de “Mandou-me, ai Fábio, que eu amasse Flora”:

*querer es voluntad interesada,*  
querer, uma vontade interessada, (verso 10 )

### San Juan de la Cruz, ao divino

A contra-reforma encontrou na península ibérica ambiente propício para o ressurgimento do fervor místico que teve em San Juan de la Cruz e na conversa Santa Teresa de Jesús seus representantes máximos. Seguiram a tradição de Garcilaso e Boscán de reverter ao divino a poesia amorosa seja de origem italiana (a pastoral), seja a de cunho popular ibérico, na qual está inserida a sefardita. O recurso ao divino às vezes altera pequenos trechos, como é exemplo o “Pastorzinho”, no qual San Juan de la Cruz acrescenta a última estrofe a uma poesia pastoril anônima, descoberta num manuscrito da Biblioteca Nacional de Paris por José Manuel Blecua (Alonso, *op.cit.*:183). O poeta inverte, ainda, a terceira e quarta estrofes e faz outras pequenas mudanças.

Ao reverter a poesia amorosa para o divino, no qual o par amoroso é Deus e sua noiva, a Igreja, persiste nele um forte cunho erótico que atinge o clímax no êxtase místico, tal como o encontramos na pintura de El Greco.

Rastrearíamos as influências em, e identidades com San Juan de la Cruz, tanto na Bíblia, da qual era leitor fervoroso, particularmente no *Cântico dos cânticos* (por ex. no “Cântico espiritual entre el alma y Cristo su Esposo”, San Juan de la Cruz canta: “En la interior bodega// de mi amado bebí”, Camp, 1948:67), mas também numa tradição ibérica árabe-judaica. Entre os árabes, os sufis, poetas pregadores que usavam da poesia para convencer seus fiéis; entre os sefarditas, toda uma tradição mística, como nos versos de ibn Gabirol (Avicebrón, 1021-1058):

Rei único que ilumina a tênue matéria  
enquanto o sol se levanta do lado do oriente,  
como um gigante que vai recorrer seu curso,  
e proporciona delícias de rei,  
Te glorificarei...”(Millás Vilacrosa, 1968:71)

Vejamos este trecho ibn Gabirol, no qual ele exalta a relação entre o povo judaico, Deus e o Messias:

O dia em que vieres dormir entre meus peitos,  
deixarás sobre mim tua grata fragrância.  
— Como é a figura de teu amado, noiva formosíssima,  
que me dizes: “toma-o e mo envia”?  
— Tem belos olhos, é rubro e formoso;  
é meu amado e meu amigo, levanta e unge-o! (Sáenz-Badillos e Targarona Borrás, 1988:138)

Outro poeta dentro desta linha é o Rabino ibn Gayyat (1038-1089), mestre de ibn Ezra. De um poema no qual canta o amor de Deus pela comunidade de Israel, extraímos da última estrofe, na qual expressa a resposta divina, os três últimos versos:

Oiha, qual esposa jovem me chamarás de novo.  
A amante apenada eu chamarei,  
porque o amor cobrirá com um véu todo o pecado.  
(Sáenz-Badillos e Targarona Borrás, *op.cit.*:149).

Comparemos os versos de Yehudá há-Leví, no “Hino da Criação”:

Os pensamentos dos sábios se aturdem,  
e os conceitos dos inteligentes se conturbam (ib.:101)

com os de San Juan de la Cruz:

e sua ciência tanto cresce,  
que se queda não sabendo,  
toda a ciência transcendendo.

Mas é sem dúvida no mallorquino Ramon Llull (1232-1316), onde encontramos as maiores identidades com San Juan de la Cruz. Depois da conversão aos trinta anos, Llull dirige sua arte para persuadir “os infiéis e aperfeiçoar os cristãos no amor até Deus” (Badia, in Llull, 1993:XI), como o fez San Juan de la Cruz.

Llull escreve a narrativa *Libro de amigo y Amado* em que o personagem Blanquerra, depois da ascensão eclesiástica até chegar a sumo pontífice, se retira para uma vida solitária e contemplativa. Como San Juan de la Cruz, também Llull passa ao divino os temas de amor profano.

Os contrastes, os paradoxos, as *coincidentia oppositum* tão recorrentes na lírica trovadoresca (vide Giraut de Bornelh e Raimbaut) são comuns a Llull e San Juan de la Cruz.

