

CÁLAMO VERNÁCULO PARA WALT WHITMAN: SOBRE UMA TRADUÇÃO DE CALAMUS.

Yara Frateschi Vieira (UNICAMP)

O aparecimento de uma tradução portuguesa dos poemas mais controversos de Walt Whitman, ainda que numa edição modesta quanto ao número dos poemas traduzidos (apenas 8 dos 38 que compõem o Livro V, Calamus, na edição final de 1891-'2 das Leaves of Grass), só pode ser recebido com louvor e entusiasmo*. Quando verificamos, ainda, que apesar dos limites de páginas e das dimensões reduzidas da coleção "Gato Maltês", houve o cuidado de fazer uma edição bilíngue, além do mais impressa pode-se dizer sem erros (só encontrei um erro tipográfico: na página 30, último verso, onde se lê "Resolv'd to sing no sings" por "Resolv'd to sing no songs"), o nosso respeito aumenta um pouco mais. Além disso, o tradutor fornece uma pequena introdução em que procura evidenciar o caráter inovador e, por isso mesmo, controvertido, da poesia de Whitman, tal como ela foi recebida no seu tempo, e a ausência de receptividade do público português a ela, excetuando, naturalmente, Fernando Pessoa. Cumpre também observar a qualidade das gravuras de Ilda David, que conseguem reproduzir, em outra linguagem, a atmosfera simultaneamente de euforia natural que envolve os cantos amorosos de Whitman, e o caráter "etéreo e refinado" que o amor viril aí assume. As gravuras, em número de quatro, todas elas com silhuetas desenhadas em azul sobre fundo azul mais claro, mostram dois homens nus, em diferentes momentos de aproximação física. Às vezes os traços fisionômicos nem sequer são traçados, e a atenção concentra-se num movimento de braço que enlaça o ombro do companheiro, figura sempre presente nos poemas de Whitman. Na terceira gravura, os corpos que se abraçam, na verdade são translúcidos e interpenetram-se; e na quarta, duas figuras com plena identidade fisionômica apresentam-se lado a lado, a mão de um sobre o ombro do outro. Para cada uma delas, poderíamos pensar pelo menos num verso de Whitman que servisse de título. E a união seria feliz.

De imediato, parece óbvio que o mesmo motivo que levou Nordau a considerar Whitman "um vagabundo e um infame debochado", e a dizer que as suas poesias "encerram explosões de erotomania como ainda não se viu um outro exemplo de igual impudor primitivo na literatura assinada com nome de autor"¹, é agora a razão da sua divulgação em português: de fato, não é fruto do acaso a escolha de poemas de Calamus, o conjunto mais abertamente livre, em matéria amorosa, das Leaves of Grass, para fazer parte dessa coleção da Assírio e Alvim. Pois é nesse livro que Whitman se dis-

põe a cantar abertamente, segundo "standards not yet publish'd" ("as normas ainda não promulgadas") "as formas de másculo amor" ("types of athletic love"). É, portanto, como o cantor do amor homossexual, que o foi, embora não com o exclusivismo que Calamus sugere, que Whitman vai ser trazido ao público português.

