

# PARA TRADUZIR O PLURABELLO *CHAMBER MUSIC* (COM EXEMPLOS DE POESIA ITALIANA DO SÉCULO XX)



CALÉU N. MORAES

*Para Alai*

**A**rthur Simons, numa carta a Elkin Mathews que data de outubro de 1906, escreveu que, poeta talentoso, James Joyce, então “a young Irishman” [um jovem irlandês], não pertencia ao movimento céltico das letras da Irlanda; todavia, mesmo Yeats lhe enxergava algum mérito (Deming, 1997: 36).

Simons lera *A Book of Thirty Songs for Lovers*, velho título de *Chamber Music*, e mostrou-se entusiasmado pelos versos de Joyce. Estes, Thomas Kettle, em resenha de 1907, chamou, talvez acertadamente, “delicados” (Deming, 1997: 37).

A verdade é que o irlandês não foi um grande poeta. *Chamber Music* [Música de Câmara ou outra coisa, porque *Chamber* tem que ver com *Chamber pot* ou penico] é apenas um livrinho simpático que tem 36 poemas<sup>1</sup>.

Não são, infelizmente, os únicos de James Joyce. Entretanto, tem algum valor que reside, creio, naquilo que Pound chamou, numa *raso*<sup>2</sup> de Arnaut Daniel, de arte entre a música e a literatura. Valeria, precisamente por isso, empreender sua tradução.

Giosuè Carducci, o rixoso Nobel de 1906, escreveu que desde os tempos de Dante, é costume meter música em poesia e Paulo Leminski (1999: 194-195), num brevíssimo manifesto, defendeu que o poema não é literatura; tem que ver com música, com plástica, com outra coisa, portanto. O que importa no texto de Joyce é a ressonância da canção elizabetana, a velha música de Thomas Morley ou John Wilbye.

---

<sup>1</sup> É fama que Joyce e Gogarty leram os versos pra uma viúva que, depois de beber bastante cerveja, meteu-se por trás dum biombo urinando num penico. O famoso autor teria daí tirado o título do livro. A anedota, conta-nos Anderson (1978: 54).

<sup>2</sup> A “raso” é uma sorte de composição anônima (em prosa) medieval que antecedia as canções dos trovadores fazendo uma análise do texto que seguia. Trata-se, a bem dizer, dum gênero literário morto, que Pound tentou trazer de volta à vida; assim, quando comentou as canções de Arnaut Daniel, intitulou sua peça em prosa de “raso”.

Assim, o escritor irlandês, no livrinho de versos, exercita-se com algum virtuosismo. Traduzi-lo é imitá-lo; mais que isso, reescrever as canções num verdadeiro palimpsesto: pôr música sobre as palavras dos versos.

Há uma tradução brasileira (1998) de *Chamber Music*; fê-la Alípio Correia de Franca Neto. O intérprete, que verteu para o nosso idioma, entre outros, *A balada do velho marinheiro* de S. T. Coleridge, não me parece ter feito com *Música de Câmara* o melhor dos seus trabalhos; trata-se, apenas, duma boa tradução.

Existem poucas soluções brilhantes e o verso parece, pouquíssimas vezes, com o de James Joyce. Acordo que o título seja intraduzível; como já disse, apesar de referir-se à música, faz alusão ao urinol.

São versos curtos e poemas pequenos, quase singelos: a música que reverbera. Alípio Correia de Franca Neto (1998: 23) admite que Joyce, de acordo com seu irmão, parece ter ordenado os poemas de forma a “sugerir ‘aproximadamente *allegretto, andante, cantabile, mosso*’”. De cara, o primeiro poema, na tradução tem pouco a ver com *allegretto*; vejamos:

*Strings in the earth and air  
Make music sweet;  
Strings by the river where  
The willows meet.*

*There's music along the river  
For Love wanders there,  
Pale flowers on his mantle,  
Dark leaves on his hair.*

*All softly playing,  
With head to the music bent,  
And fingers straying  
Upon an instrument.*

Cordas na terra e no ar  
Meiga música compõem;  
Cordas junto ao rio, lugar  
Onde se unem os chorões.  
Há música pelo rio –  
É Amor, vagueando à toa;  
Pálidas flores no manto,  
Folhas negras em coroa.