As mesmas idéias recorrem nos dois autores, como nos exemplos a seguir:

## Llull

(exs. de *Libro de amigo y Amado*)

## San Juan de la Cruz

## Contrários e paradoxos

65. Perguntaram ao amigo o que era andar bem. Respondeu que andar mal suportado por amor.” “sem saber onde estava, grandes coisas entendi.”
92. “- Na ausência de tua memória e na ignorância de tua inteligência.” “que se quedou meu sentido de todo sentir privado;”
137. “Quem verdadeiramente se lembra de meu Amado, esquece todas as coisas nas circunstâncias de sua recordação;” “de entender não entendendo”
- “e sua ciência tanto cresce que se queda não sabendo”

## Enlanguescimento

5. “E o Amado, quando verá a seu amigo enlanguescer por amor?” “Quem ali chega, ligeiro de si mesmo desfalece,”

## Secreto segredo

75. “porque em segredo tem o amigo secreto os segredos de seu amado, e em segredo os revela, e com a revelação os tem secretos.” “era coisa tão secreta, que balbuciava dizendo,”

“Muero porque no muero” (Santa Teresa de Jesús, 1990:14) é talvez o tema que melhor ilustre a antítese que percorre a poética ao divino, ao mesmo tempo a síntese de uma postura masoquista do prazer no sofrimento, na auto-flagelação, no silício, a todo o momento cantada. Em Llull, perpassa todo o *Libro de amigo y*

*Amado*, como em 31: “O Amado enamora o amigo, e não se compece por sua fadiga, a fim de que seja amado mais intensamente e de que o amigo encontre prazer e alívio na maior fadiga.” Em San Juan de la Cruz:

Não chora por amor tê-lo chagado,  
pois não o apenas assim ver-se afligido,

Em “Pastorzinho”, o léxico revela o percurso pelo campo semântico do flagelo: “penado” (com as variantes “apena”, “penar”), “alheio do prazer”, “lastimado” (quatro vezes), “chagado”, “afligido”, “ferido”, “chora”, “olvidado” (duas vezes), “deixa-se em terra alheia maltratar”, “coitado”, “ausente”, “morto” “preso”.

No entanto, há um aspecto na poética de San Juan de la Cruz, muito bem assinalado por Dámaso Alonso, que é um certo frescor popular, um quê de franciscano, obtido talvez porque ele se utilizasse não só da métrica da poesia tradicional ibérica, com rimas assonânticas, do cancionero, como é exemplo esta canção heptassílaba:

— ¿Quién te traxo, caballero,  
por esta montaña oscura?  
— ¡Ay, pastor, que mi ventura!” (Beltrán, 1990:15),

como também das reiterações (que já ocorriam na lírica trovadoresca), de um léxico popular que procuramos preservar, de uma adjetivação escassa, quase banal. No poema “Entrei eu onde não soube”, há poucos adjetivos (algumas estrofes sem nenhum), do tipo “grandes”, “completa”, “profunda”, “alto”. Tudo isto porque a grande preocupação de San Juan de la Cruz não era estetizante e sim didática: desenvolver nos fiéis o amor em Deus.

### **Santa Teresa de Jesús, nos rastros da tradição popular**

Conta-se que, “quando Teresa ia ao convento de Salamanca, tinha

por hábito chamar Isabel de Jesus e dizer-lhe: “Venha cá, minha filha; canta-me aquelas coplazinhas” (Alonso, *op.cit.*:186).

Na verdade ao lermos seus poemas, sentimos que sua fonte principal é o cancionero, mas é preciso lembrar as identidades com o cancionero sefardita, uma vez que a Santa (1515-1582), embora tenha se tornado madre da ordem carmelita, proveio de pai e avô conversos, acusados pela Inquisição de “terem recaído”: foram obrigados a participar de um auto-da-fé, no qual desfilaram portando o sambenito. A própria Santa Teresa acabou sendo vítima da Inquisição, após a publicação de sua autobiografia e permaneceu em cárcere privado.

A tradição judaica registrava os eventos mais importantes, principalmente os ritos de passagem com canções conforme documento medieval citado por Alvar (1966:XXI): “dijo Salomón que tiempos señalados son sobre todo aquellos que convenien a alguna cosa, como cantar a las bodas et planer a los duelos”. São exemplos desta tradição os poemas de Santa Teresa de Jesús dedicados à festa da circuncisão de Jesus.

É tal a vinculação entre a liturgia sefardita e o cancionero que os *incipit* (início) das composições elegíacas do serviço religioso (*piyutim*) tinham a função de trazer à lembrança uma melodia profana, para servir de sustentação ao rito sacro.

