Nota sobre a tradução de *Música de Câmara*

Alípio Correia de Franca Neto*

Música de Câmara (*Chamber Music*), que veio a lume em 1907, foi o primeiro livro a ser publicado por James Joyce. Na verdade, essa obra não fora o resultado de uma única tentativa de escrever poesia, tendo sido precedida de outras duas coletâneas, *Estados de Espírito* (*Moods*) e *Luz e Treva* (*Light and Dark*), que ele próprio destruiu e das quais só restam fragmentos. Além disso, Joyce anteriormente levava a cabo um sem-número de poemas de circunstância, canções, *limericks*, traduções de poesia, um longo destampatório em verso, *O Santo Offício* (*The Holy Office*), este publicado à própria custa em 1905. Posteriormente, em 1912, também a suas expensas, Joyce publicou mais um poema de cunho satírico, *Gás de um Combustor* (*Gas from a Burner*). Em 1927, depois de ter escrito *Ulisses*, de ter principiado sua *Obra em Andamento* e de ter-se afirmado, após muita controvérsia, como um dos maiores prosadores contemporâneos, Joyce inusitadamente voltou à poesia, com a publicação de *Pomos por um Pêni* (*Pomes Penyeach*).

A cronologia serve para mostrar que a poesia acompanhou Joyce durante muitos anos; no entanto, como disse Burgess¹, da mesma for-

* Alípio Correia de Franca Neto é tradutor e revisor, e já traduziu, entre outros, *Abaixo as Verdades Sagradas*, de Harold Bloom (Companhia das Letras), *Trópicos do Discurso*, de Hayden White (Edusp), *Escola de Maledicência*, de Richard Sheridan (Papirus), *O Pequeno Wilson e o Grande Deus*, de Anthony Burgess (Ars Poetica), e *Música de Câmara*, de James Joyce, a ser lançado brevemente pela editora Iluminuras.

¹ Cf. *Homem Comum Enfim*, Anthony Burgess, tradução de José Antônio Arantes, Companhia das Letras, São Paulo, 1994.

ma que o vilancete que figura em *Um Retrato* parece menos brilhante do que as teorias estéticas propostas no livro, o êxito e a originalidade da poesia de Joyce e de suas outras obras “menores” – as *Epifanias*, *Giacomo Joyce* e *Exilados* – sempre pareceram limitados e foram alvo de polêmica – de resto, tendo isso em comum com tudo mais que ele escreveu, ainda que por motivos diversos. Estes são evidentes: comparada à multiplicidade de estilos, aos recursos inexauríveis e aos contextos intrincados que constituem *Ulisses* e *Finnegans Wake*, a poesia de Joyce se afigura de segunda ordem, simples curiosidade acerca do autor, de interesse apenas para o estudioso. Segundo uma crença generalizada, a “poesia” de Joyce estaria, na verdade, em sua prosa. Como disse J. C. C. Mays², a implicação disso seria a de que “grandes escritores por vezes se desviam para áreas em que não têm competência, e é melhor que se deixe o resultado ao exame dos especialistas, preparados que estão para isolar motivos e traçar paralelos”; contudo, essa “atitude de desculpa” obviamente em nada contribui para uma visão mais crítica ante essa poesia, sem a tentação de a relegar à condição de mero “exercício literário” de Joyce, pois, como disse Croce, nenhum escritor escreve por exercitação, a frio, e, toda vez que ele se senta para fazer isso, suas intenções só podem ser sérias.

Não cabe aqui uma tentativa de avaliação mais pormenorizada das opiniões por parte das gerações de críticos desde que o livro veio à luz; no entanto, convém mencionar que, à época de seu lançamento, *Música de Câmara* foi elogiado por Pound “em consideração ao acabamento típico de mármore talhado à perfeição, e no interesse dos ritmos, do cruzamento do acento e da palavra, como de um vento forte, cortando a tênue ondulação da água cristalina”. Além disso, Yeats, embora com algumas ressalvas, afirmou que a técnica do verso de Joyce era “melhor do que a de qualquer jovem de Dublin” que ele conheceria³. Nos últimos tempos, outras vozes favoráveis ao livro vão prevalecendo. Recentemente, Mays, por exemplo, afirmou que o livro constitui “um extraordinário *début*, no sentido de que demonstra uma total

2 Cf. *James Joyce, Poems and Exiles*, org. J. C. C. Mays, Penguin Books, Londres, 1992.

3 Cf. *My Brother's Keeper*, Stanislaus Joyce, org. Richard Ellmann, Faber and Faber, Londres, 1958, p.208.

maestria de uma tradição e ao mesmo tempo vira do avesso essa tradição. Inscreve Joyce num tipo de poesia então em moda nos círculos avançados – anuncia-lhe a chegada, e concomitantemente deixa de lado esse mesmo tipo de poesia – anuncia que ele a esqueceu e que a considera um lixo”.