Suavíssimo tocando,  
A frente à música pendente,  
E os dedos deslizando  
Num instrumento.

Não me parece Joyce; qualquer leitor há de ter percebido, logo na primeira estrofe, que a leitura não flui. Se o irlandês decidiu-se por “sweet” e “meet”, é porque são rimas leves; “Compõem” e “chorões” são grotescas. Sugiro a tradução que segue:

*Cordas na terra e no céu  
Inventam música doce;  
Cordas pelo rio ao léu:  
Lá os salgueiros uniram-se.*

Todavia, meu trabalho não é um panfleto em desfavor dum tradutor de Joyce. Antes, uma reflexão acerca de como plurabellizar em português um texto plurabello, porque duma música bonita e, ao mesmo tempo, dum conteúdo “delicado”: “céu” e “léu” me parecem mais comoventes que os excessivamente neutros “ar” e “lugar”, apesar de parecerem num primeiro momento, mais longe de “air” e “where”; uma inverdade posto que a rima inglesa também é aberta. A dica, deu-nos o autor de *Ulisses* quando verteu para o italiano “Anna Livia Plurabella”, famoso fragmento do *Finnegans Wake*: não atentar em dizer precisamente a mesma coisa, de maneira que se deve descuidar (mas não desfazer) do conteúdo em razão da forma.

Presumo que alguém há de dizer: “‘Anna Livia’ tem pouco a ver com *Chamber Music*”: e tem razão. Contudo, o tumulto intrépido do romance (ou seja lá o que for), como todos estão carecas de saber, está no aparato verbal de Joyce; de outro lado, a música de câmara ou o ruído do mijo (que o leitor se decida pelo que quer ouvir) importam mais, também, que o sentido dos versos do poeta.

Diz-se que traduzir é escolher.

No caso destes versos, não se tem esta liberdade. O tradutor precisa, necessariamente, seguir pelo delírio verbal do escritor irlandês: os cantos elizabetanos insinuados habilidosamente nas partituras de *Chamber Music*.

Gosto quando Leonardo Bruni, em bom latim, ao perseguir à exaustão os erros grotescos dum intérprete de Aristóteles, admite que o tradutor tenha de ser tomado, qual numa possessão, pelo espírito do autor (2006: 58-60). É o caso da tradução dos poemas de Joyce.

Desta feita, o verso plurabello, (aquele que exitosamente imita qualquer modalidade de música ou, ainda, inventa alguma melodia agradável e, ao mesmo tempo, tem algo que dizer), exige certa estratégia de tradução que chamo geológica (na falta dum termo melhor) porque se dá em estratos. Vejamos do que falo, através dum exemplo.

Que envelhecem as traduções, todos sabem.

Salvatore Quasimodo, por exemplo, o poeta de *Oboe Sommerso*, escreveu que a “linguaggio aromatica” [linguagem aromática] na qual foi costume traduzir os clássicos já está morta “nello spirito delle generazioni nuove” [no espírito das novas gerações] (1977: 298).

Autor de *Lirici Greci* [Lírica grega], uma coletânea de transcrições dos poemas de Safo, Alceu, entre outros, o siciliano atualizou a linguagem do verso grego numa poesia bastante leve que pouco tinha que ver com as traduções de Romagnoli, um seu antecessor. Qualquer semelhança com o “make it new” não é, decerto, por acaso.

Em *Lirici Greci* o quadragenário Quasimodo é quadrático: predominam estrofes de quatro versos num quadro perfeito.

Todavia, ocupou-se tão só em reescrever o “Plenilúnio” de Safo à maneira da própria produção poética:

Gli astri d’intorno alla leggiadra luna  
nascondono l’immagine lucente,  
quando piena più risplende, bianca  
sopra la terra.