Quanto ao metro do cancionero popular sefardita, a maioria das estrofes possui quatro versos, acompanhados ou não por estribilho e umas poucas têm estrofes com seis ou oito versos e têm oito ou sete sílabas rítmicas, como a versificação estruturada dos romances. Um número menor de cantigas possui seis ou quatro sílabas rítmicas. A rima, em geral é abab, ou aabb, ou distribuindo-se por estrofes, como em aaab bbbc cccd. Ocorre muito a rima assonântica, como é exemplo o poemeto “O’já surge a alva”: tem duas estrofes com quatro versos e um estribilho com dois. As estrofes são hectassílabas e o estribilho octossílabo. Observe-se que o topos da alva é um dos mais importantes na canção tradicional, “ambientação matinal do encontro amoroso”, (Beltrán, *op.cit.*: XLIV), como o exemplo abaixo de uma *kharja*, cujo texto e sentido têm sido muito debatidos:

Alba dad mio fogore alma dad mio ledore  
visitando al-raqibe esta noche mio amore

A alva me dá ardor, a alma me dá ledor  
visitando está o espião, esta noite a meu amor  
(Beltrán, *op.cit.*: XLIV)

Já o poema “Aspirações”, todo em quadras heptassílabas, retoma a técnica dos contrários, desta vez, porém, numa forma popular, tal como encontramos no cancionero tradicional, como são exemplo os seguintes versos:

Yo nunca vi hombre  
vivo estar tan muerto,  
ni hazer el dormido  
estando despierto. (Beltrán, *op.cit.*: XXXIII).

Mas a técnica dos contrários já ocorre em ibn Gabirol:

o dia de meu júbilo é quebranto,  
e o de meu quebranto, regozijo;  
(Sáenz-Badillos e Targarona Borrás, *op.cit.*:121).

Observe-se a semelhança com o início do poema “Aspirações”:

Seja meu gozo meu pranto,  
sobressalto meu repouso,  
meu sossego doloroso,  
a bonança, meu quebranto;

### **Fray Luis de León e a mais elevada esfera**

Em Fray Luis de León (1527-1591), comprovando sua ascendência judaica bem próxima, vamos encontrar o estudioso profundo da palavra, que se realiza no sopro divino, com seus mistérios numé-

ricos (guimatria, o equivalente hebraico do grego geometria), conforme se pode depreender do seguinte passo de *Los nombres de Cristo*: “y negocio que de las palabras que todos hablan elige las que convenien y mira el sonido dellas, y aun cuenta a vezes las letras, y las pesa y las mide y las compone, para que no solamente digan con claridad lo que se pretende dezir, sino también con armonía y dulzura” (León, 1934:10-11). Mas deste passo e da obra toda de Fray Luis de León, inferimos a filiação platônica e pitagórica: a música das esferas perpassa sua poesia e o mito da caverna transparece na estrofe:

2. A cujo som divino  
 a alma, no esquecimento então sumida,  
 torna a cobrar o tino  
 e a memória perdida  
 de sua origem primeira esclarecida.

Outra fonte importante para entender o rigor estético são os modelos horacianos da ode, embora à estrofe de quatro versos do poeta latino, Bernardo Tasso, depois seguido por Garcilaso (Canción a la flor de Gnido) e Fray Luis de León, acresça mais um, no que ficou convencionado como a lira. Mas as afinidades com Horácio não se restringem apenas ao gênero poético: a fusão do estoicismo e do epicurismo transparece na temática de fugir do “mundanal ruído”, desdenhando as glórias vãs que provocam “ânsias vivas, com mortal cuidado” e almejando viver “imune ao ódio, amor, // ao ciúme, às esperanças, ao temor.”. Basta-lhe uma “singela // mesa de amável paz bem abastada”, lembrando-nos dos versos de Horácio:

Quisquis ingentis oculo irretorto  
 Spectat acervos. (Horatius Flaccus, 1902, II(II):60)  
 Quem lança às imensas fortunas o olho  
 Indiferente. (trad. da autora, Scliar-Cabral, 1989:53).

Característica de Fray Luis de León é sua forma coesiva de encadear as estrofes. A ode dedicada a Francisco Salinas começa e

termina com estrofes dirigidas em vocativo a Salinas, primeiro quando sua música começa a vibrar e, ao final, num rogo para que ela continue. As estrofes se entrelaçam, seja ao começarem por um pronome relativo, cujo antecedente está referido na anterior (2 “A cujo som divino”), seja por conectores como a conjunção coordenativa (3 “E como se conhece,” 6 “E como está composta”), seja por dêiticos (7 “Aqui a alma navega”, 9 “A este bem os chamo”), seja por sujeito elítico da 3ª pessoa singular, referido anteriormente (3 “E como se conhece”, 4 “Atravessa o Universo”, 5 “Vê como o mor maestro”, 6 “E como está composta”). Processos semelhantes encontramos em “Vida Retirada”. Mas além dos já mencionados, notem-se o uso de anafóricos, cuja referência está na estrofe anterior (2 “Que não lhe turva o peito”) e este belíssimo paralelismo com inversão (“estendido eu à sombra ande cantando” (último verso da estrofe 16), 17 “À sombra eu estendido”).

