

TRÊS

música e métrica na tradução de poesia

Caetano Waldrigues Galindo

Tradutor, professor do departamento de Letras da UFPR e pesquisador do CNPq
Doutor em Semiótica e Linguística Geral pela USP

a Artur Ataíde,
pelas conversas trinárias no Recife

NO ANO PASSADO, O VETERANO POETA AMERICANO Robert Hass lançou seu mais do que interessante livrinho sobre forma, chamado precisamente *A little book on form* (2017). Fiel à ligação de base entre poesia e música, ele abre sua investigação com uma disquisição quase aritmética, a partir de capítulos chamados apenas “One”, “Two”, “Three”, que se dedicam a avaliar o peso de cada um dos números para a estruturação e a concepção de versos, estrofes, poemas.

Poesia.

What's in a number?, podem perguntar certas Julietas, talvez mais prosaicas. Para músicos, poetas, dançarinos e pintores, no entanto, o assunto sempre foi mais interessante, e mais interessado. Criaturas de um mundo de formas, eles sempre se ativeram aos números. O próprio Pitágoras, afinal, dava lugar central à música em sua filosofia, e seus estudos da série harmônica dos sons naturais

deram origem a muito do que primeiro se teorizou sobre música.

Nem é preciso seguir de perto as formulações de Hass para supor que as divagações formais que possam partir do número *um* são de alguma maneira ainda limitadas pela ausência de relação. A partir da unidade não pode haver hierarquia, não pode haver ritmo, não pode haver nem mesmo fluxo, que dirá percepção de padrões, repetições e variações no fluxo: essência da música (forma das formas) e essência do que de estritamente formal se possa descobrir em análises poéticas.

A partir do *dois*, a coisa começa a ficar interessante.

Mas como o meu assunto aqui é o *três*, ainda podemos passar rápido por essa discussão. Afinal, o *dois* ainda vai interessar especialmente como contraposição, na medida em que fornece as duas noções mais centrais de qualquer

relação formal, e já as apresenta de maneira aparentemente “resolvida”.

De um lado, contraposição, ou seja: atrito.

De outro, compensação, ou seja: encaixe.

Tensão e resolução, diriam os músicos. Suspense e catarse. Desequilíbrio e estabilização. Dissonância e consonância. Daí o *dois* ser a base firme sobre a qual se erguem os sistemas formais em sua maioria. Daí e também do fato de sermos fisiológica e ecologicamente criaturas expostas a padrões binários. Bípedes que inspiram e expiram, sofrem sístole e diástole cardíaca, acompanham a marcha circadiana de luz e trevas... O dois é a semente do ritmo, da percepção do fluxo agora dividido em células que fornecem uma ideia de ordem.

É apenas imaginar a diferença entre se ouvir uma cadeia de cliques absolutamente iguais (suponha um metrônomo configurado para não diferenciar tempos fortes) e uma sequência como que de relógio, de oposição de tique e taque. Ordem. Ritmo. Padrão. Base sobre a qual ergue-se muita coisa.

O mais interessante, e ainda mais vigoroso nisso tudo, é que o padrão binário tem algo de fractal. Ele pode ser dobrado e se manter semelhante a si próprio. Dois, quatro, oito, dezesseis. Mas especialmente quatro. Quatro como a versão mais estável do dois.

Além disso, como o *quatro* é extensão do *dois*, mantém suas propriedades fundamentais. Mantém-se “composto” de *dois*. Unidades maiores, tanto na música quanto na poesia, tendem a ser fracionadas em componentes. Um compasso de cinco tempos, nas poucas

vezes em que comparece no repertório mais conhecido (pense em “15 steps”, de Radiohead, ou no tema de *Missão: impossível*), é normalmente reanalisado, pelos ouvintes e pelos músicos que o executam, como a junção de uma célula binária com uma ternária. Ou, como naquele que é talvez o exemplo mais conhecido, na sequência 3 + 2 de “Take five”, de Paul Desmond.

O mesmo vale para as canções (ainda mais raras) baseadas em sete tempos, como “Desert island disk” (de novo Radiohead) e, para quem tem a minha idade, “Solsbury Hill”, de Peter Gabriel. São irregularidades, mas irregularidades que carregam em si mesmas a instabilidade de sua extensão e, portanto, a semente da possibilidade da fragmentação que as reordene e refamiliarize.

