

Visões de Dylan

Caetano Waldrigues Galindo

Universidade Federal do Paraná/CNPq

Resumo: O texto busca apresentar algumas ideias surgidas a partir do processo de tradução das *Letras* de Bob Dylan para o português brasileiro, além de articular essas reflexões com a proposta teórico-prática de Alvaro Faleiros para se repensar a tradução de poesia no Brasil.

Palavras-chave: tradução de poesia; Bob Dylan

Abstract: The paper tries to present some ideas that arose from the process of translating Bob Dylan's complete lyrics to Brazilian Portuguese. Apart from that, the paper aims to articulate those ideas with the practical and theoretical propositions of Alvaro Faleiros, who shows new ways of thinking about the translation of poetry in Brazil.

Keywords: poetry translation; Bob Dylan

1. *Visões de Johanna*, no seu título traduzido, é a letra mais sofisticada, mais interessante e mais impressionante de toda a produção de Bob Dylan. E neste momento posso dizer algo a respeito disso, já que acabo de entregar a tradução de todas as letras de toda a carreira de Dylan para lançamento, em dois volumes, entre este ano e o ano seguinte (Dylan, 2017/2018).

2. Não cabe aqui entrar em maiores detalhes, mas talvez o maior índice dessa sofisticação (além da criação de inúmeras belas imagens poéticas) seja precisamente o quanto a letra de *Visões de Johanna* oscila entre o poético e o prosaico, criando inclusive parte considerável de seu encanto graças à suspensão de informação relevante quanto ao(s) enunciador(es) e enunciatário(s).

Quem fala?

Com quem fala?

De quem se fala?

São questões tipicamente prosaicas que, ao menos desde o mais alto modernismo (pense em *A terra devastada*, de Eliot) marcam também a poesia do século XX.

3. Diga-se de passagem que, antes de receber a tarefa de traduzir o *corpus dylanianus*, eu nem mesmo conhecia *Visões de Johanna*. A tradução editorial, por ‘empreitada’, tem dessas coisas, desses momentos em que você se vê **obrigado** a ler um autor interessante que não conhecia...

E, nesse caso, a surpresa acabaria sendo ainda maior. Capaz de me alterar como tradutor.

4. Pois a tradução das letras de Dylan me pôs diante de outras situações em que não tinha pensado, no que se refere a essas lábeis fronteiras, móveis, entre a tradução de prosa e a de poesia; ou diante de situações em que sempre pensei, mas que agora me vi forçado a encarar de maneira diferente, seja devido, de novo, à natureza da encomenda (da ‘tarefa do tradutor’ nesse sentido mais duro, mais comercial), seja também devido à natureza dos textos com que tive que lidar, e dos efeitos que o primeiro fator teve sobre o segundo.

Vejamos.

5. De saída os editores me informaram que, como no caso das letras de Lou Reed, que traduzi alguns anos atrás em parceria com Christian Schwartz, o que eles queriam para as letras de Dylan era uma versão ‘não-poética’: ou seja, sem rimas, sem metro, atenta muito mais especialmente ao *quid*, à narratividade, à descritividade e a um horizonte de reprodução semântica mais plena.

Ou seja, uma **visão de Reed** que de maneira convencional se pudesse considerar algo mais próxima da prosa.

É claro que é fácil (e em grande medida consoante com o tipo de relação que, como acadêmicos, alguns de nós tendem a ter com o ‘mercado’ editorial [e com a precisa necessidade de usar aspas apenas para incluir a palavra ‘mercado’ em um artigo acadêmico]) atribuir essa decisão a critérios puramente comerciais e, no mais pessimista dos humores, imaginar que ela possa refletir uma **simplificação**, uma **concessão** a um leitorado cada vez menos literado.

Elimine-se a poesia de uma obra que, no caso de Dylan, acabava de ser reconhecida com um Prêmio Nobel de literatura.

De outro lado, há também muito que se pensar quanto ao que possa haver de adequado numa tradução como essa, de uma **canção**.