Por outro lado, os pólos, paradoxos (recurso do conceptismo), a contigüidade entre clímax e anti-clímax provocam um fluir dinâmico como em “Vida retirada”:

1. “Que descansada vida  
a de quem foge ao mundanal ruído”;  
“com ânsias vivas, com mortal cuidado?” (estrofe 4)  
“a vosso almo repouso  
“fujo enfim deste mar tempestuoso.” (estrofe 5);
14. “Os combatidos mastros  
estrugem; em cega noite o claro dia  
se torna;”;
15. “A mim uma singela  
mesa de amável paz bem abastada,”  
É da ode a Salinas, este belo exemplo: “O’ morte que  
dás vida!” (estrofe 8)

Observem-se nestes últimos exemplos a temática constante em Fray Luis de León, a fuga à luta vã e a busca de uma paz celestial, vítima que foi das intrigas acadêmicas em Salamanca, permanecendo preso de 1572 a 1576, depois de passar pelos tribunais da Inquisição.

Discordando de Menéndez Pelayo, Alonso (*op.cit.*:125) não considera Fray Luis de León um místico: situa-o mais como um estóico, um pitagórico.

Encontramos, sim, afinidades profundas com a cosmogonia judaica. A estrofe 4 da ode dedicada a Salinas nos reporta às *Sephirot*, embora possa ser interpretada como a visão pitagórica:

4. “Atravessa o Universo  
até chegar à esfera derradeira,  
e ouve modo diverso  
de uma não passageira  
música, que é de todos a primeira.”

### Ímpeto e pompa em Góngora

Festejado em vida, embora causando escândalo com o aparecimento de *Fábula de Polifemo y Galatea*, em 1613, o poeta que deu nome à maior expressão da literatura barroca na península ibérica, Luis de Góngora y Argote, nasceu em 1561 e educou-se em Salamanca, tendo por mestres na adolescência Herrera e Tasso. Capelão de Filipe III, em seu estilo, o cultismo e o conceptismo se apresentam sob variadas formas, das quais pinçaremos alguns exemplos ilustrados nos sonetos “À memória da morte e do inferno” e “Ilustre e formosíssima Maria”. O barroco espanhol se configura como uma passagem do platonismo amoroso petrarqueano a uma sensualidade ardente, embora refinada e sutil que, em Góngora, se reveste de pompa e ímpeto através da adjetivação encadeada e suntuosa.

O claro-escuro muitas vezes se apresenta nos versos bimembres, como o início do soneto “Urnas plebéias, túmulos reais”. Outros exemplos de versos bimembres encontramos em “Ilustre e formosíssima Maria”:

- “Febo em teus olhos, e em tua frente o dia” (verso 4)  
“e o claro dia feito em noite escura” (verso 10)

Escolhemos o soneto “Ilustre e formosíssima Maria” para ilustrar os hipérbatos violentos, tão caros a Góngora. Há vários exemplos como o sujeito composto deslocado da oração infinitiva “ver-se” (verso 2): “a rosada Aurora, // Febo... o dia,” interpolado por um adjunto adverbial também partido: “em tuas faces... em teus olhos, em tua frente”. A segunda estrofe é toda uma sucessão de hipérbatos, cuja rearrumação (não poética) resultaria em “e enquanto o vento manda embora, com gentil descortesia, o fio dos cachos à Arábia que ela explora em riquezas e o rico Tejo cria em suas areias;”. Mas a terceira estrofe do soneto “Urnas plebéias, túmulos reais” também apresenta um exemplo violento de sujeito composto partido:

Baixai logo ao abismo em cuja escória  
blasfemas almas, e em sua prisão forte  
ferros se escutam sempre e pranto eterno,

Um léxico latinizante (cultismo) ocorre em “plebéias”, “vãs”, “pias”, “formosíssimas”, nas figuras da mitologia “Febo”, “Aurora”, e em construções sintáticas latinas como o Acusativo com Infinitivo:

enquanto ver-se deixam qualquer hora  
em tuas faces a rosada Aurora,  
Febo em teus olhos, e em tua frente o dia

ou os ablativos absolutos dos versos 9 e 10:” “Febo eclipsado”, “e o claro dia feito”.

A sensualidade a que aludimos acima, no soneto “Urnas plebéias, túmulos reais”, se apresenta sob três aspectos, marcadamente: a exploração dos efeitos sensoriais dos sons; o uso de sinestésias, antropomorfismos, metáforas e metonímias; e a superabundância de imagens nos adjetivos encadeados suntuosos. Os timbres sombrios das vogais mais fechadas martelam como marcha fúnebre as sílabas de intensidade: “urnas”, “túmulos”, “covardia”, “verdugo”, “dia”,

“desnudos”, “junto”, “frias”, “pias”, “abismo”, “aflitas”, “escutam”, “desdita”. O uso das sinestésias, dos antropomorfismos, das metáforas e metonímias, a violação das regras de seleção entre substantivos inanimados e adjetivos de humanização tornam concretas abstrações como a memória, a efemeridade, o castigo eterno: vemos os passos trôpegos dos condenados, palpamos os ossos desnudos, gelamos com as cinzas frias e escutamos os grilhões se arrastando para sempre no inferno.

