

A TRADUÇÃO EM TRADUÇÕES DE UM POEMA DE HEINE

Caetano Waldrigues Galindo

1.

São apenas algumas perguntas, aqui.

Partindo de um exemplo.

Vejamos.

*Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Knospen sprangen,
Da ist in meinem Herzen
Die Liebe aufgegangen.*

*Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Vögel sangen,
Da hab ich ihr gestanden
Mein Sehnen und Verlangen.*

Assim se abre a sequência chamada *Dichterliebe* (Amor de poeta), inicialmente publicada dentro do *Lyrisches Intermezzo*, de Heinrich Heine, escrito entre 1822 e 1823, mas publicado apenas em 1827 no *Buch der Lieder*, que reuniu a produção do autor.

Um poema simples, mas com não poucas armadilhas semânticas e formais, que poderão simultaneamente, como sói, interessar e desafiar a empresa de tradução.

A forma, afinal, parece ser singelamente dedutível, apesar de não estarmos lidando com um “esquema” formal óbvio e tradicional. São duas quadras, com versos de ritmo predominantemente jâmbico¹, que contam todos com seis sílabas, à exceção do primeiro verso de cada quadra, que apresenta quatro pés completos, ou seja, oito sílabas métricas.

Essa pequena disparidade métrica entre os versos, digamos, discursivos do poema e o verso repetido no início das duas estrofes (espécie, portanto, de estribilho em nível semântico, ou de tema que antecede essas *variações*) se vê ainda mais realçada ou quem sabe até polemizada pelo fato de que todos esses seis versos trímetros se apresentam na verdade como tetrâmetros jâmbicos catalécticos: versos de sete sílabas que terminam por uma sílaba átona, gerando, em alemão como em português, uma

¹ Como os objetivos deste texto são um pouco mais amplos, ou no mínimo mais *variados*, vou saltar aqui a etapa, devida, em que faria uma análise mais detida da pauta métrica e sonora do poema original.

escansão que não se desvia do padrão do trímetro mas que, sonoramente, gera uma espécie de quebra desse contrato e, de quebra, de quebra do ritmo jâmbico dominante. Afinal, numa leitura em voz alta, essa marca métrica não pode deixar de gerar uma pausa nítida ao final de cada verso, que tenderia como que a completar a escansão do tetrâmetro original.

Ou seja, o que proponho aqui como leitura dessas estrofes é que se pode pensar nelas como compostas de um verso de 8 e três de 6 sílabas, em termos de métrica tradicional. Porém, musicalmente, talvez fosse igualmente interessante conceber a métrica como composta de um ritmo jâmbico dominante, que se sustenta através de versos predominantemente tetramétricos, que podem por vezes, e sempre nos mesmos locais, ser completados por uma pausa forte, equivalente ao icto faltante no verso.

(Repito que baseio essa escansão em um reconhecimento de um *ritmo* predominante, que me parece mais importante aqui do que o estabelecimento de acentos tônicos e subtônicos segundo critérios lexicais rigorosos. O ritmo, assim, dotado de mais importância que a acentuação fonotática.)

Em termos de rimas, a estrutura de novo é ilusoriamente simples, com um padrão de versos pares rimados (com uma única rima para todo o poema) e versos ímpares *brancos*, o que poderia sugerir um esquema XAXA XAXA, eventualmente direto em sua simplicidade. Levando-se no entanto em consideração que os primeiros versos das duas estrofes são na verdade iterações de um mesmo sintagma, chegamos a um esquema zAXA zAXA, que talvez já possa representar melhor o poema.

Mas vejamos ainda aqueles versos *brancos*.

Porque, afinal, eles geram uma sonoridade nada aleatória que contribui consideravelmente para aquela mesma ambiguidade *liberdade-estrutura* que vimos em jogo na métrica. Pois se nenhum deles de fato cabe no esquema fônico do *-angen* que estabelecem as rimas pares, e se os dois na verdade não rimam entre si, temos todo um esquema de similaridades e correspondências que faz com que eles evoquem, ao mesmo tempo confirmem e desmintam, o estatuto monorrímico dos tercetos finais das quadras.

O segundo deles, afinal, termina em *-anden*, com mera troca da velar intervocálica por uma alveolar (menos *sonora*, é verdade, no alemão padrão de hoje do que a grafia parece fazer supor). E, olhando para este sétimo verso, agora, é no mínimo curioso ver como o terceiro na verdade já criava esse padrão de *desvio-conformidade* ao manter a régua trocaica dessas palavras finais, ainda terminando-se pela sequência *-en*, precedida aqui de um *-erz-* realizado, ainda no alemão padrão de hoje, como uma vogal

longa seguida de uma africada alveolar. São três sons diferentes (*erzen*, *anden*, *angen*) todos pertencentes, no entanto, a como que uma mesma família rítmica e, por que não, rítmica, ou ao menos sonora.