E aquele poder de “normalização” do par vai ainda mais longe, e se estende a esse mundo das unidades maiores, na medida em que mesmo os números ímpares, se dobrados, caem sob o domínio da paridade, sob a regra do *dois*. De onde o fluxo constante do flamenco em seus compassos de seis batidas, com duas unidades ternárias. De onde a métrica ‘quadrada’ do decassílabo, especialmente da versão inglesa, analisada corretamente como um conjunto de cinco unidades duplas. Cinco pés ditos jâmbicos.

(Há algo de tenso nessas formas híbridas de par e ímpar, e é provavelmente dessa mistura, “binária” ela também, de tensão e acomodação, que surge seu encanto, seu potencial produtivo. O compasso do flamenco, assim como da maioria das gigas, afinal é ternário e binário ao mesmo tempo.)

Tudo, no entanto, muda de figura quando voltamos a considerar o três. O germe do desequilíbrio sem resolução, a mais estável instabilidade (pense num tripé) e a mais instável estabilidade (pense num tripé).

Como o cinco, por exemplo, ele não pode ser dobrado e se manter igual a si. Multiplicado, passa a pertencer ao domínio do dois. Ao contrário do cinco, no entanto, não pode ser dividido em células menores, ao menos não sem que tenhamos que invocar a unidade, a “não-célula”. Ele teima, portanto, em se estabelecer como irritante, como antígeno, como arrepio. Sendo a menor “irregularidade”, não-analisável, ele se conforma em irregularidade incontornável.

Com o três começa o número propriamente dito, o múltiplo. E ele é infinito. Imparidade. Não divisível. De modo que — a trindade, por exemplo — o mistério começa aqui (HASS, 2017, p. 53, tradução minha).

Começa o mistério, sim, especialmente o mistério da tensão, da irresolução obsedante, daquela instabilidade que, mais que marcar um fluxo, parece gerar movimento, parece *pedir* constantes tentativas de resolução. O número três, em termos métricos, é o que o acorde diminuto representa em termos harmônicos. Espécie de círculo triangular.

E mesmo em termos estruturais mais amplos, para além da métrica, da medida, Hass parece ainda localizar esse elemento de desequilíbrio fertilizador.

Há algo de desproporção e de excesso no três. Especialmente no que se refere à rima. Sobre as formas baseadas no dois paira algo relativo a complementaridades naturais: sistemas binários, as simetrias bilaterais de macho

e fêmea, amante e amado. Daí a conclusividade da rima de base dois. Ela parece garantir um fechamento e enfatizar ao mesmo tempo o que a rima tem de organizadora, bem como suas raízes no ato sexual, na cópula.

[...]

As rimas que vêm em grupos de três — tercetos, como dizem os prosodistas — expressam abuso, excesso, ludicidade, como no movimento que vai do *two-step* para a polca (HASS, 2017, p. 53-54, tradução minha).

E essa citação além de tudo apresenta um outro elemento, ainda que apenas numa espécie de *afterthought*. A dança.

Anos atrás, num show aqui em Curitiba, John McCrea, vocalista da banda Cake, comentou, antes de começar a tocar a canção “Mexico”, que em sua opinião uma das maiores tristezas do século XX (ainda estávamos no século XX) tinha sido o desaparecimento das canções em compasso ternário. “Mexico”, claro, é canção ternária.

McCrea exagerava. É fato. Mas do nosso ponto de vista, numérico, formal, a absoluta obsessão da canção popular pelos compassos de base quaternária/binária é realmente um elemento limitador. Ainda mais porque essa devoção à quadratura do círculo se estende a outros níveis: estrofes de quatro versos, pares de estrofes antes do refrão, a própria estrutura estrofe-refrão (com, no entanto, o elemento desestabilizador da “ponte”, insinuando a entrada do três). Vivemos, musicalmente, sobre um fundo quaternário, quadrado, previsível.

Quando Paul McCartney abriu a sessão de gravação de “I saw her standing there” com aquele triunfante “one-two-three-four” ele podia muito bem estar apelidando o século que ajudava

a construir. (Ele mesmo deixou poucas canções ternárias no repertório dos Beatles. “She’s leaving home”, por exemplo. Lennon era mais dado a ousadias métricas, do tempo ternário de “Lucy in the sky with diamonds” aos polirritmos de “She said, she said” ou “All you need is love”.)