As antíteses, paradoxos e a construção A se não B ilustram, finalmente, o conceptismo:

“Urnas plebéias, túmulos reais”, (verso 1)  
 “com igual pé deu passos desiguais.”(verso 4)  
 “apesar das inúteis, se não pias, (versos 7 e 8)  
 caras preservações tão orientais”

Finalmente, o paradoxo dos últimos versos:

“com a morte vos livrar da própria morte  
 e o inferno então vencer com o próprio inferno.”

Já em “Ilustre e formosíssima Maria,”, a adjetivação suntuosa associa a juventude ao luxo, à cor, ao prazer efêmero. Góngora constrói uma correlação que se desdobra a partir dos três pares da primeira estrofe e continua na segunda estrofe as similitudes metafóricas, até os mesmos três pares agora em contrários na terceira estrofe, criando uma tensão crescente em fuga (uma das marcas do barroco), para retomar as três metáforas resumitivas no último verso:

Por semelhança metafórica	Por contraste	Metáforas resumitivas
em tuas faces e rosada aurora	a Aurora do mortal nublado	a cor
Febo em teus olhos	por idade Febo eclipsado	luz
em tua frente o dia	e o claro dia feito em noite escura	luz
Por expansão sintática	louro tesouro/ alvíssima neve	ouro
o fio dos cachos (e toda a segunda estrofe)		

### Lope de Vega, terreno e celestial

Não foi possível ilustrar por completo a riqueza multifacetada de Lope de Vega nos poemas por nós traduzidos. Tentamos, porém, dar uma idéia de quatro características marcantes de sua produção literária, ao longo de uma vida tumultuada (1562-1635), conforme as sugestões de Dámaso Alonso: a mundanalidade, o maneirista petrarqueano, o imitador de Góngora e o filosófico.

Lope de Vega é o representante maior, nos sécs. XVI e XVII, do que Vossler assinalou como uma característica da Espanha à época, a de literatizar a vida e a de viver a literatura. Com uma educação refinada na Universidade de Alcalá de Henares, passou à vida militar, tendo combatido nos Açores em 1583. Acaba por ser banido do exército em virtude de um de seus tantos casos amorosos (com Antonia Trillo). A vida amorosa tumultuada, e mesmo a vida familiar (foi casado duas vezes) com filhos legítimos e ilegítimos, alguns desaparecidos prematuramente, uma delas se tornando freira, sua crise religiosa em 1612, com a ordenação em 1614 (o que não o isenta de uma paixão senil por Amarilis), tudo isto será convertido em teatro (2000 peças) ou poesia. Transmudou em versos, de forma

apaixonada, seus amores, como é exemplo o soneto “Já não quero mais bem que só amá-la”, dedicado a Lucinda (a atriz Micaela de Luján), ou atingiu o pináculo do lirismo, quando expressa a servidão ao objeto do amor (“Desmaiar, atrever-se, estar furioso”), a volubildade da mulher e a decepção amorosa (“*O fumo* que formou corpo fingido”). Esta mundanalidade aparece nos poemas palacianos, ou nos que retratam o cotidiano da vida doméstica, caindo às vezes no prosaico (como reencontramos, mais tarde, nos arcádicos mineiros), enfim ultrapassa a vida pessoal de Lope de Vega para retratar a sociedade da época e mesmo a natureza.

A tradição petrarqueana, via Garcilaso, ressurgiu através de estruturas privilegiadas como a técnica dos contrários e das correlações. Da primeira, já utilizada pelos provençais Giraut de Bornelh e Raimbaut, temos exemplo nas parselhas opostas em “Desmaiar, atrever-se, estar furioso,”: áspero, terno; defunto, vivo; alegre, triste; humilde, altivo; satisfeito, ofendido; proveito, dano.