A estrutura semântica por trás desse quase-monorrimismo, no entanto, vem mais uma vez introduzir um elemento de complexidade onde parecíamos poder ver simplicidade. Pois daqueles quatro vocábulos terminados em *-angen* dois (e, não à toa, os segundos versos de cada uma das estrofes) são pretéritos verbais. Um outro, o quarto da primeira estrofe, é particípio verbal (forma *nominal* do verbo), pertencendo aqui a uma construção gramaticalizada de perfectivo (*die Liebe* [ist] *aufgegangen*). E o último (*verlangen*) é substantivo pluralizado.

A clássica busca da *rima rica* aqui gera efeitos muito interessantes de contraste semântico-gramatical naquilo que, sonoramente, é reto e constante.

De resto, essa mesma estrutura semântica do poema introduz um novo elemento de constância ao acrescentar um grau de paralelismo sintático que, mais uma vez, estende ao mesmo tempo em que questiona (por não reproduzi-lo nos mesmos termos, literalmente) o poder do pequeno rondó gerado pelo eco entre os versos 1 e 4. Os versos 2 e 5, afinal, apresentam precisamente a mesma estrutura argumentativa de *Als alle* (enquanto todos) + substantivo plural dissilábico trocaico + pretérito verbal dissilábico trocaico²: enquanto todos [os] botões saltavam; enquanto todos [os] pássaros cantavam.

E, mais uma vez, o desenrolar do poema gera uma solução de continuidade/ruptura ao anunciar uma estrutura especular no fato de começarem os versos 3 e 7 com o mesmo *da* (que além de tudo conclui a estrutura tripartite *In-als-da*: Em [determinado momento], enquanto [determinada coisa], então [eu etc..]) mas não dar continuidade de qualquer maneira mais conspícua ao processo de espelhamento.

Em termos sonoros, igualmente não se vê qualquer padrão nitidamente organizado que permita afirmar que o poema se organize em torno de réguas aliterativas ou assonantes predeterminadas, rígidas e claras. No entanto, pode parecer relevante a delicada transição, nas duas estrofes, de uma segura predominância de vogais centrais-posteriores nos primeiros versos para um predomínio igualmente perceptível de um padrão central-anterior nos versos finais.

² Interessante perceber também, o quanto a *escansão* semântica, ao gerar nesse caso claro padrão trocaico, se sobrepõe ao metro jâmbico do verso em interessante *contraponto* rítmico, em termos hopkinsianos (cf. *Author's Preface* em Hopkins, 1953).

Quanto a mecanismos estritamente semânticos (e imagéticos), as duas estrofes também seguem caminhos paralelos, de repetição-com-diferença, em uma estrutura que anuncia que.

1. No belíssimo mês de maio, enquanto todos os botões brotavam, surgiu então no meu coração o amor.
2. No belíssimo mês de maio, enquanto todas as aves cantavam, confessei-lhe então meus desejos e anseios.

Em que são claros o paralelismo das construções e a recorrência do emparelhamento das imagens da natureza com os atos do eu-lírico, ou com o que lhe ocorre (o amor que surge quando brotam as flores; a confissão que escapa quando cantam as aves).

Muito bem.

Não se trata, aqui, de esgotar os mecanismos de análise formal do poema. O objetivo desse texto, repito, é simultaneamente mais amplo e mais restrito. Quero apenas esboçar uma análise que permita antever algumas das dificuldades, ou algumas das balizas que poderão guiar uma experiência *ortodoxa* de tradução do poema de Heine que, segundo os critérios expostos em um já clássico texto de Britto (2002), deveria, depois de identificá-los, ao menos tentar reproduzir alguns desses efeitos, algumas dessas características.

Uma tradução como a que tento agora, novamente, apenas a fim de ilustrar o processo.

No esplendoroso mês de maio,
Como um botão de flor,
Foi que em meu coração
Apareceu o amor.

No esplendoroso mês de maio,
Qual pássaro cantor
Foi que te confessei
Desejo, anelo, ardor.