6. Porque, pense comigo.

A ideia de se traduzir um poema por um poema é, claro, mais do que sólida. (Inquestionável? Já não sei... aguardemos.)

A ideia de se traduzir um poema por um poema que busque corresponder formalmente àquele de maneira **forte** é também bastante sólida. (Mais sobre isso mais adiante.)

Mas, por mais que se argumente em favor da poematicidade de uma obra como a de Dylan, é inquestionável que seus textos não são mera **parte** articulada em obra de outra natureza (a canção como construto-mosaico), eles são na verdade elemento inseparável de um todo concebido não apenas como canção mais, ainda mais relevantemente, concebido e apresentado ao menos de início como versão registrada de **uma** performance de uma canção.

A canção no disco. A canção gravada.

7. Logo, mesmo que decidíssemos manter aquele tipo de correspondência um-a-um mencionada acima, não seria a tradução poética convencional que teria respostas plenas a nos dar.

A verdadeira tradução de uma das canções gravadas de Dylan seria uma tradução-performance de uma nova canção em português. Para a qual (e na qual) teriam que ser considerados não apenas novos elementos restritivos (além da contagem de sílabas e da reprodução das rimas, o que dizer da ‘cantabilidade’, da correlação entre alturas vocálicas e melódicas, por exemplo), mas também outros elementos curiosamente flexibilizadores, dado que anacruses, sínopes, hemiólias, apojaturas e melismas podem sempre fazer com que contagens métricas hipo- ou hipermétricas acabem se conformando de maneira algo mais ou menos direta a contagens rítmicas de pulsos musicalmente estáveis.

8. E o que seria o resultado de um processo como esse?

Dezenas de discos com os registros das performances?

(Nada melhor para discutir essas questões de imbricação entre tradução e performance do que a leitura de *Algo Infiel*, de Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves (Flores/Gonçalves, 2017). E é deles que derivo todas as ideias, aqui, referentes a essas questões, pelas quais, obviamente, fico como único responsável em caso de equívocos ou simplificações.)

9. E isso já levanta, de maneira ainda mais marcada, um paradoxo que tende a assombrar o campo da tradução poética. Que se por um lado pode ser vista como a forma mais típica (ou ao menos mais estudada) da tradução literária, é também, por outro, aquela em que a tradução mais se afasta de sua típica negociação tensa de fronteiras de autoria, responsabilidade e veicularidade, se aproximando mais de uma possibilidade de cooptação da autoria pelo tradutor.

De onde as antologias de poesia traduzida, atadas em feixe apenas pelo ato do tradutor. **Um** tradutor.

De onde o *tour de force* da tradução da poesia complexa, que de certa maneira acaba trazendo para o tradutor o holofote do autor. (É que se entenda bem: não se trata aqui de uma ‘acusação’.)

Pois é difícil não ver que a tradução/performance plena das canções de Dylan consistiria muito mais num **tributo** autoral ao autor do que numa **tradução** mais pacificamente considerada como tal. Vejam-se os inúmeros exemplos de canções que,

vertidas a outros idiomas, gravadas por outros artistas, ganham de fato outra vida, nova linha de criação, nova tradição, nova autoria, de maneira muito diferente do que se pode ver acontecer, nas mesmas linhas, com textos traduzidos de ficção literária. Ou poemas.

Autumn Leaves vs Remembrance of things past.

10. Por outro ponto de vista (mais ‘ortodoxo’) os editores podem supor que o leitor brasileiro não estaria interessado num livro de Caetano Galindo, com traduções dos poemas/letras de Bob Dylan. E os editores estariam certos.

11. E foi diante de questões como essas, que foram surgindo durante a realização do trabalho (e que atingiram seu ponto mais alto justamente durante a leitura/tradução de *Visions of Johanna/Visões de Johanna*) que outra ideia foi ganhando corpo, depois de devidamente insuflada em bem mais de uma ocasião por outra voz.

Por um colega tradutor, um colega professor.

12. Há algum tempo venho ouvindo Alvaro Faleiros mencionar uma ideia aparentemente subversiva para o campo da tradução poética no Brasil.