Quanto às correlações, tal tradição percorre várias culturas poéticas: a grega a partir do séc. III a .C, a árabe, a persa, a hindu e a provençal, fazendo supor que elas estejam inscritas nos “arcanos da forma interior poética” (Dámaso Alonso, *op. cit.*:330), ou, numa explicação mais recente, nos universais cognitivos estéticos. Vamos encontrá-las ainda em Ariosto e Cervantes. Exemplificamos com dois sonetos desta coletânea, “*O fumo* que formou corpo fingido” e “Não fica mais cristal e resplandente”. No primeiro, encontramos a chamada correlação reiterativa em que os itens (*fumo, nada, vento, pó e sombra*) se distribuem cada um deles pelas duas primeiras estrofes, explicados por construções sintáticas paralelas, tecendo uma metáfora continuada, num crescendo cujo anti-clímax só dá repouso no nono verso, para finalmente serem reiterados em cadeia na última linha. No segundo soneto, “Não fica mais cristal e resplandente”, a correlação é ainda mais complexa porque, além de reiterativa, com a repetição no final (embora uma por sinônimo e, no original, duas por metonímia) dos itens expandidos ao longo das duas primeiras estrofes, na terceira estrofe, o segundo termo da comparação é também uma correlação metafórica dos itens.

Estas correlações vêm abaixo esquematizadas:

1 <sup>a</sup> . e 2 <sup>a</sup> . estrofes	3 <sup>a</sup> . estrofe	último verso
<i>arroio gelado</i>	<i>fronte</i>	<i>rio</i>
<i>ébano</i>	<i>cílios</i>	<i>ébano</i>
<i>linho</i>	<i>olhos</i>	<i>linho</i>
<i>ouro</i>	<i>cabelos</i>	<i>ouro</i>
<i>âmbar</i>	<i>hálito</i>	<i>âmbar</i>
<i>carmim</i>	<i>boca</i>	<i>carmim</i>

De modo algum, se poderá, pois, apressadamente afirmar que Lope de Vega era um autor fácil, o que de resto atestam as correções recorrentes que ele efetuava, documentadas em Machado (1924:216-9), ou os refinamentos formais do soneto “Já não quero mais bem que só amá-la”.

O imitador de Góngora se revela após o sucesso, seja pelo escândalo, seja pelo aplauso do aparecimento de *Fábula de Polifemo y Galatea* em 1613 e não lhe foi difícil navegar pelos recursos do cultismo nem da superabundância da enumeração de frutos e flores em cornucópia, principalmente em *La Filomena* (1621) e *La Circe* (1624), embora não abandonasse sua verdadeira preocupação em busca de uma espiritualidade cada vez maior, como no soneto de que muito se orgulhava “A qualidade elementar resiste” (incluído em *La dama boba*). Resumo do pensamento de Pico della Mirandola, é uma cosmogonia que concebe o universo em três fogos: o primeiro corresponde à qualidade elementar que está em nós; o segundo, à qualidade celestial que é a virtude e o terceiro, à qualidade angélica que é a idéia, com matizes nitidamente platônicos e neo-platônicos. O soneto que ilustra esta concepção é “À qualidade elementar resiste” da última fase de Lope de Vega, em busca de uma depuração e espiritualidade crescentes.

### Quevedo, explosão de afetos

Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (1580-1645) é, talvez, dos poetas traduzidos por nós, o mais hispânico sem, contudo, deixar de ser o mais universal e, ao mesmo tempo, histórico: emoções aprisionadas que afinal explodem, a satirização das vilanias humanas, o painel de uma Espanha em decadência são retratados com a maestria formal de quem domina a técnica petrarqueana, o maneirismo e o barroco, embora não se deixe por ela subjugar.

Nossa recolha ilustra em abundância a primeira das três características assinaladas em Quevedo: a idéia das paixões aprisionadas tem sua fonte mais na visão existencial de Quevedo do que talvez em experiências com mulheres reais, mas uma vivência muito concreta de prisão ele a teve quando, já no final da vida, de 1639 a 1643, permaneceu em cárcere domiciliar, sob suspeitas de sátira política ao rei Filipe IV (pobre de quem caísse sob a mira de Quevedo!).

Com uma obra vastíssima, cuja cronologia ainda não foi estabelecida com precisão, o tema que sobressai nos sonetos por nós traduzidos é o da explosão de afetos.

Se rastreamos os sonetos de Quevedo, notamos a recorrência dos campos semânticos “fogo” e “prisão”. O primeiro aparece até a fadiga no jogo dos contrários dentro da tradição petrarqueana das parselhas como fogo/neve ~ água e em nossa coletânea vem ilustrado nos sonetos: “Os olhos cerrará a derradeira” (considerado por Dámaso Alonso (1960:395) não só o melhor soneto de Quevedo quanto da literatura espanhola); “Pedra sou em sofrer pena e cuidado”; “É nos claustros desta alma que a ferida”; “Ostentas de prodígios co-roudo”, como a seguir, respectivamente:

“nadar sabe-me a chama na água fria”(verso 7)

“Em meio ao rubro fogo, ao me agüentar  
sob teus escárnios ásperos e frios,” (versos 9 e 10)

“Bebe-me o ardor hidrópica esta vida,” (verso 5)

“de fogo e neve os feitos teus gigantes”

“Mas como em alta neve ardo acendido”(versos 3 e 12)

Mas a obsessão pelo fogo interior aparece também em suas preferências lexicais e metafóricas por termos como “medulas” (em “Os olhos cerrará a derradeira”, verso 11’; em “E’ nos claustros desta alma que a ferida”, verso 4) e “salamandra” (em “Pedra sou em sofrer pena e cuidado”, verso 11).