Segundo aqueles mesmos critérios, poderíamos avaliar uma tal tradução (ainda sem querer esgotar as possibilidades do mecanismo de análise, intentando apenas ilustrar a possibilidade dessa mesma avaliação de méritos), apontando que:

1. A estrutura métrica se manteve fundamentalmente jâmbica, apesar de ter havido a perda, total, do jogo entre tetrâmetros catalécticos e acatalécticos já que os versos 2-3-4 e 6-7-8 têm finais masculinos.
2. Com essa perda, vai-se também a insistência naquela *pausa*, naquela pequena *cesura* que valeria um icto ao final desses versos.
3. Com isso, modifica-se também o estatuto dos primeiros versos que, de estabelecadores de um contrato tetramétrico, passam agora a ser vistos como desviantes de um padrão marcadamente trimétrico, ainda que igualmente jâmbico, sem maiores desvios de ritmo. O que acarreta também a possibilidade (arriscamos pensar assim?) de um ligeiro *ganho* de um novo elemento no que parecia ser uma dinâmica consideravelmente importante de suspensão e questionamento de expectativas de regularidade no poema original.
4. Quanto às rimas, obviamente a precisão da *reprodução* alcança aquele primeiro nível de leitura (XAXA XAXA), e, graças ao singelo mecanismo de repetição (mal se poderia elogiar um tradutor por *manter* tal característica do poema), consegue chegar ao segundo nível de análise (zAXA zAXA).
5. É no terceiro desses níveis, no entanto, que as perdas começam novamente a aparecer, pois não só há pouca relação sonora entre os finais *-ação* e *-essei* (apenas a consoante intervocálica e o esquema vogal-átona/ditongo-decrescente), como não há ligação relevante entre essas sonoridades e as que dominam os versos rimados. (É claro, ainda, que essa perda é consequência, e igualmente realce, da troca dos finais femininos pelos masculinos, o que diminui singularmente as possibilidades de paralelismo fonético.)
6. Ainda mais lamentável é a perda da sofisticação do jogo morfológico das rimas dos versos pares do poema original, substituída aqui pela singela repetição de substantivos (concretos e abstratos, denominativos e agentivos, reconheça-se) comuns.
7. Fica claro, também, que essas perdas se devem em alguma medida a uma opção pela manutenção (ainda que, como vimos, com alterações) do contrato

métrico do original. Caso a opção tivesse sido pela ampliação métrica, o que me parece que em alguma medida desmentiria o elemento de *balada* popular que parece forte e relevante para o efeito do poema, outras rimas teriam se tornado possíveis e outros efeitos, atingíveis.

8. Aquele paralelismo argumentativo dos versos 2 e 5, que preparava a introdução frustrada de uma estrutura de mesma espécie nos versos 3 e 6, levando o poema a mergulhar controlada e gradativamente de um universo de repetição, a um mundo de disparidade estrutural, por intermédio primeiro da similaridade e depois da negação dessa expectativa, também desaparece como contínuo e se vê substituído por uma repetição das *duas* sílabas iniciais dos versos 3 e 7, que exagera o valor da repetição daquele *da*, tanto mais depois de ter negado o paralelismo dos versos anteriores.
9. Em termos semânticos, além da perda das marcas verbais que *datavam* de um maio passado a ação de cada uma daquelas imagens contextualizadoras (*brotavam, cantavam*) e do acréscimo de um terceiro substantivo no oitavo verso (o que talvez se possa pôr na conta de uma tentativa de cobrir nuances presentes em *sehnen und verlangen* do original), lamento não ter conseguido uma estrutura tão higienicamente imagética na ligação das cenas naturais e dos atos/fatos do poeta. Ao introduzir os comparativos que abrem os versos 2 e 5 (*como e qual*) a tradução glosa, literaliza e *explica* uma imagem que, no poema original, era muito mais sutilmente apresentada.

Espero que agora já esteja claro que apresentei uma tradução própria do poema de Heine (apesar inclusive de meu conhecimento bastante insatisfatório da língua alemã) com uma finalidade no mínimo dupla. De um lado, gerar um texto que inevitavelmente seria mais *imperfeito* como tradução e como poema do que a obra de um tradutor tarimbado e mais competente; de outro, apresentar aqui uma versão que eu não tivesse escrúpulos em analisar detidamente e questionar em detalhes.

Uma tradução *insuficiente*.

Mas uma tradução.

Acredito afinal que poucos leitores, por mais insatisfeitos que possam vir a ficar com o “Esplendoroso mês de maio” que ofereci acima (antes ou depois desta ou de

outra, própria, análise) chegassem ao extremo de afirmar que meu texto não é uma tradução do “Wunderschönen Monat Mai” de Heine³.

Em um sentido bastante geral, inclusive (conforme já discuti em Galindo, 2008), pareceria acertado dizer que o segundo poema presente neste artigo *é o mesmo* que o poema que abre o texto. Trata-se do poema de Heine, (bem ou mal) *traduzido* para o português. Trata-se, em terminologia que me agrada mais, de um poema meu que reescreve um poema de Heine.

Repito: uma tradução.