Num evento em Florianópolis, numa fala posteriormente publicada (Faleiros/Zular, 2016).

Num evento em Uberlândia.

E especialmente num texto publicado em Minas Gerais (Faleiros, 2015).

Em mais de uma (bem mais de uma) conversa nos corredores e almoços desses eventos.

Algo a que ele se refere como a ‘inversão’ da pauta tradutória tão sólida e tão inquestionavelmente definida pelos irmãos Campos, e talvez fortemente associada às formulações teóricas de Haroldo de Campos.

13. Alvaro é muito mais elegante e muito mais cuidadoso que eu, e remeto qualquer leitor interessado em mais elegância, cuidado e sofisticação aos seus textos elencados na bibliografia. Mas a ideia, como percebida por mim, é direta.

Se essa pauta até hoje determinou (e de fato **me** determina, sempre) um procedimento tradutório em que se busca reproduzir o dado formal com a maior plenitude possível (decassílabos por decassílabos, rimas perfeitas por rimas perfeitas, cadeias aliterativas por cadeias aliterativas), contando com as inevitáveis (que ninguém se iluda) perdas semânticas que vão acontecer pelo caminho (um adjetivo sacrificado por duas sílabas ganhas, um hiperônimo aceito por uma rima preciosa)... se ela até hoje, na quixótica busca pela correspondência ponto-a-ponto (que resultaria num híbrido menardiano, numa não-tradução), acabou pendendo para o que de mais 'específico' tem o objeto-poema, sublinhando a poemática em detrimento da semântica (com resultados, claro, que oscilam entre o triste e o triunfante), não terá também eliminado da panóplia das armas dos tradutores a possibilidade de uma abordagem semântico-cêntrica?

Se consideramos válida uma tradução que mantenha sílabas mas perca símbolos, não podemos também considerar valiosa uma versão que se atenha a temas e quiçá perca rimas?

14. Confesso que nas primeiras vezes em que ouvi essas formulações não pude me convencer. Mas agora, depois deste trabalho, depois dessas visões de Dylan, fico pensando se esse meu reflexo de 'recusa' não era, no fundo, não uma defesa inflexível da suposta pauta haroldiana, e sim uma confusão entre seus preceitos e a possibilidade quimérica da perfeita correspondência.

Que contudo segue inacessível.

Que, contudo, segue inacessível.

15. E diante da constatação dessa inacessibilidade última (jamais negada) por que não tentar abordagens distintas?

16. Um fato curioso, e um fato curioso que explica muitas das características do meu trabalho como tradutor, conforme me foi apontado já há anos pelo grande Paulo Henriques Britto, é que minha formação original é de músico.

E tende a ser como músico que eu abordo a poesia. Como sistema de sons, estruturas, paralelismos e correspondências. E tende a ser isso, portanto, o que me interessa recuperar nos projetos de tradução.

Melopeia no seu sentido mais estrito.

Curioso? Sim.

E especialmente curioso eu ter passado a questionar mais diretamente essas convicções quando me vi ‘obrigado’ não só a traduzir canções como, mais especificamente, obrigado por determinações prévias a eliminar dessas canções o que elas possam ter de mais estritamente musical.

Retirá-las da música. Retirar-lhes a música.

17. Porque o dado musical *de facto* das canções, seu serem cantadas, nem precisa ser efetivamente considerado como tal (como performance) para que se compreenda o quanto acarreta de radicalização de uma versão musical, *lato sensu*, do problema da forma poética.

Se Shakespeare podia indicar por acentos gráficos as desinências de pretérito verbal que precisava que fossem pronunciadas para que a escansão dos versos fechasse, e podia também sinalizar por apóstrofos as sínopes vocálicas que levariam de novo à realização do pentâmetro jâmbico...

Se Castro Alves podia também usar um apóstrofo para indicar a aférese da **primeira** vogal da **primeira** sílaba do **primeiro** verso de *O navio negreiro*...

Se os poetas parnasianos podiam ainda indicar pelo uso do trema os ditongos que precisavam que fossem computados como hiatos em sua métrica...