A despeito da boa música da quadra (Salvatore, não esqueçamos, é sempre breve), o fragmento é pouco grego; pessoalmente, prefiro a versão de Manara Valgimigli, ainda mais rica:

Le stelle intorno alla bella luna  
velano il volto lucente  
quando piena, al suo colmo,  
argentea,  
splende su tutta la terra.

Aqui existe o rumor da língua estranha. Em Quasimodo, de outro lado, trata-se mesmo dum verso popular; o simplório Manzoni poderia tê-lo escrito. Contudo, Manara Valgimigli, célebre filólogo mas poetaastro<sup>3</sup>, parece cuidar de observar, quando traduz, três tempos: o do poeta, o do poema e o do tradutor.

O primeiro tem que ver com passado; um tempo velho, sempre. O tempo do poeta é o de cada poema que leu ou deveria ter lido. O tempo da gente que escreveu junto dele. O tempo de Safo, pois, é o de Alceu e, de certa maneira, da lírica grega. O tradutor, este, que tem de ser antes um leitor, não pode esquecer-lo e tem de fazê-lo ecoar no poema transcriado.

De volta aos versos de Salvatore Quasimodo, não há coisa alguma dos líricos da Grécia, da gente de Safo. Disse já que parecem, a bem da verdade, versos populares inopinadamente furtados a algum campônio: “bianca” e “argentea” são coisas diversas; o segundo termo é mais grego evidentemente, a despeito da origem latina: quero dizer, é mais distante; sofre da velhice planetária dos gregos.

---

<sup>3</sup> Sobre o poetaastro Manara Valgimigli, quando o chamo assim, refiro-me à poesia dita “original” do autor que é, reconhecidamente, inexpressiva. Suas traduções superaram, é certo, toda a produção original.

Depois, tem-se o tempo do poema, da técnica: vale mesmo manejar o verso à maneira do poeta. É a vez do artifício e da reinvenção. O poeta/tradutor tem de ser um bom versejador, daqueles modificadores (Novalis, talvez?), e arriscar-se criativamente no trato do texto original. Em Safo, os versos são dois. Manara Valgimigli produz cinco. A poetisa fala duma lua cheia, destacada. Manara Valgimigli também. Todavia, é possível ver o astro dominante quando o tradutor isola a palavra “argentea” [argêntea], destacando-a. Haroldo de Campos (In: Pound 1995: 165) faz o mesmo que o tradutor italiano:

em torno a Silene esplêndida  
os astros  
recolhem sua forma lúcida  
quando plena ela mais resplende  
alta  
argêntea

O terceiro e último dos tempos ou estrato, é o do tradutor. Quero dizer, é, ainda, o do leitor. Boccaccio acertadamente escreveu que traduzir tem de ser vulgarizar. Qualquer um que leia o “Proemio del vulgarizzatore” [Prefácio do vulgarizador], saberá que o autor do *Decamerão* refere-se ao fato de verter textos das línguas grega e latina para os idiomas ditos vulgares, como o italiano. Todavia, gosto sobremaneira da forma como se preocupa com o fato do texto antigo comunicar algo ao leitor contemporâneo. Vai aqui o que Pound chamou “make it new”, ou renovação.

Assim, insiste Leminski (2001) em “Trans/paralelas”, que a tradução é sempre um original. O tempo, aqui, é do tradutor, portanto. Como já disse, as traduções envelhecem e trata-se, sempre, de atualizar e, neste processo, de criar um texto original. É por isso que Pound, referindo-se à *Homage to Sextus Propertius*, escreveu que não fez mais que trazer um homem morto à vida. Sigamos por um outro exemplo: Catulo e o pênis destruído. Existem uns tantos poemas do odiado de Horácio que mais parecem nêias (e não as suas paródias, como pretendeu Pignatari).