2.

Outra *tradução*, de outra espécie, mais famosa e muitíssimo mais bem-sucedida, foi elaborada por Robert Schumann, que em 1840 musicou alguns poemas do *Dichterliebe* de Heine em um ciclo de canções que acabaria por se tornar até mais conhecido que os poemas originais.

O *lied* que abre o ciclo, baseado naquele esplendoroso mês de maio, merece também uma análise, ainda que perfunctória e novamente limitada pelas minhas capacidades teóricas e, também, por que não, pelas finalidades a que nos propomos aqui.

³ Descontados, é claro, usos retóricos em que a afirmação teria a mesma natureza de “você não está falando sério”, ou “isso nem é português”.

Schumann
Dichterliebe, Op. 48
Im wunderschönen Monat Mai
(Heine)
Op. 48, No. 1

Langsam, zart

p

p

Im wun - derschönen Mo-nat Mai, als

al - le Knos - pen spran - gen, da ist in mei - nem

Her - zen die Lie - be auf - ge - gan-gen.

ritard.

Schumann — Dichterliebe, Op. 48

p
Im wun - derschönen Mo - nat

Mai, als al - le Vö - gel san - gen, da

hab' ich ihr ge - stan - den mein Seh - nen und Ver -

lan - gen.

ritard.

Fin. *

Primeiro⁴ é preciso dizer que não há qualquer “adaptação” do texto de Heine, que comparece em sua integridade e em sua integralidade, sem qualquer repetição adicional, sem qualquer edição original e, inclusive sem maiores alterações métricas.

Os acentos do original encontram-se basicamente confirmados na acentuação da melodia escrita por Schumann, através de um processo que, na primeira metade das estrofes, tende a localizar sempre nos tempos (nos ictos) dos compassos as sílabas acentuadas ou acentuáveis segundo o padrão jâmbico dominante do poema, reservando os momentos de síncope (que ocorrem entre os tempos do compasso) para as sílabas *fracas*; enquanto que, na segunda metade de cada estrofe, é através da atribuição de valores temporais diferentes (em um padrão semicolcheia-colcheia, ou seja, *breve-longa*, que se equipara muito bem ao padrão fraco-forte do pé jâmbico) que o compositor cria simultaneamente uma ligeira contraposição (que se coaduna muito bem com a quebra de paralelismo que já vimos entre as duas metades de cada estrofe) e uma sutil confirmação de padrão métrico. Por meio de dois instrumentos diferentes, Schumann reafirma e reelabora o padrão jâmbico do poema de Heine.

Mais ainda, vale ressaltar no que se refere ao elemento métrico da peça de Schumann, que ele quase não recorre a melismas e alterações de divisão de sílaba, gerando uma melodia com uma correspondência silábica quase que linear com o original.

As diferenças, pequenas, surgem, por exemplo, no uso de um melisma em forma de mordente (um padrão grave-agudo-grave) que ocorre na quarta sílaba do segundo e do quinto versos do poema, ambos casos de sílaba tônica de uma palavra paroxítona (*Knospen* e *Vögel*), uma ocorrência que, portanto, ao acrescentar duas notas à melodia em cada um dos casos, não altera o padrão rítmico, além de se conformar à ambiguidade de escansão que já apontamos antes.

Mais ainda, há o fato de que aquela mesma ambiguidade, que se assenta na escansão, digamos, *passiva* das átonas finais, não poder ter uma plena realização em música, porque as sílabas precisam ser cantadas e não há como (e certamente não há por quê, nesse caso, tentar fazê-lo) fazer que funcionem como unidades extramétricas.

Ou seja, o texto de Heine aparece musicado com todas as palavras, precisamente como escritas, sem qualquer alteração semântica e, mais ainda, com mínimas modificações métricas.

⁴ Pode-se também ouvir a canção aqui <http://www.youtube.com/watch?v=Cg1jz1H8ex8> (acessado em 24 de junho de 2011).

O poema *está contido* na canção. E talvez nem pudéssemos esperar coisa muito diferente, dado o respeito que a geração do romantismo alemão nutria pela poesia de Heine.

Mas, à música.

Primeiro, uma pequena análise da melodia (isolada da parte do piano) nos mostra que a “simplicidade” adotada por Schumann para o tratamento métrico-silábico do poema parece ainda continuar imperando, no que mais uma vez podemos considerar uma tentativa de não obnubilar o texto com acrobacias vocais virtuosísticas. Com uma extensão confortável, talvez até *reduzida* para a maioria dos cantores, de apenas quatro tons (entre um fá sustenido grave e um ré agudo), ou pouco mais de uma quinta justa, a melodia parece seguir um registro que não desmente em muito aquela quase-declamação sugerida pela ortodoxia da transposição métrica. Isso se vê desmentido apenas a partir da metade do terceiro verso de cada estrofe (precisamente o momento da *quebra* que percebemos em outros níveis de análise), quando a melodia vai saltar primeiro até o mi acima daquele ré e, dois compassos depois, chegar ao sol natural acima dele, rompendo pela primeira vez o limite de uma oitava de extensão. Mas, sobre isso, mais, mais adiante.