O tradutor toma o cuidado de lembrar que, se Whitman passou quase despercebido em Portugal (e eu acrescentaria, também no Brasil)** , há uma honrosa exceção, que todos sabemos quem é: Fernando Pessoa. Embora não caiba aqui rever a questão das relações entre Pessoa e Whitman, bastante complexas,² é importante observar que nas referências de Pessoa a Whitman, em Erostratus, perpassa sempre, mais ou menos velada, alguma restrição. Veja-se, por exemplo, o que diz do poeta americano, quando propõe uma categoria abrangendo os poetas que reuniram na sua individualidade a totalidade da observação e da experiência, e lhe dá como companheiro Shakespeare: "A categoria moral definida dos segundos é a sua amoralidade; tanto Shakespeare como Whitman eram indiferentes aos valores morais, exceto na medida em que estes eram susceptíveis de serem convertidos em valores estéticos pela emoção temporária. Diga-se de passagem que ambos eram pederastas (...)"³ . Esse "diga-se de passagem" (by the bye) só é passageiro ao nível sintagmático. Na verdade, ele tem tudo a ver com a categorização de poetas que são grandes, é verdade, mas que um discurso subliminar recusa, enquanto temíveis imagens espelhares. Num outro aspecto, ainda, é interessante verificar a coincidência da apreciação de Whitman por Pessoa e por Nordau. Segundo Nordau, cuja Degenerescência tanta impressão causou sobre o poeta português, "duas personalidades tão dissemelhantes como Richard Wagner e Walt Whitman chegaram, em terrenos diferentes, sob o efeito dos mesmos motivos, ao mesmo ponto: aquele à "melodia infinita", que não é mais uma melodia; este, a versos que já não são mais versos, ambos em consequência da sua incapacidade de submeter o pensamento caprichosamente vacilante ao jogo dessas regras que regem a melodia "finita" assim como o verso provido de medida e de rima"⁴ . Pessoa, por sua vez, diz: "A ilustração perfeita da frustração temo-la naquilo a que se chama o "verso-livre" - verso como o de Whitman, que tem gênio mas não bastante. (...) Na literatura, o tipo frustado é imediatamente reconhecido pela expressão. Apoiase esta mais numa forma do que numa maneira. Quando um poeta se exprime sempre no "couplet", como Pope, ou recorrendo ao verso livre, como Whitman, revela a sua frustração"⁵ . Embora Pessoa seja muitíssimo mais nuançado que Nordau, e reconheça melhor que ele a grandeza e a inovação de Whitman, parece não haver dúvida que o discurso apocalíptico de Nordau ressoa ainda nas ondas do discurso de Pessoa. As citações acima têm o propósito de explicitar que mesmo Pessoa, a quem sem dúvida Whitman deve o seu lançamento no mundo de língua portuguesa, tinha sentimentos mistos a respeito da pederastia, da moralidade e do versilibrismo constante de Whitman.

Ditas essas coisas, que procuram explicitar e relativizar a ressalva feita pelo tradutor de Whitman na sua introdução, a respeito da admiração de Pessoa pelo poeta americano, podemos votar à tradução propriamente dita. Referi-me anteriormente à preocupação de fidelidade ao texto original que norteia a edição da Assírio e

Alvim, louvável sem restrições. E por causa dessa preocupação, gostaria de fazer alguns comentários, relativos às escolhas a que o tradutor acabou por submeter-se nalguns casos.

Começo examinando o léxico. A seleção lexical de Whitman pende sempre para o vocábulo específico que opera uma apreensão sensorial do mundo. Ora, nem sempre o tradutor respeitou essa característica, substituindo o termo que Whitman tirou de um estoque onde se faz esse tipo de recorte no mundo, por um vocábulo genérico, abstrato ou literário. Um exemplo que pode parecer desprezível à primeira vista: no poema "Scented Herbage of My Breast", traduz-se "O slender leaves!" (=oh esguias folhas!) por "Oh belas folhas!" Perde-se, portanto, a nítida imagem visual das folhas específicas de que fala o poema, e que se relaciona com outros versos do poema, nos quais as folhas de capim, ou das ervas dos prados, são referidas pelo termo próprio "blades", específico para esse tipo de folha e que se vai estendendo metaforicamente às folhas do livro (lembre-se a ambiguidade do título do livro), e a pedaços de pele arrancadas do seu próprio peito, operando-se assim uma interpenetração do corpo com o mundo natural e com o objeto literário, o qual, de volta, tem "raízes rosadas" no seu próprio coração. O contexto poético em que os termos ocorrem, nos leva a supor sempre, e em primeiro lugar, um uso descritivo concreto de cada vocábulo, embora obviamente nalguns casos se possam admitir significados suplementares. Esse parece-me ser o caso do vocábulo "special" no primeiro verso de "The prairie-grass dividing, its special odor breathing", que se considera, como sempre, o próprio título do poema. Aqui, "special" pode valer-se da ambiguidade entre os dois sentidos, o de "peculiar" e o de "incomum". Uma vez que o tradutor opta por traduzi-lo como "raro aroma" (talvez pelo ganho aliterativo), perde com isso o sentido de "cheiro peculiar" da erva dos prados, com conotações sensuais evidentes, ainda mais se nos lembrarmos que o título do conjunto de poemas, Calamus, remete para um tipo de "juncácea aromática de grande porte que cresce nas zonas pantanosas dos vales, cujo caule mede quase um metro de altura; vulgarmente chama-se sweet flag", como o próprio tradutor fez questão de elucidar, citando a carta de Whitman ao seu editor inglês, William Rossetti, em 1867. Os outros sentidos de "cálamo" não estão ausentes, nem mesmo os simbólicos; basta reler o verso "And this, O this shall henceforth be the token of comrades, this calamus root shall", (E isto, isto será para sempre o símbolo dos companheiros esta raiz de cálamo", trad. de J.A. Baptista) do poema "These I singing in Spring", para que fique evidente, e explícito, o valor simbólico desse cálamo⁶. Uma terceira instância que me parece terminar em perda na tradução, pode ser exemplificada pelo verso "At the close of his crowded course", do poema "The base of all Metaphysics", traduzido por "Ao encerrar o animado curso". Crowded e crowd, porém, são termos recorrentes em Whitman, e desses que marcam, inclusive, a sua integração no mundo novo das grandes metrópoles em ascensão; a imagem da multidão é para ele, assim como para outros poetas da mesma época e vivendo em condições semelhantes (e ocorre imediatamente mencionar Baudelaire) um dos pólos do seu universo, que ele percorre desde a ponta arcaica da ruralidade até a moderníssima da sua "Mannahatta" (V., por exemplo, "I