E talvez o mais estranho a respeito dessa total primazia dos compassos quaternários no século XX (o jazz não escapa) seja o fato de ela nos fazer esquecer o longo domínio das formas ternárias em tudo que se referisse a animação e dança. Acima de tudo dança. Das gigas e minuetos à verdadeira febre da valsa vienense no século dezenove, das mazurcas às polcas e mais uma infinidade de ritmos “regionais” da Europa, as pessoas durante séculos tenderam a associar a dança ao movimento do três. Ao desequilíbrio e ao “momento” fornecido por esse desequilíbrio.

E é, na verdade, desse elemento de dança, de impulso, de desequilíbrio e paradoxal satisfação, amplificado pela progressiva raridade das células ternárias ao longo das últimas décadas; é disso que eu queria falar aqui.

2.

Logo nos últimos dias de 2017, eu me decidi a encarar, por motivos e com recompensas estritamente pessoais, um projeto de tradução que me tantalizava havia anos. No mínimo desde o nascimento do primeiro filho do meu irmão.

Em alguma medida, o que eu queria com esses dias de tradução (mais ou

menos 5 horas, distribuídas) era me livrar um pouco do peso do projeto com que estou realmente envolvido (a tradução da poesia de T. S. Eliot), e inclusive da ligeira sensação de incapacidade que andava me incomodando mais do que o normal. Eu precisava provar a mim mesmo que, sim, ainda sabia traduzir poesia metrificada, rimada. Com algum grau de sucesso.

Eliot é um usuário extremamente inteligente de células métricas ternárias.

Tendo criado toda uma nova versificação em sua poesia de juventude, fundada em variações e tensionamentos do pentâmetro jâmbico (forma que, como já se disse aqui, pode ela própria ser vista como um tencionamento 5-2, par-ímpar), ele sabia tirar os melhores efeitos do súbito surgimento de um pé anapéstico ou datílico, da interpolação de duas sílabas fracas, fazendo surgir um ritmo ternário e como que *deslocando* a acentuação quase reflexiva do verso inglês em suas sílabas pares.

And when I am formulated, sprawling on
[a pin,¹

Ele gosta inclusive de fazer isso logo no começo do verso, gerando um efeito ainda mais curioso de suspensão de expectativa e, logo depois, restabelecimento do padrão. O verso, em seu efeito *final*, parece curiosamente estável em sua cadência jâmbica, mas é como se ele, visto do alto, visto de fora, estivesse todo *offset*, deslocado e desfocado.

In the room the women come and go²

1 “The love song of J. Alfred Prufrock”, v. 58

2 “The love song of J. Alfred Prufrock”, v. 13

Nele, ao menos em sua primeira poesia, o três cumpre o papel de tempero. De acidente (em termos musicais). Quase que de ornamento.

Talvez isso tenha tido a ver com a minha escolha. Com *qual* seria o poema que eu usaria para limpar o paladar e poder retornar a Eliot um pouco mais descansado. Quem dera um tanto menos desconfiante.

Pois, se praticamente toda a alta poesia lírica anglófona se constrói com base no padrão jâmbico (a ponto inclusive de permitir as experiências de “Prufrock”, estabelecidas sobre a premissa tácita de que o leitor bem instrumentado daquela tradição poética *espera* aquele pulso binário), do pentâmetro jâmbico ao *common meter* de Emily Dickinson, há ao menos uma exceção relevante, e fértil.

Trata-se da estrutura do dito tetrâmetro anapéstico, em que cada verso se compõe de quatro células (eis o quatro), cada uma delas analisável como um pé de sílabas fraca-fraca-forte (e eis o três).

— / — / — / — / — /

patati patatá, patati patatá

(É bem verdade que essa estrutura admite variação, especialmente no primeiro pé, muitas vezes substituído por um jâmbico: — / ... Mas o ritmo geral permanece de maneira extremamente constante.)

É a estrutura mais perceptível nos *li-mericks* cômicos e em boa parte da poesia infantil mais conhecida. Humor, leveza. Uma espécie de metro de dança, como que destinado a solapar a *seriedade* do texto. No extremo oposto, portanto, do efeito obtido pelas cadências binárias na poesia lírica de tradição inglesa.

É o metro das sedutoras e quase encantatórias estrofes de *The hunting for the snark*, maior criação de Lewis Carroll. É um metro tão bem estabelecido que permite inclusive demonstrações contemporâneas de virtuosismo e reconhecimento das sólidas bases populares dessa tradição, como quando Carter Bays e Craig Thomas, redatores da série de televisão *How I Met Your Mother*, decidiram, em 2013, escrever todo um episódio (nada ingenuamente intitulado *Bedtime Stories*) em versos rimados baseados nesse metro, recorrendo inclusive a quebras hemistomáticas e à tematização da dificuldade de se encontrar rimas; ou quando o *podcaster* Nate DiMeo lançou em 2017 o episódio “Elmer McCurdy Rides Again and Again” de seu programa *The Memory Palace*, composto ele também de uma sequência ininterrupta de versos anapésticos rimados, destinados aqui a evocar menos a literatura infantil que as baladas populares americanas, irmãs de nossas narrativas de cordel.