De resto, cabe mencionar também que essa melodia *contida* é, ela também, estritamente simétrica, repetindo-se inalterada na primeira e na segunda estrofes do poema. Fazendo com que na verdade o movimento de 16 compassos que cabe ao cantor se resuma a duas estruturas de oito compassos (com uma nota de anacruse), que são precisamente idênticas.

A harmonia, digamos, sugerida por uma audição dessa linha melódica, poderia ser extremamente, mais uma vez, *simples*. Em todo o trecho, apenas *uma* nota escapa do campo harmônico de lá maior, que determina o tom da canção. A melodia, totalmente diatônica, portanto, pode levar a pensar novamente (como a métrica poderia evocar os padrões das baladas) em modelos *populares* de canção. Se ainda levarmos em consideração que, especialmente na primeira metade de cada estrofe, ela parece sugerir um movimento mínimo lá-mi-lá, ou seja, tônica-dominante-tônica, a mais simples das cadências, estamos ainda dentro daqueles quadros da canção, *quase*, folclórica. A segunda parte de cada estrofe é que começa a reservar mais interesse, com o apoio (nas colcheias das sílabas *ist-mei-herz*, *lie-auf-gan*, na primeira, por exemplo) em uma sequência si-dó#-mi, ré-mi-sol, que coroa um movimento de criação de tensão (pela sequência ascendente das notas e da sucessão dos dois arpejos) com uma espécie de

tensionamento em torno das notas do acorde de lá maior, que se inaugura naquele si, segundo grau da escala de lá maior e, naquele momento, dominante do acorde de mi (menor!), que harmoniza o trecho da canção, seguido pelo dó# (de novo dominante, mas de um acorde de fá# maior, apesar de terça da tríade de lá), e pela sequência que usa o mi (dominante de lá e ápice de altura da melodia até aquele momento, como apojatura de um ré, novamente dominante, de um acorde de si menor).

Esse tensionamento continua na sequência seguinte de ré (subdominante de lá e, aqui, dominante de sol menor), mi (dominante de lá 7), sol natural (sétimo grau alterado de lá maior e, aqui, aparentemente⁵, quarto grau de uma apojatura para a terça de um ré maior.

Trocando em miúdos, o que parecia simples na primeira parte começa a se desmentir na segunda, gerando tensões e, no limite, uma alteração de fato imprevisível. Aquele sol, afinal, que aparece no clímax da melodia, na última sílaba tônica das estrofes e no ápice das alturas melódicas (é a nota mais aguda em toda a melodia, afinal), deveria, segundo aquelas expectativas de *simplicidade* que originalmente pareciam se manter, aparecer como um sol sustenido, sétimo grau, dito *sensível*, típico da tonalidade, que além de tudo deveria preparar uma resolução na tônica. Ou seja, o sol sustenido, separado por apenas meio tom da tônica, deveria funcionar basicamente como tensão para *chamar* uma aproximação de novo à tônica, no fim da melodia.

O que ocorre de fato na melodia, contudo, é o uso de um sol natural, que já desmente aquele movimento ascendente que *parecia* se dirigir à tônica e que, ainda, resolve *para trás* em um fá sustenido, nota de um acorde de ré que, por sua vez, ainda parece funcionar bastante bem como subdominante de lá e manter a perspectiva de resolução em lá maior, uma frustração que, até o momento da audição da primeira estrofe da canção, parece se resolver apenas em postergação da resolução.

Contudo, quando se ouve o final da canção é que se percebe que a resolução final, afinal, não vem. A canção se encerra em suspensão, gerando uma expectativa que, a bem da verdade, na audição do ciclo conforme antevisto pelo compositor, se resolve, sim, na abertura da canção seguinte, amarrando as duas peças como partes, que são, de um todo maior.

⁵ Trata-se de uma harmonia absurdamente complexa, da qual estou apenas tentando dar uma ideia, na medida em que (1) eu alcance, (2) não seja excessivamente tedioso para o leitor não-músico e (3) não ofenda demais as capacidades analíticas do leitor músico.