Música de Câmara compõe-se de 36 poemas numerados sequencialmente e ligados por uma estrutura narrativa. Sabe-se que não foi Joyce que estabeleceu a ordem dos poemas, escritos a intervalos, mas seu irmão, Stanislaus Joyce⁴; de qualquer forma, Joyce aprovou essa ordem, a qual, segundo o guardião do seu irmão, visava a sugerir “aproximadamente *allegretto*, *andante*, *cantabile*, *mosso*”, e a narrar o “assunto encerrado daquela vida intensa em Dublin, ou, de modo mais generalizado, representando o fenecer do jardim de Adônis da juventude e do amor”⁵. O título do livro foi sugerido por Stanislaus, e bem conhecida é a anedota do incidente envolvendo uma prostituta⁶; mas só a comicidade do episódio não deixa entrever que, como salientou Paulo Vizioli em *James Joyce e sua Obra Literária*, no título estaria implícita a despretensão do autor, que apresentava ao público “não a grandiosa ‘música sinfônica’, envolvendo a orquestra inteira, mas uma

4 Idem, p. 225.

5 Idem, *ibidem*.

6 O episódio é narrado por Chester G. Anderson nos seguintes termos: “(...) Joyce e Gogarty levaram o manuscrito – um poema em cada folha de papel pergaminho – para ser lido em voz alta a uma viúva alegre chamada Jenny. Além disso, levaram algumas garrafas de cerveja Guinness, e isso logo fez com que a viúva usasse seu penico [*chamber pot*], por trás de um biombo. Enquanto a ouviam urinar, Gogarty saudou-a como crítica, e Joyce aplaudiu-lhe a escolha do título, com certeza consciente de que muitos dos poemas eram passíveis de interpretações relacionadas não apenas a sua qualidade musical, mas também a sua imagística de micção, de fomicção [*chambering*] e de falsa lascívia do onanismo. Eram, como ele disse em *Finnegans Wake*, ‘shamebred music’” [ao pé da palavra, “música gerada na vergonha”. A modo de curiosidade, se se pensar que a segunda metade dos poemas de *Música de Câmara* são poemas do amor consumado, dando-se ênfase à noção de *chambering*, seria tentador traduzir esse trocadilho por “música de cama”. Cf. *James Joyce*, Chester G. Anderson, Thames and Hudson, Londres, 1986.

modesta 'música de câmara'⁷; aliás, esse tom de modéstia também se nota em certo grau no título *Pomes Penyeach* (*Pomos por um Pêni*), que torna patente, pela homofonia, a atitude irônica de um autor cujos poemas, a seus olhos, não têm muito valor⁸.

Não só no título o tenor Joyce ressaltou o caráter musical de *Música de Câmara*, mas também ao musicar ele mesmo um de seus poemas (o Poema XI) e ao encorajar Geoffrey Molyneux Palmer a fazer a mesma coisa com outros. "Espero que você possa musicar todos os poemas de *Música de Câmara*: na verdade, essa era em parte minha idéia ao escrevê-lo. Com efeito, o livro é uma série de canções, e, se eu fosse músico, suponho que eu próprio as teria musicado"⁹. De fato, é mais acertada a denominação de "canções" a essas composições líricas, breves, de forma estrófica simples, ainda que, em sua aparente simplicidade – a simplicidade das mãos de um artífice – elas revelem inúmeras sutilezas de carpintaria: metrficação rigorosa, emprego delicado do verso aliterativo, paronomásias, efeitos de gradação vocálica, formas rítmicas que vão das palavras-rima à meia-rima, palavras onomatopaicas, versos iniciais e finais idênticos para conferir uma espécie de circularidade ao som. E aqui deparamos a grande dificuldade para o tradutor: tentar reproduzir em sua língua esses recursos expressivos e, a um só tempo, fazer com que as composições em si não percam, em virtude de uma impressão de sofisticação literária, o caráter de "canções".