Em Catulo o pênis agoniza e termina morto. Mas por quê? Talvez devamos perguntar: por que não? Catulo não tem de ser levado a sério. Poeta algum, barroco ou desajeitado, precisa sê-lo. Mas o cantor de Lésbia, melhor, decerto, que Tibulo ou Propércio, tem algo que contar: também os romanos tinham pênis inúteis como o infeliz Martin Guerre.

Catulo, que num poema prometeu nove trepadas seguidas, é o cantor, também, da impotência. Os pássaros que morrem nos seus versos são um bando de caralhos caídos. Daí a nêia, o texto fúnebre: o pênis derrotado. O tal pardal de Lésbia é uma criatura fagueira que, para a tristeza da mulher, tomba morto. (Em muitos lugares os pênis são pássaros, desde os *bis pole* dos Asmat ao homem de Lascaux, com cabeça de ave, em plena

ereção.) Adiante, apresento do lírico latino um lamento pela morte dum pássaro:

*Lugete, o Veneres Cupidinesque,  
et quantum est hominum venustiorum:  
passer mortuus est meae puellae,  
passer, deliciae meae puellae,  
quem plus illa oculis suis amabat.  
nam mellitus erat suamque norat  
ipsam tam bene quam puella matrem,  
nec sese a gremio illius movebat,  
sed circumsiliens modo huc modo illuc  
ad solam dominam usque pipiabat.  
qui nunc it per iter tenebricosum  
illuc, unde negant redire quemquam.  
at vobis male sit, malae tenebrae  
Orci, quae omnia bella devoratis:  
tam bellum mihi passerem abstulistis  
o factum male! o miselle passer!  
tua nunc opera meae puellae  
flendo turgiduli rubent ocelli.*

Nosso bom Salvatore Quasimodo, assim traduz Catulo:

*E voi piangete, Veneri ed Amori,  
e voi che più avete gentilezza,  
morto è il passero della mia fanciulla,  
il passero, gioia della mia fanciulla,  
da lei amato più degli occhi suoi  
tanto era dolce: la riconosceva  
come una figlia piccola la madre  
e mais s'allontanava dal suo grembo,  
ed a piccoli salti qua e là intorno  
verso lei sola sempre pigolava.  
E ora va per la strada buia, laggiù,  
di dove, dicono, non torni alcuno.  
Maledette, voi malefiche tenebre  
Dell'Orco che divorate le cose  
più belle: mi avete portato via  
un passero bellissimo: che perfida  
crudeltà! O povero piccolo passero!  
E per te gli occhi della mia fanciulla  
si gonfiano e s'arrossano di piante.*

Aqui, notemos, as coisas são diversas. Se o poeta italiano traduz Safo à maneira dum poemeto popular, com Catulo faz bem outra coisa; o hendecassílabo falécio do autor romano, bem parece o que fez Quasimodo. Nos segundo e quarto versos, as palavras estão quase no mesmo lugar que as deixou Catulo.

Quero dizer, fôssemos avaliar a tradução do Nobel de 1959, e bem poderíamos ver que se trata da dita tradução geológica da qual venho falando: num primeiro estrato, o tempo do poeta, Salvatore Quasimodo reproduz o universo das elegias romanas: o metro se parece, a disposição das palavras também: à maneira do poema de Catulo, o décimo quarto verso do do italiano também começa por Orco.

A forma é a das elegias de toda aquela gente: Tibulo, Propércio, Ovídio, gente sobre quem Paul Veyne escreveu um livro magnífico, está presente no texto de Quasimodo. Mais que isso, todavia, na tradução italiana aparece a mão habilíssima de Catulo: “morto è il passero de la mia fanciulla”; e aqui descobrimos o segundo tempo, o do poema.