O que nos interessa aqui, no entanto, é fundamentalmente a introdução daquele sol, daquela única “dissonância”, daquele singular desvio do campo harmônico de lá maior, precisamente naquele momento. E, diga-se de passagem, o sol da melodia já havia sido prenunciado naquele momento em que registramos a presença de um acorde de mi *menor* na harmonia da canção. O sol é, precisamente, a nota que dá o caráter menor ao acorde, que se diferencia de sua contraparte maior (e que por essas mesmas razões deveria, como fez nos primeiros versos, aparecer em uma canção em lá maior), que apresenta um sol sustenido como terceiro grau, bem como naquele sol menor que veio logo depois, em um movimento de *antecipação* que uma análise minimamente mais detida nos faria ver que começa mesmo na introdução do piano, que se abre precisamente por uma repetição da nota dó sustenido, que será, quatro compassos depois, a abertura da melodia cantada.

E que fique claro que, até aqui, sequer começamos a arranhar os níveis mais profundos de uma análise profissional da canção de Schumann. O que eu quero apenas é relevar, para os nossos fins, que o que pudemos ver até aqui já representa uma curiosa tensão entre *fidelidade* (na medida em que o texto comparece inalterado e nitidamente exposto) e *interferência* (conforme o clima pastoral-idílico que o poema isolado parecia fazer supor se vê algo questionado por uma quebra melódica, um *ruído* que instaura uma espécie de *dúvida* na melodia).

Dois outros fatores, que podem igualmente se ancorar naquele sol, contribuem ainda mais para essa sensação de que pode estar havendo na canção um ligeiro solapamento da semântica de Heine.

Um, ainda musical, é o fato de que aquela imbricação entre o sol presente na harmonia desde o compasso 9 e na melodia a partir do 12, sublinha um elementíssimo da canção de Schumann: uma certa dualidade de caráter e, também, de ousadia e *modernidade* entre a melodia e a harmonia. Uma delas, tocada/cantada sem a outra, vai sempre gerar um efeito desmentido pela outra parte, quando ouvida complementarmente. Uma melodia que parece singela e ligeiramente tensionada em quase-cromatismos na segunda parte e uma harmonia que, livre da ancoragem desse diatonismo fundamental, pode parecer flertar com o atonalismo ou o impressionismo de um Debussy, décadas à frente.

E o mais curioso é que o mecanismo de exposição da introdução do piano durante quatro compassos (que nos faz supor na verdade estarmos ouvindo uma peça em fá sustenido menor, a relativa menor de lá maior), para apenas aí ouvirmos a

melodia, nos faz esperar primeiro uma coisa, para depois nos vermos expostos à outra. É na verdade apenas a partir do compasso 5, depois da afirmação do mês de *Mai*, que nos vemos inequivocamente conciliados em lá maior, claro e límpido na voz e no piano, sendo que essa união é que, agora, vai possibilitar aqueles curiosos efeitos nos versos 3-4 e 7-8, em que as mesmas notas cumprem funções diversas em melodia e harmonia, gerando um tensionamento que vai levar a melodia aparentemente simples a um questionamento tonal.

Outro, já extramusical, é fato de que aquele sol representa um ponto isolado de altura melódica na canção, o que faz com que o padrão, digamos, prosódico do poema se encerre, nas duas estrofes, com uma marcada curva ascendente repentina com ligeira coda descendente. Talvez não coincidentemente um dos contornos prosódicos mais associados a sentenças *interrogativas*.

Ora, aquele poema que afirmava dois fatos categóricos e inquestionados, agora aparece vestido em cores ambíguas e, mais ainda, parece conduzido, ao arrepio de sua assertividade, a se concluir por dúvida, em mais de um campo, em mais de um sentido.

As duas sentenças claras, límpidas e afirmativas de Heine se veem vestidas de uma música belíssima, mas capaz de levar a um ponto extremo certas tensões formais que acreditávamos ter diagnosticado no poema, levando a obra a um ponto de rompimento com a estética pastoral/popular muito mais radical do que o originalmente vislumbrado.

As duas sentenças afirmativas, límpidas e claras de Heine, além de tudo, transformam-se harmônica, melódica e, arrisquemos, prosodicamente em perguntas, ou no mínimo (o que na verdade me parece mais adequado) em suspensões dubitativas... em hesitações...

Não chego a pensar que a música de Schumann *desminta* o *pathos* e a temática do poema de Heine. Mas também não vejo como não reconhecer que ela os *questiona* e, assim, possa também enriquecer as leituras do texto original que, ao menos para mim, simplesmente não poderá mais ser lido como antes.

3.

