

**Tradução total: uma experiência
na apresentação de poesia ameríndia
(1969)**

Não chegava a ser um “problema”, como essas coisas às vezes são chamadas, mas o caso é que eu teria que me aproximar de uma forma de poesia que, embora me interessasse há muito tempo, até então eu só tinha conseguido abordar de uma distância considerável. Eu tinha traduzido poesia “tribal” (o melhor substituto, embora imperfeito, que consigo encontrar para “primitivo”, que continua a me incomodar) tirada de livros: fazendo minhas versões de traduções anteriores para idiomas que eu conseguia dominar, inclusive o inglês. Já no final do meu trabalho com o livro *Technicians of the Sacred*, conheci Stanley Diamond, antropólogo & amigo de Gary Snyder, que me levou aos senecas na região setentrional de New York, & David McAllester, etnomusicólogo da Universidade Wesleyan, que me mostrou como algumas canções funcionavam em navajo. Com a ajuda deles (e também com a aprovação de Deli Hymes), mais tarde recebi o apoio da Fundação Wenner-Gren para dar seqüência a algumas experiências na tradução de poesia ameríndia. Neste momento, já estou bastante adiantado nestas experiências para falar um pouco sobre o que tenho feito.

*

No verão de 1968 comecei a trabalhar simultaneamente com duas fontes de poesia índia. Estabelecido a pouco mais de um quilômetro do povoado de Cold Spring, da Reserva Allegany (seneca) em Steamburg, New York, eu estava suficientemente perto de amigos que eram cancionistas tradicionais para trabalhar com eles na tradução de poemas-canções sagrados & seculares. Ao mesmo tempo David McAllester me enviava gravações, transcrições, traduções literais & suas próprias recriações livres de uma série de dezessete “canções-cavalo” que tinham pertencido a Frank Mitchell (1881-1967), cantor navajo de Chinle, Arizona. Particularmente com o seneca (de início eu não sabia o que exatamente iria conseguir) minha primeira preocupação era com o próprio processo de tradução. Embora neste momento eu venha a me limitar a isso, devo dizer (as coisas nunca parecem claras a menos que você as diga) que, se não tivesse me aproximado de um assunto que eu pudesse “internalizar”, há muito teria desistido.

A grande questão, da qual eu estava imediatamente consciente em ambas as poesias, era se & como lidar com aqueles elementos nas obras originais que não eram literalmente traduzíveis. Como no caso da maioria da poesia índia, a voz carregava muitos sons que não eram, no sentido exato, “palavras”. Estes sons tendiam a desaparecer ou a ser atenuados na tradução, como se realmente não estivessem lá. Mas eles *estavam* lá & eram pelo menos tão importantes quanto as próprias palavras. Tanto em navajo quanto em seneca muitas canções consistiam de nada mais do que esses vocábulos “sem sentido” (nem mesmo “sílabas desconexas”, mas sons fixos e recorrentes de uma performance a outra). A maioria das outras canções tinha tanto elementos significantes quanto não-significantes, & tais canções (McAllester me informou a respeito das

navajos) eram freqüentemente comentadas, *qua* estilo, pelas suas cargas sem sentido. Sons sem sentido semelhantes – Dell Hymes tinha chamado atenção para algumas canções Kwakiutl – poderiam ser, na realidade, chaves para as estruturas das canções: “algo normalmente desconsiderado, o refrão ou ‘as chamadas sílabas sem sentido’ ... na verdade tinham importância fundamental... sendo tanto vestígio estrutural quanto microcosmo.”

Assim havia todas estas indicações de que a exploração do “som puro” não era alheia à questão dessas poesias, mas estava no ou perto do coração delas: tudo isto também coincidia com a preocupação pelo poema-som entre vários poetas modernos; ao aceitar aqui sua expressividade, eu a aceitei com mais facilidade lá. Também percebi (especialmente com os navajo) que havia mais que simples refrãos envolvidos: que nós, como tradutores & poetas, tínhamos nos ocupado de uma rica poesia *oral* & a traduzido para ser lida principalmente pelo significado, assim, no mínimo, despojando-a.