Salvatore é inventivo: os dois últimos versos tem um ritmo apressado, que acompanha o fim do poema de Catulo. Ademais, tem-se o tempo do tradutor. Boccaccio possivelmente ficaria orgulhoso do trabalho do seu conterrâneo. Qualquer um que leia “E voi piangete, Veneri ed Amori” há de perceber um poeta de volta à vida, batendo a poeira do ombro pra dizer algo pro leitor de hoje, de agora. E a bem da verdade, mesmo que tivesse pouco que dizer, bastaria articular qualquer coisa numa linguagem renovada (*make it new*).

De volta ao Joyce do *Chamber Music*, o que temos, assim, é uma rocha que perfurar. Não que se trate duma poética inacessível; pelo contrário, o Joyce poeta é “fácil”. O diabo é que ao escrever os seus versos, o autor irlandês os meteu numa partitura de música elizabetana. Não basta, assim, preservar alguma métrica ou, ainda, rimar qualquer coisa. O ruído da música de Joyce, a despeito do que queiram dizer os seus versos “delicados”, precisam fazer-se ouvir quando um qualquer leia em português, a música de câmara.

Assim, não acordo com certas rimas que Alípio Correia de Franca Neto decidiu por colocar nos versos que traduziu, seja porque tem pouco a ver com a “leveza” de Joyce ou porque “compõem... chorões”, mais parece o ruído de alguém urinando dificilmente, com pedra nos rins, por exemplo. Desta feita, para traduzir Joyce, existe, em primeiro lugar, a dica que nos deu quando verteu “Anna Livia Plurabelle” em italiano: não importa muito o que se quer dizer, mas sim como se diz. (É preciso que fique claro que há traduções e traduções, textos e textos, e cada um, em particular, exige uma estratégia diversa de tradução.

Daí que não se pode fazer uso em qualquer ocasião da dita tradução geológica porque, haveremos de admitir, há poetas e poetas, casos e casos, além dos objetivos dos tradutores que se multiplicam ao infinito.)

Todavia, se, num primeiro momento, atentamos ao tempo do poeta que, no caso de Joyce, é toda tradição do verso inglês a partir, digamos, do século XVI, quando as canções elizabetanas afloram doadamente, percebemos que não é possível simplesmente traduzi-lo como se traduz Yeats,

Pound ou Eliot. É preciso escavar Joyce, descobrir-lhe no último estrato a importância do ruído.

Depois, num segundo instante, aparece a artesanaria do verso, o tempo do poema. Se o escritor irlandês não foi dos melhores poetas, não quer dizer que o tradutor não possa sê-lo. Ainda assim, há coisas que se preservar como o metro miúdo de Joyce. Ademais, é o tempo do tradutor: se optamos pela dica de Joyce de não cuidar muito com o que dizer, o que vale é que então diga algo a canção elizabetana, diga muito a música do verso, carregada por certo dum impulso vital, o mesmo (quem sabe?) que pôs de pé o Frankstein de Mary Shelley.

### P. S.

De antemão quero refutar uma provável objeção: a de que a tradução geológica teria um caráter por demais livresco.

Em primeiro lugar, não penso como Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, o brilhante contendor de Nietzsche, que pretendeu que para empreender a tradução de um poema grego é preciso ser filólogo. Em segundo lugar, estou de acordo com ele. Explico-me.

Tem muito tempo Le Grand Translateur, Geoffrey Chaucer, pisou a Terra; como Ezra Pound, admito que tenha sido, *infatti*, inteligente. Todavia, está longe de ser o filólogo que Wilamowitz-Moellendorf desejava. Por certo traduziu o *Romance da Rosa* e não os versos de Safo, mas fê-lo brilhantemente.

Outro exemplo: estou que não há tradutor melhor de Camões pro inglês que *sir* Richard Fanshawe (e que Burton tenha pena de minha alma), o primeiro, a propósito. Verteu todo o poema português, é fama, em um ano. Mas podemos encontrar, se bem quisermos, Camões inteiro nos versos de Fanshawe, publicados em 1655. Este último, pode-se dizer, a despeito da erudição, não foi esta invenção dos séculos XVIII e XIX a que chamamos filólogo. Mesmo porque, à maneira dos seus contemporâneos, *sir* Richard pretendia que a poesia fosse vertida em poesia (STEINER, 1975).