É claro que a *leitura* de Schumann do poema de Heine é uma obra de arte por si só. De um nível extremamente alto. Mas na medida em que ela se define como uma *colaboração* entre dois artistas, como uma *recriação* de uma obra pré-existente, na medida em que ela se estabelece como reenunciação (ao menos em nível semântico,

como construto linguístico que ainda, e também, é) e em que se define por sua *belatedness* (Bloom, 2002), talvez possamos defini-la dentro dos limites de uma teoria da tradução?

George Steiner (2005), afinal, em *Depois de Babel*, já mencionava a possibilidade de que o que chamamos de *tradução* seja apenas uma (a tradução interlinguística) de todo um escopo do que poderíamos chamar de Tradução, pensando no conceito como o do transporte de material, nesse caso, artístico, de uma *mídia* para outra, como poderíamos dizer em termos mais atuais.

De lá para cá, é claro, esse conceito vicejou e gerou todo um arsenal de idéias em torno da possibilidade da tradução *intersemiótica*, por exemplo.

O que podemos agora fazer, depois dessas longas análises de um original, de uma tradução para outro idioma e de uma adaptação, singularmente bem sucedida, para um outro meio artístico, é nos perguntar em que medida o poema de Heine e essa pequena amostra de sua fortuna de tradução podem nos esclarecer algumas dúvidas sobre um conceito de tradução que pensemos ser útil e relevante.

Tanto Ludwig Wittgenstein quando Richard Rorty, por exemplo⁶, já advertiram quanto ao curioso (e talvez *pernicioso*) hábito das humanidades de dar novo sentido a termos conhecidos (ou de deixar de dar sentido preciso a alguns termos, diria Wittgenstein) e com isso acreditar ter reformulado um campo de estudos ou reconhecido novas dúvidas e novos problemas.

Afirmar depois da análise da tradução para o português do canto de Heine⁷ que leitor algum, em circunstâncias *normais*, negaria ser aquela uma *tradução*. No entanto, a atribuição do mesmo rótulo ao trabalho de Schumann com o texto alemão depende, não de senso comum e de um uso, digamos, normal, de linguagem, mas de uma revisão terminológica, via de regra fruto de uma agenda pessoal, epistemológica, cultural, política.

Pois o fato é que os usos historicamente mais básicos do termo tradução servem para cobrir um evento da natureza daquele que aqui apresentamos com o texto português, mas não servem para identificar o trabalho de composição do *lied*, que pertenceria ao domínio da adaptação, da influência, da colaboração.

⁶ Tanto nas *Investigações filosóficas* quanto, para Rorty, especialmente no *Prefácio a Philosophy and the mirror of nature*.

⁷ Interessante a nota de que o *Dichter* do título seria modernamente sempre traduzido como *poeta*.

Por outro lado, relativizar essa precedência, digamos, cronológica de um determinado elenco de possibilidades dentro do termo pode chegar a instituir a tradução como um campo mais amplo, como uma visada ético-cultural mais abrangente, que de fato pode ter implicações interessantes. Ou que pode apenas revelar mais uma *flexibilização* terminológica que acrescente pouco à discussão anterior.

Pensemos por exemplo em noções como *fidelidade* e *perda*.

Nos dois casos, seria possível argumentar que o *lied* de Schumann é mais fiel e apresenta menos perdas, na medida em que ele apresenta, afinal, *todo* o texto, escrupulosamente inalterado, do poema de Heine. Por outro lado, apesar da reprodução e da ausência de cortes ou alterações, há uma camada de *acréscimo*, curiosamente paralela ao texto original, que faz que simplesmente o poema de Heine, intocado, se transforme em um novo texto.

Com as mesmas perspectivas e os mesmos instrumentos de uma narrativa *irônica*, ou seja uma reacentuação e uma polemização do ângulo do enunciado original (uma *refração* polemizadora, em termos bakhtinianos⁸), o efeito de Schumann é o de questionar ao mesmo tempo em que apresenta, de desviar ao mesmo tempo em que segue. E, com isso, gerando uma nova leitura e (como toda boa *tradução*?) uma quase impossibilidade de voltarmos ao texto de Heine sem levar agora em conta as possibilidades por ele levantadas.

Ele, pela qualidade do resultado final de seu trabalho, pelo poder fixador e penetrador que tem sua obra, consegue na verdade refratar a percepção que podemos ter do poema de Heine, sem mexer em uma palavra, praticamente em nenhum *acento* do texto original.

Incrivelmente fiel, e dolorosamente traiçoeiro. *Traditore*.

Ao mesmo tempo um continuador, um efetivo releitor, uma consumação a mais da vida longa do poema de Heine, que ele não apenas constata, mas também, como queria Benjamin, confirma e, por assim dizer, instaura.