Aqui está um exemplo imediato do que quero dizer. Na primeira das dezessete canções-cavalo de Frank Mitchell, a linha de abertura, na transcrição de McAllester, é a seguinte:

dzo-wowode sileye shi, dza-na desileye shiyi, dzanadi sileye shiya'e,

mas o mesmo segmento, considerado “na fala”, aparece assim:

dzaadi silá shi dzaadi silá shi dzaadi silá shi

que é traduzido como “aqui isto é lá (&) meu” e repetido três vezes. Esta é a linha ao ser cantada se o significado for tudo que você tem a considerar.

Em outras palavras, traduza apenas pelo significado & você alcança a repetição de três-partes de uma única afirmação invariável; mas no idioma navajo a cada vez que a frase é apresentada há um acentuado afastamento da forma falada: portanto ocorrem três resultados sonoros distintos, e não um em triplicado!

Não conheço nem navajo nem seneca, à exceção de umas poucas informações extraídas de livros de gramática & coisas do tipo (incluindo as ocorrências sociais habituais entre os senecas: “gato”, “cachorro”, “obrigado”, “por nada”, numerais de um a dez, “tio”, “pai” & meu nome índio). Mas até mesmo desta grande distância eu consigo (com uma pequena ajuda dos amigos) estar consciente de minhas opções como tradutor. Me permita, então, tentar responder a *todos* os sons dos quais tenho consciência, deixar essa consciência gerar respostas ou resultados no inglês. Não quero assentar palavras inglesas sobre música índia, mas replicar poema-a-poema na tentativa de formular uma tradução “total” — não só das palavras, mas de todos os sons conectados ao poema, incluindo, por fim, a própria música.

*

Os mundos seneca & navajo são muito diferentes & o que é um processo excitante para um pode ser indiferente ou irrelevante para o outro. A tradução inglesa deveria condizer com o caráter do original índio: tenha isto como meta &, por outro lado, não se preocupe com quão literal você está sendo. Walter Lowenfels chama a poesia de “a continuação de jornalismo por outros meios” & talvez isso também seja válido para a tradução-como-poema. Portanto, traduzo como um modo de in-

formar o que senti ou vi da situação de uma outra pessoa: verdadeiro, até onde seja possível, para “minha” imagem da vida & reflexão sobre a fonte.

Viver com os senecas ajudou nesse sentido. Não sei quanta ênfase dar a isto, mas sei que, na medida em que desenvolvi uma estratégia para tradução de seneca, tentei preservar abordagens que eu julgava condizentes com o estilo de vida deles. Mal posso falar da poesia sem usar palavras que também descreveriam o povo. Não que seja fácil resumir a poesia de qualquer povo ou sua estrutura de pensamento, mas já que se está sempre fazendo isto na tradução, também tentarei o mesmo por meio da descrição.

A poesia seneca, quando usa algumas palavras, funciona em grupos de canções curtas, realizações mínimas que colidem entre si de modos maravilhosos, um jogo-da-mente sutil e incisivo, quase sempre a um passo do cômico (da mesma forma que suas máscaras), as palavras expressas como um claro realce contra a base do refrão (“sem sentido”). Palhaços pisoteiam & grunhem pelo abrigo comunitário, mas de modos mais sutis também o encorajamento a “brincadeiras” está sempre presente. Assim, explicando porque as cerimônias sazonais terminavam com uma brincadeira de aposta, o líder religioso em Allegany disse: a idéia de uma religião era refletir a ordem *total* do universo ao oferecer uma válvula de escape para *todas* as necessidades humanas, considerando a necessidade do jogo não menos importante entre elas. Embora isto claramente não funcione tão bem hoje quanto possa parecer — o passado orgiástico & as “ações” (acontecimentos) nas quais os homens eram livres para por em prática seus sonhos foram, de geração a geração, perdendo sua intensidade — a ressonância, a permissividade ancestral ainda se mantém perceptível de muitas formas. Ocasões sagradas podem ser sérias & necessárias, mas

palavra & música

palavra religiosa
jogo

não é preciso muito para quebrar o silêncio com risadas: assim, diz Richard Johnny John, se você evoca uma cerimônia de cura aos animais místicos & acaba acontecendo que ninguém está doente & nem precisando de cura, o líder diz aos outros: “Deixo tudo na mão de vocês, gente, & se vocês quiserem se divertir, que se divirtam!” Ele sabe que, seja como for, todos se divertirão.