Note-se, porém, que essas canções também vêm marcadas por uma dicção muito particular, ligada à idiosincrasia de Joyce. Em *Músi-*

7 Cf. *James Joyce e sua Obra Literária*, Paulo Vizioli, Editora Pedagógica e Universitária, São Paulo, 1991.

8 A propósito da publicação de *Música de Câmara*, numa carta a Stanislaus Joyce, datada de 1º de março de 1907, Joyce expressou seu descontentamento com respeito ao livro nos seguintes termos: "Não gosto do livro, mas quero que seja publicado e que se torne maldito." Cf. *James Joyce*, Richard Ellmann, tradução de Lia Luft, Editora Globo, São Paulo, 1989, p.295

9 Cf. a carta de Joyce a A. G. Molyneux Palmer, datada de 19 de julho de 1909 in *Letters of James Joyce*, vol. I, org. Stuart Gilbert, Londres, 1957.

ca de Câmara, há apenas uma voz – a de um jovem enamorado. Nessa voz, por vezes ecoam a Bíblia, as árias de Dowland, as canções de Shakespeare e provavelmente citações de outros poemas antigos, que, por não virem assinaladas por aspas, não é possível identificar, e que, se em inglês continuam a ser, como disse Mays¹⁰, apenas uma possibilidade, perdem-se de todo numa tradução. Entremeadas a um vocabulário convencional, às vezes “enrijecido com palavras mais duras como ‘plenilúnio’¹¹ [*plenilune*] e epitalâmio¹² [*epithalamium*]”, conforme disse Burgess¹³, há expressões e palavras arcaicas (que Stephen chama de “terminologia feudal” em *Ulisses*) como “as they list”¹⁴ (*list* funcionando como palavra arcaica com o sentido de “inclinação” e como contração de *listen* [ouvir]); “overgone”¹⁵ com seu sentido intransitivo de “o que ficou para trás”; “brave”¹⁶ (esplêndido), “merry”¹⁷ (jubiloso), “raimented”¹⁸ (amantado), palavras que contribuem para a atmosfera de antigüidade de alguns poemas; latinismos, exóticos a ouvidos ingleses, como “admonisheth” (admoesta), “innumeros”¹⁹ (que traduzi por “intérminas”, palavra pouco usada em português e, por isso, mais apropriada a certo efeito de estranheza semelhante ao do original); locuções elisabetanas do tipo “welladay”²⁰ (palavra a cuja tradução os dicionários não oferecem em português outra sugestão além dos convencionais “ai” e “ai de mim”, mas que, pela proximidade de ritmo e sentido, optei por traduzir por “mal-andança”, expressão igualmente antiga em nossa língua) e

10 Cf. *James Joyce, Poems and Exiles*, org. J. C. C. Mays, Penguin Books, Londres, 1992.

11 Poema XIII.

12 Poema XIII.

13 Cf. *Homem Comum Enfim*, Anthony Burgess, tradução de José Antônio Arantes, Companhia das Letras, São Paulo, 1994.

14 Poema II.

15 Poema III.

16 Poema VIII.

17 Poema VIII.

18 Poema XIX.

19 Poema XV.

20 Poema IX.

neologismos que antecipam, ainda que timidamente, as famosas palavras-valise joyceanas – neologismos tais como “songconfessed” (“canticonfessos”) e “enaisled” (com o significado de “em forma de nave de igreja, mas ecoando “enisled” [ilhado], que traduzi por “enavilhada”) convivendo com palavras comuns, como “brown” (pardo) mas usadas num sentido especial, e com palavras e expressões de conotação nada inocente, como “Sweetheart, I come” (Estou chegando, amor), e “From dewy dreams, my soul, arise” (que traduzi por “Do sonho-orvalho, alma, alça-te”, valendo-me da justaposição direta de substantivos para evitar em português a mistura de concreto e abstrato); além disso, há uma recorrência de palavras as quais, embora assumindo sentido diverso em função de seus respectivos contextos (como no caso de *wise*²¹, ora apresentando o sentido de “sábio”, ora o de “experiente”, conhecedor das coisas terrenas) servem de elos psicológicos no desenvolvimento da narrativa. Desse modo, no Poema I, por exemplo, vemos um Amor antropomorfizado que “erra” ao longo do rio, com a cabeça “pendente” à música; no Poema II, são as mãos da jovem de pensamentos “esquivos” que “erram” pelo piano “ao seu talante”, e é a moça que “se inclina às teclas amarelas”; no Poema IV, a estrela é que é “esquiva”, e o amante solicita à amada: “Não baixes mais a fronte em devaneio”; no Poema V, o mesmo amante pede à jovem que “Se incline na janela”, e assim por diante. À vista disso, no que concerne ao contexto da tradução, o tradutor deve estar atento a essa recorrência vocabular, para que conserve em português esse jogo de contraste e semelhança.