Não posso justificar o sucesso de tais empreendimentos senão pelo gênio tradutório e poético dum Chaucer ou dum Fanshawe. Por isso, qualquer poeta, desde que dotado de alguma inteligência ou argúcia verbal, pode proceder astuciosamente na tradução dum autor qualquer. Não vamos longe, para ficar entre gregos: as traduções de Höelderlin, por exemplo. Autor genioso que terminou louco e em desdita, “pode ser comparado àqueles escavadores do solo grego, desprovidos de formação sistemática, que se puseram a trabalhar com seus próprios recursos, com o coração cheio de entusiasmo e guiados por um grande instinto” (1977: 97), escreveu Haroldo de Campos.



De outro lado, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf tinha razão: apenas um filólogo pode traduzir um poema grego: Manara Valgimigli, por exemplo. Humboldt; Schlegel; qualquer outro. Ou, se alargamos o sentido de filólogo, querendo dizer ainda alguém que entende muito de língua, um Haroldo de Campos, Augusto de Campos, essa gente.

A tradução geológica prevê um tradutor leitor; não da obra, claro, que traduz, mas de tudo quanto lhe cai nas mãos. Há que se ler, apenas. Todavia, temos de contar com o gênio tradutório, esta coisa estranha, espécie de *mana*<sup>4</sup> da Melanésia ou o *nume* romano. O paciente tradutor geológico, se vai verter Joyce, por exemplo, o de *Chamber Music*, ouve canções elizabetanas, lê os versos de tais canções, pratica-os, decerto, além de saber de todo Joyce ou de boa parte dele, perseguindo, ainda, qual inquisidor, os autores do seu tempo.

Devo dizer, por fim, que a erudição não vai matar o texto. Como bem ensinou John Denhan, contemporâneo de Richard Fanshawe, vertamos “poesie into poesie” (1719: 15).

Caléu N. Moraes  
amortedeisolda@hotmail.com  
Universidade Federal de Santa Catarina

### Referências bibliográficas

ANDERSON, Chester G. *James Joyce and his world*. New York: Scribner, 1978.

BRUNI, Leonardo. “De recta interpretatione”. In: FURLAN, Mauri. (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: NUPLITT, 2006.

CAMPOS, Haroldo. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Meta-linguagem: ensaios de teoria e crítica*. São Paulo: Cultrix, 1977.

\_\_\_\_\_. “A palavra vermelhas de Höelderlin”. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

---

<sup>4</sup> Num curioso volume de 1913, Sir James Frazer disse dos habitantes da Ilha de Solomon que acreditavam nas graças e dons sobrenaturais de fantasmas, chamando os seus poderes de *mana*.

- DEMING, Robert H. *James Joyce: 1907-1927*. Londres: Routledge, 1997.
- DENHAM, John. "Preface". In: *Poems and translations; with the Sophy, a tragedy*. Londres: Jacob Tonson, 1719.
- FRAZER, James. *The belief in immortality and the worship of the dead*. Londres: Macmillan and Co., 1913. v. I.
- JOYCE, James. *Música de Câmara*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Chamber Music*. Columbia University Press, 1954.
- LEMINSKI, Paulo. & BONVICINO, Regis. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 24, 1999.
- LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos 2*. Curitiba: Ed. Criar, 2001.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos, Haroldo de Campos, José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.
- QUASIMODO, Salvatore. *Poesie e discorsi sulla poesia*. Milão: Mondadori, 1977.
- STEINER, Thomas R. *English translation theory 1650-1800*. Amsterdã: Van Gorcum, 1975.
- VALGIMIGLI, Manara. *I lirici greci*. Turim. Einaudi: 1962.
- VEYNE, Paul. *Roman Erotic Elegy: Love, Poetry, and the West*. Trad. D. Pellaver. University of Chicago Press, 1988.