A idéia de aprisionamento das paixões está nos primeiros versos do soneto:

“É nos claustros desta alma que a ferida  
jaz calada; porém sorve sedenta  
a vida, que nas veias alimenta  
chama pelas medulas estendida.”

Um Bosch da literatura, Quevedo hiperbolicamente realça o grotesco humano, nesta coletânea ilustrado com um soneto que satiriza a velhice feminina, tema caro aos epigramistas gregos e latinos, cf. a *Anthologia Palatina*, livro XI. É exatamente na vertente satírica onde Quevedo apresenta uma de suas grandes originalidades. Abeberando-se nos registros populares, povoa seus versos de palavras e expressões que corriam na boca do povo, como são exemplo “repelón”, “antaño”, “quijada”, “morenos”, “présteme un ochavo”, “guarismo” e assim por diante, contrariando a tendência predominante pelos cultismos.

Por outro lado, um verdadeiro painel da decadência hispânica, onde sua preferência pelos oprimidos é nítida, desfila diante de nós, desta vez lembrando Goya. E não por menos foi vítima de processos inquisitoriais, por zombar do próprio inferno. Seus apelos para que a morte o venha acolher atingem o máximo lirismo em “Já formidável e espantoso soa”:

“Se agradável descanso, paz serena,  
paramentada em dor a morte envia,” (versos 5 e 6)  
“finde-me a vida e meu viver intime.” (último verso)

Apesar de dominar as formas petrarqueanas e barrocas, o

conceptismo e o cultismo, com todo seu arsenal de figuras mitológicas greco-latinas e, muitas vezes, quase que traduzindo os autores dentro desta tradição cultural (o que não lhe diminui o valor literário, como são exemplos as grandes contribuições de Plauto e Terêncio), Quevedo apresenta originalidades, conforme já assinalamos: seu sincretismo pagão-cristão cuja inspiração pode ser rastreada no estoicismo de Sêneca ou num Marco Aurélio, de que é exemplo o tema da fugacidade da vida, jamais obscurece o lado mais forte de sua produção literária, expressar o âmago das paixões humanas e os recursos formais dos quais daremos alguns exemplos não se configuram como um fim em si mesmos, mas são criadores de tensões, que espelham as energias mais íntimas, a começar pelos paralelismos sintáticos, formando um tipo de correlação.

O primeiro paralelismo sintático de que trataremos é o que ocorre em “Os olhos cerrará a derradeira”. Trata-se de três sujeitos de orações partidas, coordenados assindeticamente, seguidos cada um de uma oração adjetiva (no primeiro terceto), criando uma tensão que se resolve na última estrofe, com a retomada dos três predicados, novamente coordenados assindeticamente, mas contrapostos, cada um deles por adversativas:

“Alma que todo um deus a tem rendido,  
veias que a tanto fogo humor têm dado,  
medulas que gloriosas têm ardido,

seu corpo deixarão, não seu cuidado;  
serão cinza, terão, porém, sentido:  
pó serão, porém, pó enamorado.

Outro exemplo de paralelismo sintático encontramos em “Pedra sou em sofrer pena e cuidado”, desta vez, coordenando sindética e assindeticamente predicativos que iniciam cada verso, seguidos de orações infinitivas adverbiais e criando uma tensão ainda mais prolongada, pois se estende ao longo de oito versos. Os predicativos são “Pedra”, “cera”, “sábio”, “néscio”, “medroso”, “valente”,

“homem”, “besta”. Observe-se, pois, que cada um dos pares é de contrários. Damos como exemplo da oração infinitiva adverbial que se lhes segue, a do primeiro verso: “em sofrer pena e cuidado”.

Já foi mencionado o uso dos contrários, tão caros à tradição trovadoresca e a Petrarca, mas outro recurso co-ocorrente é o dos versos bimembres, como em “Esta vida! Oh! Ninguém a mim responde?”:

“Falta-me a vida, assiste ao já vivido,” (verso 7)

“Ontem foi-se. O Amanhã, não anunciado;” (verso 9)

Em “Ostentas de prodígios coroado”:

“monte traidor e tumba fulminante,” (verso 2)

Mas encontram-se também os versos trimembres, alguns deles a síntese da brevidade da vida como em “Essa vida! Oh! Ninguém a mim responde?”:

“sou um Foi, e um Será e um É cansado.”(verso 11)

ou

como em “Mandou-me, ai Fábio, que eu amasse Flora”:

“Terra será o corpo, é, foi nada;” (verso 12).