E mesmo se Gerard Manley Hopkins podia ir além da praxe inglesa e indicar por acentos gráficos as sílabas a princípio átonas que queria que contassem como ictos dos versos...

Nada disso, nenhuma dessas tentativas de fornecer uma ancoragem mais definitiva para a escansão se aproxima do que temos quando nos deparamos com o registro de uma performance efetiva de uma canção. Ali cada acento, cada sístole, diástole e sinafia está devidamente registrada, conduzida, pautada pela mesma autoridade que a concebeu, no caso prototípico do *singer-songwriter*.

Deixa de haver ambiguidade métrica.

A forma poética, repito, mesmo diante de uma eventual decisão de se desconsiderar sua 'realização' como música (desconsiderada assim também sua natureza essencialmente performática, portanto), resta fundamentalmente mais determinada que no caso de um poema registrado **apenas** no papel.

(Imaginem-se os problemas propostos pela tradução do *rap*...)

18. E é com textos dessa natureza, de uma **forma** assim tão estabelecida, que eu estava me propondo a realizar não apenas uma versão 'à la Faleiros' da tradução poética, mas na verdade uma versão **radicalizada** (cf. **25.**) do seu processo.

19. Afinal, na mesmíssima medida em que Haroldo de Campos jamais teria pensado em propor um escanteamento do conteúdo em nome de uma reprodução formal, Faleiros está a quilômetros de pensar que é abandonando a forma poética como horizonte que se pode chegar a uma eventual aproximação de verdade semântica.

(Descontada toda, e sempre, a discussão de fundo sobre a traduzibilidade final do signo.)

Faleiros pensa, sim, em **priorizar** o dado semântico e, na sua praxe, vem na verdade algo cuidadosamente **relativizando** o primado da forma, aceitando desvios e imperfeições métricas e rítmicas na mesma medida em que um tradutor 'tradicional' de sonetos aceita desvios retóricos e exclusões adverbiais.

Trata-se, para ele, apenas de mudar uma centralidade. De escolher um novo prisma básico, com ângulo de refração bem outro.

20. E o que eu estava fazendo com as letras de Dylan era, no fundo, traduzi-las em prosa, mantendo apenas no horizonte de referência alguma baliza sonora, métrica.

21. Nos termos em que vim definindo esses extremos, portanto, eu estava pegando o que de mais formalmente determinado pode haver, e traduzindo pelo que de menos formalmente determinado se pode conceber.

O eixo de traduzibilidade?

O o quê.

22. E os resultados?

No que se refere à qualidade, claro que posso apenas contar com leitores e eventuais críticos para essa definição.

Eu, contudo, me vi muito satisfeito. Satisfeito com o produto final da tradução; satisfeito com o que esse produto sinalizava quanto à possibilidade da abordagem do texto poético mediada por ferramentas mais variadas; satisfeito também quanto ao quanto esse resultado pode apontar para uma relação diferente entre tradução e original, não necessária- (ou não única-) -mente no momento da concepção e da realização da tarefa, mas sim no momento de se considerar o projeto *post facto*.

No tempo da leitura.

23. Porque o fato sempre me pareceu ser (e sempre me pareceu desejável e desejado que assim fosse) que a tradução que por conveniência posso chamar aqui de *haroldiana* tende a apresentar um texto na medida do possível autônomo, na medida do possível equiparável ao original não apenas em termos de função, mas em termos de forma, de plenitude poética. *Belated*, claro, e marcado por isso, marcado por essa espécie de subordinação autoral-diacrônica, por um determinado grau de hierarquização e precedência, mas que apenas pode se colocar em produtiva relação com esse polo anterior-superior da cadeia de textos se ousar se colocar à altura e ao lado dele.

É assim que produzimos tradução de poesia.

É assim que lemos a tradução de poesia.

24. Mas as minhas *visões* de Dylan, vistas como versões radicais, quase como *reductiones ad absurdum* das considerações de Faleiros, não podem, não querem, e não vão ser lidas dessa maneira.

(25. E talvez caiba aqui uma breve defesa dessa *redução*.