hear it was charged against me" - "Ouço que fui acusado", não incluído na Antologia em questão). O elemento que vai unir os dois pontos extremos dessa polaridade, para Whitman, é exatamente o "amor dos companheiros", como ele diz explicitamente no poema citado: "Only I will establish in the Mannahatta and in every city / of these States inland and seaboard, / And in the fields end woods, and above every keel little or large that dents the water, / Without edifices or rules or trustees or any argument, / The institution of the dear love of comrades." ("Só eu estabelecerei em Mannahatta e em toda cidade / deste país interior e costa, / E nos campos e bosques, e sobre toda quilha pequena ou grande que denteia a água, / Sem edifícios ou regras ou administradores ou qualquer argumento, / A instituição do caro amor dos companheiros.") A multidão coloca sempre, para whitman, o problema da perda da individualidade, do apagamento do próprio rosto: quanto ele se encontra no meio de uma multidão, o seu olhar procura imediatamente o de outro que nele reconheça o seu igual (V. "Among the multitude"); quando anda pelos campos, "alone I had thought, yet soon a troop gathers around me, / Some walk by my side and some behind, and some embrace my arms or neck, / They the spirits of dear friends dead or alive, thicker they come, a great crowd, / and I in the middle" (J.Agostinho Baptista: "Pensava estar a sós, mas subitamente há um grupo que me rodeia, / Alguns caminham a meu lado, outros atrás e outros tomam-me o braço ou os ombros, / Eles, os espíritos dos meus amigos queridos, mortos ou vivos, são cada vez mais, formam uma multidão à minha volta"), uma multidão portanto o envolve, mas não já a multidão indiferenciada e impessoal das grandes metrópoles: são os companheiros, vivos ou mortos, todos eles ligados pelo amor, que o acompanham e enlaçam. Uma última observação a respeito da escola lexical do tradutor: no mesmo poema, "These I singing in Spring", o verso que diz "And here what I now draw from the water, wading in the pond-side," foi traduzido assim: "Eis o que retiro das águas ao desvendá-las", o que por um lado perde a imagem visual expressa por "wading" (andar com esforço, ou por imitação, "patinhar", andar como um pato); por outro, introduz um processo cognitivo de carácter místico, que está muito longe do tipo de apreensão do mundo característico de Whitman. Basta reler, na mesma Antologia, o poema "A base de toda a metafísica" em que se reduz a filosofia ocidental ao "terno amor do homem pelo seu companheiro, / a atracção do amigo pelo amigo, / Do esposo pela esposa amada, dos filhos e dos pais, / De cada cidade por cada cidade, de cada terra por cada terra." (Trad. de J.A. Baptista). Quero ainda mencionar, por tratar-se de um dos mais célebres poemas de Whitman, a substituição da quercus virginiana (live-oak) pela quercus ilex (holm oak) em "I saw in Louisiana a live-oak growing", traduzido como "Vi uma azinheira que crescia em Louisiana". No caso, a seleção de um termo específico resulta falseadora, quando se podia perfeitamente usar o termo genérico "carvalho".