É o metro de quase toda a produção poética do genial Theodor Seuss Geisel, que sob a alcunha de Dr. Seuss formou uma parcela gigante da psique das crianças americanas entre os anos 30 e o final do século XX.

E meu objetivo, naqueles meus dias sabáticos de Eliot, era tentar produzir uma tradução do último livro que ele publicou em vida. *Oh, the places you’ll go*.

Eis o começo do poema:

Congratulations!
Today is your day.
You’re off to Great Places!
You’re off and away!

You have brains in your head.
 You have feet in your shoes.
 You can steer yourself
 any direction you choose.
 You're on your own. And you know what you know.
 And YOU are the guy who'll decide where to go.

You'll look up and down streets. Look 'em over with care.
 About some you will say, "I don't choose to go there."
 With your head full of brains and your shoes full of feet,
 you're too smart to go down any not-so-good street.

Não faço uma escansão minuciosa aqui, primeiro porque você não quer ver essa escansão; segundo, porque de fato isso não cabe no espírito da discussão, mais geral. Mas tente. Tente ler em voz alta e perceber de um lado a prevalência desse ritmo *pataTI* e, de outro, o quanto o autor consegue, desde o primeiro verso, brincar com a *expectativa* desse padrão.

Porque, a bem da verdade, o primeiro pé anapéstico de fato só aparece no fim do segundo verso do poema.

Porque, a bem da verdade, os primeiros versos *integralmente* anapésticos só surgem na abertura da segunda estrofe.

Porque, a bem da verdade, a primeira estrofe *toda* composta (comportadamente) de tetrâmetros anapésticos é a *terceira* do poema.

Camões pode produzir aquele desviante decassílabo do segundo verso de *Os Lusíadas* em grande medida porque se trata de um *segundo* verso. Depois de estabelecido o padrão, o *contrato métrico*, eu posso imediatamente começar a criar desvios. Preciso da régua para medir a diferença. O que Seuss realiza já na abertura do poema é mais parecido com o sistema de Eliot no Prufrock. Brincar com um metro fantasma, que antes mesmo de se fazer

incontornavelmente *presente* já pauta e domina a leitura.

É claro que, no cômputo final, seu poema será muito mais uniformemente obediente que o de Eliot, que nunca encontra uma resolução tão *pacificada* quanto aquela desta terceira estrofe. É claro, também, que ele está se baseando numa tradição quase oposta.

Ele vem do mundo do três.

(Daí talvez, inclusive, a necessidade de “ancorar” melhor sua como que resolução.)

E foi esse ritmo, esse encanto, que me levou a certa obsessão pelo último poema de Seuss. Porque o fato (misterioso? lembrar que o mistério começa no três...) é que eu mal consigo ler (e especialmente ouvir) *Oh, the places you'll go* sem ficar com lágrimas nos olhos. É claro que muito se deve ao conteúdo do poema, a seu triunfalismo, seu otimismo, ao poder de ser possível ver de cá uma vida que começa, seus problemas e incertezas, e também a certa melancolia inerente ao fato de se ver do lado de lá dos quarenta anos aquela *pretensa* certeza de que tudo há de dar certo, de que você, a criança a que você se reduz ao ouvir o poema de Seuss, vai sempre fazer coisas maravilhosas, de que sua vida sempre há de “dar certo”.

“A não ser quando não.”

O poema é de fato poderoso em sua semântica, em sua retórica, em sua “filosofia”. Não é à toa que se transformou num dos maiores sucessos de seu autor, gerando a raridade de um *best-seller* publicado quase aos noventa anos de idade, e a raridade de tornar Seuss um dos pouquíssimos a ter livros no primeiro lugar das listas de mais vendidos do New York Times tanto em ficção quanto em não-ficção.

Mas, ao menos para mim, é inescapável a sensação de que muito de seu efeito, muito de sua emoção, vem pura e simplesmente da forma, da música, da cadência, vem dessa tensa elaboração em torno de uma fugidia estabilidade por natureza instável; vem, portanto, de seu jogo ternário.