Não penso, de fato, que o projeto 'prosaico' das traduções das *Letras* de Bob Dylan seja uma instanciação incontestada das ideias propostas por Faleiros. Trata-se, repito, do extremo radical de um contínuo que torna a ganhar existência como *cline* de possibilidades depois da apresentação daquelas propostas.

Acho que essas traduções, no entanto, precisamente por ilustrarem a versão mais extremada daquela linha, podem ter valor ilustrativo e, digamos, investigativo, para as próprias ideias. Que elas podem representar algo do poder de investigação dos meios pelos exageros, do típico pelo desviante (desde que desviante por *excesso* e por *explosão* das mesmas características que tipificam o morno) que William James declarava estar dedicado a estudar em *As variedades da experiência religiosa*.

Loucos iluminados, videntes em transe, freiras extáticas podem de certa forma dizer mais (e melhor) sobre a tranquila religiosidade do protestante que frequenta um culto por semana. São laboratórios privilegiados. *Sed contraria non dicuntur*.

E assim com as “minhas” **visões**.)

26. E o fato de as traduções das letras de Dylan não pretenderem ter aquele mesmo grau de autonomia (de saída impossibilitado por sua exclusão dos dados da performance e, mais ainda, por seu desvinculamento de toda uma memória inclusive afetiva ligada à origem daqueles textos como canções) na verdade as coloca em uma curiosa posição de **meio**, de **acesso**, que é justamente a que a tradução poética tradicional tenta evitar (malgrado nosso apego pelas edições bilíngues, fico sempre com a sensação de que essa apresentação do texto tende menos a permitir que o leitor possa chegar ao original depois da tradução, e mais a permitir que se comparem soluções e se estabeleçam graus de ‘sucesso’. Cf. **27.**).

Posso imaginar que o leitor acabe **usando** as traduções para acompanhar a audição dos discos.

Posso imaginar que ele as use como *crib*, como *marginalia* para poder tentar ler o original (os volumes também serão bilíngues).

Posso imaginar que ele as leia como fonte de informação (e, sim, de fruição) a respeito da produção artística de Dylan.

Mas não me cabe supor, como já afirmei em diversos outros lugares a respeito da tradução literária como um todo, que as traduções que propus para as letras de Dylan possam **fazer** e possam **ser a mesma coisa** que eram e faziam os originais.

São formas diagonais, refratadas, de acesso.

Parciais, sim, mas no sentido musical dos harmônicos componentes de um som. **Formantes** como diria um foneticista.

27. Mas o curioso é que se trata, na canção (cf. **7.**), de um meio em que, descontada a reperformance, mesmo a mais *tradicional* e *rígida* das traduções poéticas se veria na mesma situação...?

28. Além de tudo, em se tratando de um projeto não-autoral (penso do ponto de vista do tradutor como *autor*), mas de uma empreitada comercial destinada, especialmente depois do prêmio Nobel, a ter venda e circulação consideráveis, outra questão que se coloca, e que novamente pode se estender a produções mais *típicas* da tradução de poesia, é a questão do público.

Para quem traduzimos quando traduzimos poesia?

Quem é o leitor de poesia em tradução?

Em que medida o fato de sermos especialistas produzindo para outros ‘especialistas’ afeta o tipo de preocupação que temos e, por consequência, o tipo de produto final que estamos dispostos a encarar como ‘aceitável’?

Quem lerá as letras de Dylan?

O que busca esse leitor?

E, mais importante, é ilegítimo o que ele busca; e ilegítimo oferecê-lo?

29. E quanto pode haver de interessante para a obra original e para a relação tradução-original nessa curiosa posição ancilar ocupada agora por esse projeto ‘prosaico’?

Quanto pode haver, sim, de eventual **ganho** tanto para a obra do autor quanto para a leitura final no Brasil, graças a esse abrir-mão de todo um conjunto de preceitos e de réguas que normalmente guiam de forma bastante inflexível minha praxe e embasam meu ‘credo’ de tradutor de poesia?