Considero tudo isso como sugestão: deixar que meus movimentos sejam dirigidos por um sentido das canções & das atitudes que as cercam. Outra coisa que eu tento não negligenciar é que os cantores & eu, embora separados pelo seneca, estamos unidos pelo inglês. A princípio é um problema que eles tenham que traduzir para mim, mas o problema sugere sua própria solução. Já que eles são bilíngües (às vezes maravilhosamente), por que não trabalhar a partir deste fato, ao invés de tentar evitá-lo? O inglês deles, embora identificável como seneca, é fluente e representa o lugar onde eles estão, tanto quanto o meu inglês representa o lugar onde eu estou. Devido à natureza “mínima” de boa parte da poesia (uma de suas características mais fortes, na realidade) não há nenhuma necessidade de uma resposta compacta em inglês. Ao contrário, posso me manter livre para estruturar o poema final usando o inglês deles como base: uma forma suficientemente particular do idioma para que ela mesma seja um meio extra para a ampliação de reportagem via poesia & tradução.

Eu acabo trabalhando em colaboração & feliz por fazê-lo já que, para mim, a tradução (e talvez a poesia também) sempre envolveu esse tipo de coisa. A colaboração pode assumir várias formas. Num extremo eu só tenho que possibilitar que a outra pessoa assuma a dianteira: neste caso, iniciar ou simplesmente encorajar uma situação na qual um homem que nunca se julgou um “poeta” possa começar a estruturar suas

expressões vocais com um cuidado pelo fraseado & espaçamento que o conduza à poesia. *Um exemplo:* Dick Johnny John & eu tínhamos gravado a versão seneca que ele fez da oração de louvor que abre todas as reuniões no abrigo comunitário e a estávamos traduzindo frase por frase. Ele mesmo tinha decidido registrá-la no papel, para passar a tradução aos seus filhos que, do mais velho ao mais jovem, estavam progressivamente perdendo o idioma seneca. Eu conseguia ler o manuscrito dele de onde eu estava sentado, & o método de pontuação que ele usava me parecia especial, uma vez que em cartas & outros textos parecidos ele pontuava de modo mais ou menos convencional. De qualquer maneira, decifrei tanto a pontuação quanto o fraseado, o que ele levou bastante tempo para registrar devido tanto às minhas perguntas quanto ao desejo dele de “formular tudo exatamente do modo que é dito lá”. Ao organizar o resultado, deixei os pontos finais na versão em prosa dele marcarem os finais de frase, fiz algumas escolhas de vocabulário que tínhamos deixado pendentes & tentei, em relação ao resto, manter claro o que, afinal de contas, era o poema dele. Mais tarde eu o intitulei *Thank You: A Poem in 17 Parts*, & escrevi uma nota sobre ele para a revista *El Corno Emplumado*¹, onde ele foi publicado em inglês & em espanhol. Esta é a primeira das dezessete seções:

Agora tantas pessoas que estão neste lugar.

Em nosso lugar de encontro.

Começa quando duas pessoas vêm uma à outra.

Elas saúdam uma à outra.

Agora nós saudamos um ao outro.

¹ Revista editada & publicada por Sérgio Mondragón & Margaret Randall na Cidade do México.

*Agora ele pensou.
 Eu farei a Terra ao redor de onde as pessoas possam caminhar.
 Eu as criei, agora isto aconteceu.
 Estamos caminhando sobre ela.
 Agora nesta hora do dia.
 Nós damos graças à Terra.
 Assim deveria ser em nossas mentes.*

[Nota: Até onde posso perceber, a organização em inglês não reproduz o movimento do texto seneca. Mais interessante é que ela é, em si, uma consideração desse movimento: é, na realidade, as reflexões de Johnny John sobre os valores, as forças relativas de elementos em seu texto. O poeta está, em grande medida, interessado no que fica de fora & onde & sua escrita revela isto, aqui não menos do que em qualquer outro poema].