Essa técnica a que aludi foi estudada por Vicki Mahaffey, para quem a relação que as obras do jovem Joyce guardam com as obras da maturidade seriam muito mais estreitas quando vistas “em termos temáticos e estruturais”. Segundo Mahaffey, “a estratégia de produzir um texto mais longo e complicado, ligando uma série de unidades formalmente independentes, é essencial não apenas para o projeto de *Dublinenses*, em que os blocos de construção estrutural são contos, mas também para as estruturas episódicas cada vez mais complexas de *Um Retrato do Artista Quando Jovem*, *Ulisses* e *Finnegans Wake*”²².

21 Poema XV.

22 Cf. “Joyce’s Shorter Works”, Vicki Mahaffey.

neologismos que antecipam, ainda que timidamente, as famosas palavras-valise joyceanas – neologismos tais como “songconfessed” (‘canticconfessos’) e “enaisled” (com o significado de “em forma de nave de igreja, mas ecoando “enished” [ilhado], que traduzi por “enavilhada”) convivendo com palavras comuns, como “brown” (pardo) mas usadas num sentido especial, e com palavras e expressões de conotação nada inocente, como “Sweetheart, I come” (Estou chegando, amor), e “From dewy dreams, my soul, arise” (que traduzi por “Do sonho-orvalho, alma, alça-te”, valendo-me da justaposição direta de substantivos para evitar em português a mistura de concreto e abstrato); além disso, há uma recorrência de palavras as quais, embora assumindo sentido diverso em função de seus respectivos contextos (como no caso de *wise*²¹, ora apresentando o sentido de “sábio”, ora o de “experiente”, conhecedor das coisas terrenas) servem de elos psicológicos no desenvolvimento da narrativa. Desse modo, no Poema I, por exemplo, vemos um Amor antropomorfizado que “erra” ao longo do rio, com a cabeça “pendente” à música; no Poema II, são as mãos da jovem de pensamentos “esquivos” que “erram” pelo piano “ao seu talante”, e é a moça que “se inclina às teclas amarelas”; no Poema IV, a estrela é que é “esquiva”, e o amante solicita à amada: “Não baixes mais a fronte em devaneio”; no Poema V, o mesmo amante pede à jovem que “Se incline na janela”, e assim por diante. À vista disso, no que concerne ao contexto da tradução, o tradutor deve estar atento a essa recorrência vocabular, para que conserve em português esse jogo de contraste e semelhança.

Essa técnica a que aludi foi estudada por Vicki Mahaffey, para quem a relação que as obras do jovem Joyce guardam com as obras da maturidade seriam muito mais estreitas quando vistas “em termos temáticos e estruturais”. Segundo Mahaffey, “a estratégia de produzir um texto mais longo e complicado, ligando uma série de unidades formalmente independentes, é essencial não apenas para o projeto de *Dublinenses*, em que os blocos de construção estrutural são contos, mas também para as estruturas episódicas cada vez mais complexas de *Um Retrato do Artista Quando Jovem*, *Ulisses* e *Finnegans Wake*”²².

21 Poema XV.

22 Cf. “Joyce’s Shorter Works”, Vicki Mahaffey.

FRANCA, Alípio C. Nota Sobre a Tradução de *Música de Câmara*.

feita no final de *Um Retrato* e que, em *Música de Câmara*, pode ser entrevisto no penúltimo poema do livro:

Todo dia ouço o ruído de águas
Em lamento,
Graves como a ave do mar, indo
Só, ao vento
Que chora o mar e o seu moroso
Movimento.

Como já se disse, Joyce pertenceu àquela categoria de escritores que transmitem ao leitor certa impressão de eles estarem escrevendo, através de sucessivas obras, sempre o mesmo livro. As técnicas e os temas que eram caros a Joyce, a princípio apenas delineados em seus livros iniciais, ele os desenvolveu até alcançarem o nível de complexidade que apresentam nas suas últimas obras. Essa atitude pode ter implicado uma contínua ânsia de reformulação, que talvez explique a expressão de desprezo, indiferença e frustração que ele por vezes demonstrou com relação a *Música de Câmara*, a *Pomos por um Pêni*, a *Um Retrato* (este sendo, como se sabe, uma reelaboração daquele *Stephen Herói*, que o desagradara), e até mesmo com respeito a *Ulisses*, livro que, com o correr do tempo, ele passou a considerar defeituoso – aliás, nada mais próprio a um autor que, a certa altura da vida, passou a chamar de Obra em Andamento ao que estava escrevendo. Como disse Mays, ele “tirava inspiração de seu descontentamento, e sempre avançava quando demolia os fundamentos sobre que se sustentavam suas obras anteriores”, e jamais saberemos o quanto a literatura deve a esses eternos insatisfeitos; de qualquer forma, para retomar a imagem do homem falcão, ou Stephen Dedalus, Joyce criou um labirinto justamente para alçar vôo dele, e quem quer que se proponha traduzir qualquer obra sua terá de fazer o mesmo.