Quanto pode decorrer não de mera e banal **acomodação** mas sim de vantagem efetiva e, a seu modo, igualmente sofisticada, já que agora decorrente de um processo dedicado a examinar com lente mais potente e a se determinar a tentar responder na mesma paica a matizes semânticos que não podem mais ser resolvidos por glosas, hipônimos, heterônimos e aproximações, expondo-se também a essa **cobrança** por parte de um leitor bilíngue que não tem motivos para conceder margem de manobra semântica conquistada pela obediência a outras premissas?

Que tipo de autonomia, que suficiência, têm esses textos traduzidos?

E que tipo de acesso ao original pode-se esperar decorrer da existência dessas *Letras*? Será ele mais ou menos **refratado** que no caso da existência de um putativo volume integral de traduções poéticas, 'autorais', das letras daquelas canções?

30. Cabem outros projetos de tradução da obra de Dylan. Claro. E espero que surjam.

Esse teve seu lugar.

E me fez repensar não pouca coisa. Me fez convictamente assinar um projeto de tradução de poesia com o qual eu não sei se concordaria antes que ele mesmo, e as formulações de Faleiros, me fizessem repensar certas certezas. Me fez ver a possível adequação perfeita (nos seus termos, termos válidos) do que anteriormente poderia me parecer perfeitamente inadequado.

Se a tradução dos poemas de Heine por André Valias (Valias, 2011) já havia instilado em mim a dúvida diante de seu insofismável sucesso, baseado num grau do que via de regra eu tenderia a considerar uma **frouxidão** formal que normalmente me pareceria inaceitável, foi agora, lidando de maneira mais convicta com um conjunto de restrições ainda mais formalmente **frouxas** que pude ver o pleno alcance dessa pauta subvertida.

31. Pode não ser iterado, por mim (Neste momento, por exemplo, os mesmos editores me convidaram a produzir uma volumosa antologia da poesia de T.S. Eliot. Volto aos critérios anteriores.). Pode ser apenas um momento de inflexão. Mas, por mim, aqui, foi um ponto marcado. E foi minha forma de ter e de fornecer minhas visões de Dylan.

Bibliografia

Dylan, Bob (2017). *Letras (1961-1974)*. São Paulo, Companhia das Letras (no prelo). Tradução de Caetano W. Galindo.

_____ (2018) . *Letras (1975-2012)*. São Paulo, Companhia das Letras (no prelo). Tradução de Caetano W. Galindo.

Faleiros, Alvaro (2015). “Itinerários de uma poética em formação”, in *Suplemento MG*, Edição Especial, maio, 42-43.

Faleiros, Alvaro/ Zular (2016). “Da hesitação em traduzir ‘L’abeille’ de Paul Valéry. In *Tradução literária: veredas e desafios*. São Paulo, Rafael Copetti, 69-92.

Flores, Guilherme Gontijo/Gonçalves, Rodrigo Tadeu (2017). *Algo Infiel*. Florianópolis: Cultura & Barbárie/São Paulo, N-1, (no prelo).

James, William (1902). *The Varieties of Religion Experience: a study in human nature, being the Gifford Lectures on natural religion delivered at Edinburgh in 1901-1902*. Disponível em <<http://www.gutenberg.org/files/621/621-h/621-h.html>> (último acesso em 24 de março de 2017)

Reed, Lou (2010). *Atravessar o fogo: 310 Letras de Lou Reed*. São Paulo: Companhia das Letras. Tradução de Caetano W. Galindo e Christian Schwartz.

Valias, André (2011). *Heine hein? Poeta dos contrários*. São Paulo, Perspectiva.

Caetano Waldrigues Galindo é professor de linguística histórica da UFPR desde 1998. Doutor em Semiótica e Linguística Geral pela USP (2006), tornou-se pesquisador do CNPq em 2014. Como tradutor, tem quase 40 livros publicados. Sua tradução do *Ulysses* foi publicada em 2012 e seu livro *Sim, eu digo sim: uma visita guiada ao Ulysses de James Joyce*, primeiro comentário geral à obra em língua portuguesa, saiu em 2016.