Mesmo quando eu era mais ativo, eu freqüentemente acatava a escolha de palavras feita pelos outros. Vamos pegar, por exemplo, um conjunto de sete canções com palavras de uma Dança de Mulheres, composto por Avery Jimerson & traduzido com a ajuda de sua esposa, Fidelity; neste caso o procedimento foi o de Avery registrar a canção, a fim de que Fidelity a parafrazeasse em inglês, para então nós três elaborarmos uma transcrição & uma tradução palavra-por-palavra por um processo de pergunta & resposta. Só depois é que eu entraria ativamente nela, tentando realizar um poema em inglês com bastante ritmo para que ele voltasse, mais ou menos, à área da canção. Como exemplo, a paráfrase da 6ª Canção diz:

*Muito belo, belo, quando nossas mães fazem
 a dança das senhoras.*

*Gracioso, belo, muito belo, quando nossas mães fazem
 a dança das senhoras...*

Já a tradução palavra-por-palavra, incluindo o refrão “sem sentido”, diz o seguinte:

*hey heyah yo oh ho
 belo belo belo-é
 quando-elas-dançam-a-dança das senhoras
 nossas-mães
 gabnoweyah heyah
 gracioso-é
 belo belo belo-é
 quando-elas-dançam-a-dança-das-senhoras
 nossas-mães
 gabnoweyah heyah (& repete).*

Ao fazer *estas* canções, na verdade decidi traduzir pelo significado, já que os vocábulos sem sentido usados por Jimerson eram só marcadores padrão que apareceram em todas as canções de mulheres: *hey heyah yo* para marcar a abertura e *gabnoweyah heyah* para marcar as transições internas. (Na minha tradução, às vezes eu uso um simples “hey,” “oh” ou “yeah” como um equivalente aproximado, mas deixo o movimento do inglês determinar sua posição). Também decidi não ajustar palavras inglesas à melodia de Jimerson, considerando isso um tipo de tratamento entre óleo-&-água, mas sugerir (como acontece na maioria de nossa própria poesia) uma música

pela voz normalmente entoada. Em relação ao resto, segui a condução de Fidelia Jimerson:

*hey é belo é belo é belo
vê-las yeah ver
nossas mães na dança das senhoras
oh é gracioso & é
belo é belo é muito belo
vê-las hey ver
nossas mães na dança das senhoras.*

Com outros tipos de poemas-canções eu geralmente também me aterei à tradução-como-dada, partindo dela para melhor atingir a totalidade em inglês, para normalizar a ordem das palavras nas frases da tradução literal que aparecem em sua seqüência de seneca original, ou para entrar no jogo-da-coisa por conta própria. O grupo mais importante de canções que eu estava desenvolvendo era um ciclo sagrado chamado *Idos* (eedos) em seneca — que pode-se traduzir por *Shaking the Pumpkin* (*Agitando a Cabaça*) ou, de um modo mais rebuscado, *The Society of the Mystic Animals* (*A Sociedade dos Animais Místicos*). Como a maioria das canções seneca *com* palavras (a maioria das canções seneca são, na realidade, *sem* palavras), a típica canção de cabaça contém uma única afirmação, ou uma única afirmação que se alterna com uma série de vocábulos que é, em qualquer lugar, repetida de três a seis ou sete vezes. Algumas canções são quase idênticas a outras (mesma melodia & vocábulos, sutil mudança nas palavras) mas não são necessariamente cantadas em seqüência. Em boa parte da cerimônia, na verdade, uma ordem

fixa para as canções é completamente abandonada & cada pessoa presente assume sua vez de cantar uma canção cerimonial (de cura) de sua livre escolha. Há, também aqui, espaço para brincadeiras.

Richard Johnny John foi meu colaborador nas canções de Cabaça & a redação básica é, portanto, dele. Minha intenção era de dar conta de todos os sons vocais no original mas — como um modo mais “interessante” de lidar com as estruturas mínimas & permitir o surgimento acentuado e claro das percepções — traduzir os poemas *sobre a página*, como se fosse “poesia concreta” ou outros tipos de poesia minimalista. Nas ocasiões em que várias canções mostravam uma coincidência de estrutura, me permiti a opção de tratá-las individualmente ou de combiná-las em uma só. Eu adiei o canto para alguma ocasião futura.