Quatro poemas de *Música de Câmara*

III

At that hour when all things have repose,
O lonely watcher of the skies,
Do you hear the night wind and the sighs
Of harps playing unto Love to unclothe
The pale gates of sunrise?

When all things repose do you alone
Awake to hear the sweet harps play
To Love before him on his way,
And the night wind answering in antiphon
Till night is overgone?

Play on, invisible harps, unto Love,
Whose way in heaven is aglow
At that hour when soft lights come and go,
Soft sweet music in the air above
And in the earth below.

III

Quando tudo repousa sobre a terra,
Ó triste sentinela de astros celestiais,
Escuta o vento noturno e os ais
De harpas tocando até que Amor descerre
As pálidas cancelas matinais?

Quando as coisas repousam, ouve o som de
Suaves harpas, que anunciam a chegada
De Amor, seguindo pela sua estrada,
E o vento, que em antífona responde
Até que a noite, atrás, se esconde?

Soem, harpas invisais, a louvar
Amor, cujo caminho no alto resplandece
Quando uma luz suave desvanece,
Sutil, suave música no ar
Que aqui, na terra, desce.

IV

*When the shy star goes forth in heaven
All maidenly, disconsolate,
Hear you amid the drowsy even
One who is singing by your gate;
His song is softer than the dew
And he is come to visit you.*

*O bend no more in revery
When he at eventide is calling,
Nor muse: Who may this singer be
Whose song about my heart is falling?
Know you by this, the lover's chant,
'Tis I that am your visitant.*

IV

Quando essa estrela esquiva se apresenta
Em virginal desolação,
Ouves em meio à tarde sonolenta
Alguém que canta junto ao teu portão;
Mais fina que o rocío é sua arte,
E esse cantor vem visitar-te.

Não baixes mais a fronte em devaneio
Se ele chegar na tarde calma,
Nem cismes: "Quem seria esse que veio,
Cuja canção descai na minha alma?"

Saibas por este, o cântico do amante,
Que eu mesmo sou o visitante.

VII

*My love is in a light attire
Among the apple-trees,
Where the gay winds do most desire
To run in companies.*

*There, where the gay winds stay to woo
The young leaves as they pass,
My love goes slowly, bending to
Her shadow in the grass;*

*And where the sky's a pale blue cup
Over the laughing land,
My love goes lightly, holding up
Her dress with dainty hand.*

VII

Amor, vestes leves, passeia
Entre as macieiras – via
Por onde o vento alegre anseia
Correr em companhia.

Lá, onde o vento alegre pára
E corteja a jovem rama,
Amor vai lento, a se inclinar à
Sombra sobre a grama.

E onde o céu é azulada taça
Por sobre a esfera gaia,
Amor vai leve, e mostra graça
Ao segurar a saia.

XV

*From dewy dreams, my soul, arise,
From love's deep slumber and from death,
For lo! the trees are full of sighs
Whose leaves the morn admonisheth.*

*Eastward the gradual dawn prevails
Where softly-burning fires appear,
Making to tremble all those veils
Of grey and golden gossamer.*

*While sweetly, gently, secretly,
The flowery bells of morn are stirred
And the wise choirs of faery
Begin (innumerable) to be heard.*

XV

*Do sonho-orvalho, alma, alça-te, do mais
Fundo torpor de morte e amor. Pois – olha! --
As árvores estão repletas de aís,
O alvorecer admoesta cada folha.*

*A leste, a lenta aurora impõe-se aos céus,
Onde uma chama tímida se ateia,
Fazendo tremular todos os véus
De uma cinzenta e rutilante teia,*

*Enquanto oculta, leve, suavemente,
Agitam-se na aurora ornados sinos,
E as fadas, em seu coro experiente,
Principiam (intérminas!) seus hinos.*