Passando para o terreno das imagens, gostaria de observar dois casos em que, por não se obedecer a esse gosto do concreto que caracteriza o léxico whitmaniano, novamente se reduz a força de algumas imagens, inclusive a sua própria novidade. Assim, quando em "When I Heard at the close of the Day", Whitman diz: "I rose at dawn from the bed of perfect health, refresh'd, singing, inhaling the ripe breath of au-

tumn", que se traduz por: "Porém, no dia em que me levantei cedo, de perfeita saúde, repousado, cantando e aspirando o ar fresco de outono", julgo que se perdem duas imagens que têm, como sempre, a sua raiz no mundo concreto das coisas. O verso não diz que ele se levanta cedo, "de perfeita saúde", o que seria uma frase feita, mas sim que se levanta cedo (de madrugada, aliás) da "cama da perfeita saúde", o que é muito mais vivaz como imagem; além disso, não aspira o ar "fresco" do outono, mas sim o ar "maduro" do outono, ficando óbvio o que se perde em termos de sugestão quando se opta por um termo tão anódino como "fresco". Aliás, o mesmo adjetivo é usado em "Not Heat Flames Up and Consumes" (não traduzido nesta Antologia), na frase "the air of ripe summer", que reduz a uma sintaxe normal a hipálage do adjetivo contida no verso anteriormente mencionado. O sentido desse segundo verso não deixa dúvidas quanto ao do primeiro. "Ripe", em ambos os casos, refere-se à estação do ano, só que num caso o deslocamento sintático gera um sentido metonímico, que tem, por sua vez, base metafórica 7. De qualquer forma, o outono e o verão estão maduros, isto é, atingiram o seu pleno desenvolvimento. No que se refere ao outono, há uma conotação possível do momento em que as colheitas amadurecem; quando ao verão, provavelmente, com a idéia de plenitude que em geral se associa ao seu solstício (lembrando que o ápice do verão, no Nordeste dos Estados Unidos, região em que viveu Whitman, se dá no mês de julho).

Em relação à sintaxe, é preciso observar antes de mais nada que Whitman procura reproduzir os caminhos tortuosos da oralidade, do estilo coloquial, e de um certo tipo de retórica de comício ou de púlpito, muito preocupada com as questões de topicalização e de ênfase. É uma poesia muito mais para ser dita do que para ser lida. É dita para todos, diante de uma grande multidão, portanto, até mesmo gritada, em alguns casos. Assim sendo, muitas vezes a sintaxe decide mudar de rumo, repetir-se ou voltar atrás, baralhar a ordem dos termos, enovelar-se em anáforas. Ora a tradução tenta pôr uma ordem lógica nessa sintaxe que se poderia chamar, muito apropriadamente, penso eu, "hispida", usando o termo que Dante emprega para caracterizar um tipo de vocábulo a ser evitado na poesia, pela sua aspereza; esse termo, que Dante retira da indústria têxtil, refere-se a um estofado de lã hispiduloso, ou seja, cujas fibras se projetam para fora como pelos duros e desordenados 8. Para falar mais contemporaneamente, é uma sintaxe descabelada (o que está, aliás, muito de acordo com a iconografia de Whitman). Assim, só para dar alguns exemplos, no poema "Scented herbage of my breast", o período irregular de Whitman: "Give me yourself, for I see that you belong to me now above all, and are folded inseparably together, you love and death are", cuja última parte pode ser literalmente traduzida como: "e estão inseparavelmente ligados, tu amor e morte estão", recebe a seguinte versão normalizadora: "Dá-te a mim porque agora sei que acima de tudo me pertences e que tu e o amor estão inseparavelmente unidos". Perde-se dessa forma a ênfase que se coloca sobre o segmento final do verso, através da apóstrofe, da violenta deslocção topical (de morte para amor) e da repetição do auxiliar. Vários outros exemplos poderiam ser aqui lembrados, mas vou concentrar-me em apenas mais um, porque se trata de outra dessas frases re-

correntes em Whitman, "a friend a lover", que reaparece em vários poemas, com ligeiras variações: "the friend the lover", "his friend his lover", sempre com esse processo de justaposição enfática (leia-se o 2º termo sempre um tom acima e com acento mais forte na 1ª vogal, o que confere ao 2º termo uma função de especificação, de correção e de ampliação do 1º: "um amigo, que digo eu? não só isso, mas na verdade também um amante"), que vai receber uma versão logicizada em alternativa, na tradução de "I saw in Louisiana a Live-Oak Growing": "um amigo ou um amante", com perda evidente de um processo significativo importante.