Considere as canções de abertura de cerimônia. Elas são trechos fixos cantados pelo líder cerimonial (*hajaswas*) antes dele declarar a reunião aberta aos cantores individuais. A melodia & estrutura das nove primeiras são idênticas: muito lentas, uma única linha de palavras que terminam com uma seqüência de sons, etc., o padrão é idêntico até o último retorno, quando a canção termina com um grunhindo de expulsão da respiração num “ugh” saturado de som. Tive que tornar tudo isso bem claro: o despojamento, a regularidade, a deliberação da canção, junto com o significado básico, os vocábulos repetidos, o som final enfático & (ainda seguindo a observação de Johnny John para que eu flertasse com ela, “se estiver tudo bem”) uma pequena dose de algo de minha própria autoria. A canção cuja linha repetida é:

*Os animais estão passando aqui perto heh eh heh
(ou heh eh-eh-eh heh),*

pode então se tornar:

	H E H E H H E H
O	H E H E H H E H
s	
Os Animais estão passando aqui perto	H E H U H H E H
n	
i	H E H E H H E H
m	
a	H E H E H H E H
i	
s	

& a próxima:

	H E H E H H E H
O	H E H E H H E H
s	
Os atos estão começando	H E H U H H E H
t	
o	H E H E H H E H
s	
	H E H E H H E H

& assim por diante: cada conjunto de poemas, se possível, em sua própria página, como análogo adicional ao andamento lento e deliberado do original.

O uso de títulos verticais é a única alteração que faço sem referência imediata à versão seneca: o resto eu consideraria programado por elementos suficientemente evidentes no original para que eu os replicasse na passagem da estrutura oral para a estrutura visual. Quando a canção surge sem vocábulos não os substituo, mas concentro na apresentação das palavras. Assim em dois grupos de “canções de corvo”, o primeiro é uma simples tradução-pelo-significado e o segundo (“à maneira de Zukofsky”) faz um jogo de palavras com o som do seneca:

yehgagaweeyo (literalmente esse corvo bonito) se torna em inglês “yond cawcrow way-out” (em português, aproximadamente, “distante e estranho corvo crocitante”)

&

hongyasswabyaenee (literalmente essa carne de porco é para mim) se torna em inglês “hog (yes) swine you’re mine” (em português, aproximadamente, “Porco (sim!) suíno tá pra mim”)

tentando, ao mesmo tempo, deixar sobreviver algo do significado.

Suponho que um motivo por trás do trocadilho fosse o desejo de reproduzir (i.e., “traduzir”) o sentimento da palavra seneca para corvo (*gaga* ou *kaga*) que é ao mesmo tempo uma imitação da voz do pássaro. Em outro grupo de canções — três canções sobre a coruja — pego os vocábulos

que sugerem o chamado do animal & os amoldo num esboço de uma coruja gigantesca, dentro do contorno da qual os poemas são impressos. Mas isso se dá apenas naqueles casos em que a mimese do original é forte o bastante para ativar um lance equivalente na tradução; caso contrário minha inclinação é *apresentar* análogos a toda a gama de som vocal, etc., mas não *representar* o assunto do poema como “mera descrição”.

A variedade de jogadas possíveis está obviamente relacionada à variedade — semântica & sonora — do próprio ciclo.

[*Nota.* Por trás de tudo isto há também um motivo escondido: não apenas tornar claro o mundo do original, mas fazê-lo com alguma distância da própria canção: para refletir a canção sem o “perigo” de apresentar alguma parte dela (a melodia, por exemplo) exatamente como conhecida: conseqüentemente tê-la ao não tê-la, por respeito ao senso de discrição & de localização que é tão importante àqueles a quem as canções são sagradas & vivas. Assim as mudanças que resultam da tradução são, neste caso, não só inevitáveis, mas desejadas, ou, como um seneca me disse: “Não gostaríamos que as canções fossem parar tão longe de nós; não, as canções ficariam muito sós.”]