Não fosse por isso, por que o *podcast* de DiMeo e o episódio de *HIMYM* teriam também esse estranho poder de me comover com essa sensação de triunfo e melancolia (e essas são as melhores palavras: triunfo e melancolia), de superação e perda, de felicidade e não?

Porque às vezes não...

1.

Uma das coisas mais importantes na hora de se traduzir poesia metrificada é se decidir por tipos de equivalências.

Em termos estritos e singelos, traduzo seis por meia dúzia, ou busco paralelos culturais, que podem me levar (como seria verossímil na tradução de Dickinson) a substituir versos de seis sílabas por redondilhas maiores. Ou seja, tento, numa espécie de estrangeirização schleiermacheriana, reproduzir a estrutura do verso original, mesmo que ela não tenha ressonâncias específicas na

minha cultura (como Carlos Alberto Nunes traduzindo poesia grega numa espécie de hexâmetro datílico...), ou tento, numa espécie de domesticação, encontrar na minha cultura o verso que ocupe mais ou menos o mesmo lugar, realize mais ou menos a mesma função que diagnóstico no verso original (como Odorico Mendes traduzindo poesia grega no decassílabo de Camões).

Todas as vezes anteriores (e não foram poucas) em que eu tinha tentado começar a traduzir o poema de Seuss, acabei parando nessa decisão. Acabei nunca conseguindo me convencer inquestionavelmente do acerto de uma ou de outra opção. Produzi esboços em redondilhas, tentei inclusive usar um tipo de estrofe de cordel, com seis linhas e rimas apenas nos versos pares. Produzi (recentemente) um esboço fortemente decassilábico, com consideráveis liberdades (foi quando percebi que o fantasma de Prufrock, cuja eliminação temporária pode ter sido meu moto original, ainda soprava por sobre meu ombro). Ensaiei alexandrinos...

Tentei experimentos em que certa regularidade de células métricas era a única constante...

A certeza incontornável, no entanto, era a necessidade da manutenção de rimas e de um metro mais ou menos constante... da insinuação da musicalidade. Não conseguia, e não concebo, supor o efeito do poema dissociado desses recursos.

Foi apenas naqueles últimos dias de 2017, motivado por um gatilho que eu infelizmente nem consigo recordar (um verso anapéstico ouvido em algum lugar... tenho certeza...) que eu percebi que o efeito do três era fundamental.

O *três* e suas tensões. O *três* daquele verso anapéstico baseado numa distribuição de *quatro* células. A tensão e a estabilidade. O paradoxo e o movimento da seta.

Foi naqueles dias, logo antes de me sentar e finalmente realizar a tradução do poema (repito, sem qualquer motivação que não fosse pessoal), que eu compreendi duas coisas.

Que precisava entender meu fascínio por essa forma, e a medida desse fascínio que provinha simplesmente desse jogo de *três*.

E isso resultou, por enquanto, neste texto.

Que precisava produzir uma versão do poema que fosse estritamente baseada no metro ternário de Seuss.

(Isso acarretava como consequência talvez incontornável, ou ao menos eu a vi assim, que meu ternário teria que ser mais claro, mais direto, mais regular e de implementação mais rápida que o de Seuss. Afinal, eu não estava, como ele, trabalhando contra um pano de fundo nítido, lidando com desvios de uma tradição que pudesse contar ser língua comum para mim e para meu – hipotético – leitor. Meu contrato tinha que ter letras maiores.)

E isso resultou, por enquanto, numa tradução que há de restar inédita. Que há de ser lida (espero) por e para meus *três* sobrinhos.

Três.

Parabéns!

Pois hoje é o seu dia

O futuro é brilhante,

E por que não seria!

Você tem seus miolos,

Tem sapato e tem pé.

É capaz de evitar

Um destino chulé.

É só você. E é melhor decidir.

É VOCÊ quem escolhe aonde ir.

Você vai ver velas. Olhe bem, com cuidado.

De umas delas, você vai dizer: "Eu não vou pra esse lado."

Tendo tantos miolos, e um pé sapatado,

É burrice escolher uma rua que não tenha tudo.

REFERÊNCIAS

ELIOT, Thomas Stearns. *The poems of T. S. Eliot (the annotated text)*. Edição de C. Ricks e J. McCue. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2015. v. 1. (Collected and uncollected poems).

HASS, Robert. *A little book on form*. Nova York: Ecco, 2017.

SEUSS, Dr. (Theodor Seuss Geisel). *Oh, the places you'll go*. Nova York: Random House, 1990.