Essas observações têm o propósito de chamar a atenção do público português para uma leitura atenta desse poeta que, como muito bem o diz o tradutor, "merecia uma outra abordagem - menos tardia, mais extensa". Mas o livrinho da Assírio e Alvim é um bom começo. Esperemos que outros o sigam.

NOTAS

* Walt Whitman, Cálamo. Versão e notas de José Agostinho Baptista. Edição Bilingue. Lisboa, Assírio e Alvim, 1984, 53 págs. Gravuras e capa de Ilda David. (Coleção "Gato Maltês"/B.)

** Há uma tradução parcial das Leaves of Grass, por Geir Campos: Folhas das Folhas de Relva. São Paulo, Brasiliense, 1983. ("Cantadas Literárias".)

1. "C'était un vagabond et un infâme débauché, et ses poésies renferment des explosions d'érotomanie comme on n'en voit guère un second exemple d'une égale impudeur naïve dans la littérature signée d'un nom d'auteur". Max Nordau, Dégénérescence. Paris, Félix Alcan, 1894. Traduit de l'allemand par Auguste Dietrich, pág. 411. Agradeço a Alfredo Margarido, que me chamou a atenção para essas menções de Nordau a Walt Whitman.
2. Eduardo Lourenço, por exemplo, examina-as com ênfase no seu livro Fernando Pessoa Revisitado (2a. ed., Lisboa, Moraes, 1981), atribuindo ao encontro de Pessoa com Whitman a gênese de Caeiro (pág. 44) - Cf. ainda o artigo de Ana Hatherly, "Pessoa/Caeiro vs. Whitman." Persona (out. 1981) 7-20.
3. Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias. Textos estabelecidos e prefaciados por George Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, Edições Ática, s.d., págs. 212 (texto inglês) e 262 (texto português, trad. por Jorge Rosa).
4. "... deux personnalités aussi dissemblables que Richard Wagner et Walt Whitman sont arrivées sur des terrains différents, sous la contrainte de mêmes motifs, au même but: celui-là à la "mélodie infinie", qui n'est plus une mélodie; celui-ci à

des vers qui ne sont plus des vers, tous deux par suite de leur impuissance à soumettre leur pensée capricieusement vacillante au joug de ces règles qui régissent la mélodie "finie" comme le vers lyrique pourvu de mesure et de rime." (Op.cit., pág. 414).

5. Op.cit., págs. 192 e 240.
6. O uso metafórico é mais amplo do que a mera forma fálica: ela abrange, assim, ressonâncias sensuais relacionadas com o "peculiar" cheiro do cálamo, com as sensações táteis ligadas à água onde crescem as juncáceas, e onde o poeta as colhe, num crescendo que acaba por englobar toda a natureza, da mesma forma que o amor dos companheiros acabaria por envolver num mesmo abraço a todas as pessoas e todas as cidades; por outro lado, é preciso não esquecer que cálamo é também a flauta, o instrumento bucólico por excelência, e ainda o instrumento da escrita (calamus scriptorius). Todos esses sentidos estão presentes nos poemas, especialmente no poema em causa.
7. Na hipálage, "el adjetivo, mediante el desplazamiento de relación sintáctica, experimenta un desplazamiento semántico y un enriquecimiento (precisamente la metonimia)"... H. Lausberg, Manual de Retórica Literaria. Vol. II, Madrid, Ed. Gredos, 685.2. É óbvio que em "o ar fresco do outono" a hipálage se reduz à sua dependência sintática normal, acrescida da perda metafórica, produzindo "el efecto de algo pedestre y chabacano". (loc.cit.)
8. Dante distingue, entre os vocábulos urbanos, alguns que chama de "pexa" (penteados), outros, de robustamente hirsutos ("yrsuta"), outros ainda, "lubrica" (aveludados) e finalmente os "reburra" (híspidos). Os dois primeiros tipos são considerados vocábulos grandiosos e devem entrar no discurso poético do vulgar esplêndido. Os dois últimos devem ser excluídos de toda poesia no estilo trágico. De Vulgari Eloquentia II, VII 2-3. Ridotto a miglior lezione, commentato e tradotto da Aristide Marigo. Firenze, Felice le Monnier, 1968, págs. 226-7.