Enquanto isso, a singela tradução, muitíssimo menos competente, que ofereci do texto para o português não mantém (obviamente) sequer uma *sílab*a do texto original; opera pequenas, mas relevantes, alterações em sua forma (na articulação sonora-semântica das rimas, no padrão de distribuição de sílabas átonas finais e, talvez, no

⁸ A visão do discurso irônico em termos de pluriacentuação em moldes bakhtinianos se desenvolve plenamente em Brait, 1996.

padrão tetramétrico implícito no poema, no paralelismo sintático de suas estruturas) e, claro, significativas alterações semânticas.

Em um sentido direto, de uso comum, o poema “No esplendoroso mês de maio” não é o mesmo poema que “Im wunderschönen Monat Mai”.

Em um sentido muito facilmente compreensível, ele é *quase a mesma coisa*⁹, que o poema de Heine.

Porém, em um sentido talvez contra-intuitivo e simultaneamente óbvio, ele continua sendo *a mesma coisa* (de novo, Galindo, 2008). Em termos muito diretos, podemos pelo menos garantir que ao apresentar aquela combinação de caracteres em uma página e dizer dela que se trata de um *poema de Heinrich Heine* em tradução portuguesa, provavelmente encontraríamos pouca contestação jurídica. Posso mesmo apresentar a tradução e o original lado a lado e essa contestação não deve surgir.¹⁰

Porque apesar do fato de que o poema de Heine se encontra muito mais fielmente reproduzido *dentro* da obra de Schumann, reconhecemos que é nessa condição que ele dela faz parte. Como elemento de uma obra que o compreende. Porque apesar do fato de que do poema de Heine nada reste (em termos materiais) no poema que apresento aqui em português, reconhecemos que é *ele* a obra do tradutor, assim como foi (é) do autor.

Esse mero exercício pode talvez servir para aclarar certas dúvidas e certos arabescos em torno da noção de tradução, de transcrição etc. Talvez, como sempre suspeitamos, não seja uma questão de *fidelidade*. (Esta aqui desmente o senso comum e a inquirição teórica). Talvez não seja uma questão de *respeito* ao original. Talvez não seja uma questão de *transposição* semântica com alteração de forma. (Pois de novo o texto português sairia perdendo nesse critério.)

Talvez seja apenas o reconhecimento daquela *belatedness* e de uma hierarquia de autoria e (por que não) de méritos e originalidades.

Por mais que autor, coautor, responsável, criativo, original, o tradutor, no sentido comezinho, corriqueiro e, reconheçamos, frutífero do termo, é póster, posterior, tributário e ancilar.

Deve ser.

⁹ Título (involuntariamente?) polêmico, de Eco, 2007.

¹⁰ Teorias mais recentes podem inclusive, numa situação como essa, relativizar mesmo a *originalidade* do original.

Ultrapassada essa barreira, entramos no domínio, igualmente fértil, respeitável e produtivo, da colaboração, da influência, da criação de obra nova.

Não se trata de negar o estatuto independente, autossustentado, autônomo em certa medida, criativo e mesmo *original* do texto traduzido.

Trata-se apenas de reconhecer outra obviedade. A de que o texto traduzido, original, independente, autônomo etc... é DE outra pessoa. Tem outro autor. Já existiu. É aqui *reproduzido*, num processo em que emprego todos os meus recursos para dar conta de dificuldades de reprodução do que acredito que o original fazia, tentava fazer.

Trata-se, sempre, de uma leitura pessoal?

Sim. Sempre.

Mas há que se reconhecer ainda que se trata de uma leitura que reconhece no original um texto com que se mantém uma relação de dependência/independência fundamentalmente diferente daquele em que Schumann se via.

Trata-se, sim, de reconhecer-se menor para poder estar à altura.

Referências bibliográficas

- BLOOM, Harold (2002) *A angústia da influência*. São Paulo: Imago.
- BRAIT, Beth (1996) *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Unicamp.
- BRITTO, Paulo Henriques (2002) “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. In KRAUSE, Gustavo Bernardo. *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ.
- ECO, Umberto. (2007) *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Record.
- GALINDO, Caetano Waldrigues (2008) “Dire la stessa cosa: ecos de Eco”. In OLIVEIRA, Maria Clara Castelões de; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (org.). *Literatura, crítica e cultura I*. Belo Horizonte: UFMG.
- HOPKINS, Gerard Manley/ GARDNER, W. H (1953) *Poems and prose*. Nova York: Penguin.
- RORTY, Richard (1981) *Philosophy and the mirror of nature*. Princeton: Princeton University Press.
- STEINER, George (2005) *Depois de Babel*. Curitiba: EdUFPR.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2001) *Philosophical Investigations (the German text with a revised English translation)*. Hoboken: Blackwell Publishers.