Como afirmamos acima, todo este domínio formal não obscurece a explosão dos afetos, seja nos tons sombrios de convite à morte, seja nos tons rubros da chama que o queima, atingindo a perfeição nos fechos dos sonetos:

“pó serão, porém, pó enamorado.”

“habitantes perenes de dois rios.”

“suceder de defuntos permaneço.”

“finde-me a vida e meu viver intime.”

“Meu coração é só reino de espanto.”

“E ardente imitação de ti no mundo.”  
 “eterno amante sou de eterna amada.”

### Calderón de la Barca, o alegorista

Pedro Calderón de la Barca y Henaó (1600-81) encerra a série dos poetas do *Siglo de Oro* por nós traduzidos. Desde o misticismo exacerbado de San Juan de la Cruz, às esferas mais espiritualizadas de Fray Luis de León, à pompa sensual de Góngora, aos pólos do celeste e do mundano em Lope de Vega, à explosão de afetos em Quevedo, chegamos ao alegorista Calderón de la Barca, reconhecido ainda em vida como o substituto de Lope de Vega. *La vida es sueño* é sua peça mais conhecida e, nos autos sacramentais, as alegorias dramatizam os mistérios da Santa Eucaristia. Seu moralismo tem como alvo de ataque a esposa adúltera, a quem não poupou.

Em “As flores”, o tema é a efemeridade da ambição e da vaidade humanas, num jogo de correlações usando as metáforas e os contrários em voga:

nascimento e juventude  
e suas metáforas

pompas e alegria  
despertando  
albores da manhã

florescer, madrugaram, floriram  
berço

velhice/morte e  
e suas metáforas

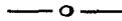
lástima vã  
dormindo  
entardecer em braços  
de uma noite fria  
envelhecer  
sepulcro

### Síntese e paradoxo

botão  
dia  
que os séculos passados horas viram.

### Notas

1. Agradeço a leitura crítica e as contribuições de Joaquim Brasil e Jorge Schwartz.
2. As traduções para o português são da autora.



### Referências Bibliográficas

ALVAR, M. *Poesia tradicional de los judios españoles*. México, Porrúa, 1966.

ADJOVA ANGORA, A. *Cruz e Sousa no foco da tradução poética*. Dissertação de mestrado, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, não publicada, 1996.

ALONSO, D. *Poesia espanhola, ensaio de métodos e limites estilísticos*. Trad. da 3a ed. de 1957 por Darcy Damasceno. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1960.

BADIA, L. Introducción. In Lull, R. *Libro de amigo y Amado*. Barcelona, Planeta, 1993.

BELTRÁN, V. *La canción tradicional de la Edad de Oro*. Barcelona, Planeta, 1990.

CAMP, J. *Les plus beaux poèmes espagnols et hispano-américains*. Paris, PUF, 1948.

HORATIUS FLACCUS, Q. *Texte latin*, prefácio e org. de E. Sommer. Paris, Hachette, 1902.

LEÓN, Fray Luis de *Nombres de Cristo*, Madri, Onís, vol.III, 1934:10-11.

LLUL, R. *Libro de amigo y Amado*. Introd. de L.Badia. Trad. de M. de Riquer. Barcelona, Planeta, 1993.

MACHADO, M. Un códice precioso. Manuscrito autógrafa de Lope de Vega. *Rev. De la Biblioteca, Arch. y Museo*. Ayuntamiento de Madrid, I, 1924:216-9.

MILLAS VALLICROSA, J.M. *Literatura hebraicoespañola*, Barcelona, Labor, 1968.

SÁENZ-BADILLOS, A . e Targarona Borrás, J. *Poetas hebreos de al-Andalus (siglos X-XII)* . *Antología*. Córdoba, El Amendo, 1988.

SANTA TERESA DE JESÚS. *Poemas y exclamaciones*. Barcelona, Rio Negro, 1990.

SCLIAR-CABRAL, L. *O método contextual dinâmico aplicado a poemas de Fernando Pessoa*. Florianópolis, EDUFSC, 1989.

\_\_\_\_\_ *Romances e canções sefarditas (Sec. XV ao XX)*. Tradução e Ensaio. São Paulo, Massao Ohno, 1990.

\_\_\_\_\_ *Hijo de Sussán, Manés*. Trad., Elias Ben Maimón. Jerusalém, *NOAJ*, 6, 1991:12.

SHAKESPEARE, W. *Antônio e Cleópatra*. Org. e trad. de José Roberto O'Shea. São Paulo, Siciliano, 1997.