*

Minha decisão com as canções-cavalo navajo foi trabalhar com o som enquanto som: um reflexo próprio da diferença entre a estrutura das canções navajo & seneca. O navajo (como já dito) é muito mais completo, muito mais denso, entrelaça palavras em novas formas ou preenche os espaços entre as palavras inserindo uma extensa gama de vocábulos “sem sentido”, tornando, a princípio, enganoso traduzir pelo significado ou,

por fim, pensar em tradução *total* em quaisquer termos que não os do som. Observe, por exemplo, o número de vocábulos livres no seguinte excerto da tradução bastante literal que McAllester fez da 16ª. Canção-cavalo:

(nana na) Sol-(yeye ye) Em pé dentro (neye ye) Menino

(Hebe ye) cavalos mesmo dele

(Eye ye) cavalos madreperola

(Eye ye) feito de raios de sol

(Neye ye) suas rédeas

(Gowo wo) vindo do meu lado direito

(yeye ye) chegando na minha mão (yeye neyowo 'ei).

Agora este texto, que mesmo assim não mostra as distorções adicionais de palavras que surgem no canto, poderia se aproximar mais da ordem de palavras no inglês & ser traduzido só pelo significado resultando no seguinte:

Menino postado dentro do Sol

com seus cavalos que são

cavalos de madreperola

rédeas

feitas de raios de sol

subindo ao meu lado direito

vindo até minha mão

etc.

Mas que diferença do modo fantástico com que os sons passam pelas palavras & entre elas desde a primeira linha do original.

Agora o que me atraiu (além de uma qualidade na voz de Mitchell que eu achei irresistível), foi a possibilidade de trabalhar com todo esse som e encontrar minha própria via para isto em inglês. Acredito que foi porque a música estava tão claramente dentro da gama do idioma: era canção & era poesia & parecia possível, pelo menos, que a canção resultante da poesia fosse uma extensão disto ou que tenha surgido inevitavelmente da junção de palavras & de outros sons vocais. Tantos de nós já tínhamos tido interesse por este tipo de coisa como poetas, que me parecia natural estar numa situação em que a poesia estaria me conduzindo a uma (nova) música que *ela* estava gerando.

Comecei com a 10ª Canção-Cavalo, que tinha sido a primeira a ser cantada por Mitchell quando McAllester o estava gravando. Naquele momento eu não sabia se faria mais do que citar ou aludir aos vocábulos: possivelmente atraí-los, ou algo parecido com eles, para o inglês. A princípio eu estava *escrevendo*, trabalhando nas palavras através de esboços de frases que pareciam naturais de acordo com meu próprio senso do idioma. Na 10ª Canção há uma divisão de oradores: a voz principal é a do Inimigo Matador ou Menino do Amanhecer, que pela primeira vez trouxe cavalos às Pessoas, mas o coro é cantado pelo pai dele, o Sol, que o manda levar cavalos dos espíritos & outros animais & bens preciosos para a casa de sua mãe, a Mulher Mutável. A tradução literal do refrão — *(para) a mulher, meu filho* — parecia estar um pouco distante de como a pronunciaríamos, embora fosse bastante normal em navajo. Foi com a impressão de que, independente das distorções no som

apresentadas pelo navajo, a sintaxe era natural, que mudei a interpretação sugerida por McAllester para *vá até ela meu filho* & a linha de abertura dele

Menino educado no amanhecer. Sou eu, eu é que sou esse aí

(literalmente, *sendo esse*, sugerindo causa), para

Porque fui eu o menino criado no amanhecer.

Ao mesmo tempo achei que estava tratando a questão mais ou menos pela economia de redação do original.

Eu passei pelas primeiras sete ou oito linhas assim, mas ainda não tinha alcançado os vocábulos. A abordagem mais “efetiva” de McAllester — reproduzindo os vocábulos exatamente — me parecia errada pela seguinte consideração: no navajo os vocábulos dão um claro sentido de continuidade que vem do material verbal; i.e., as vogais, em particular, mostram uma relação de rima ou de assonância entre os segmentos “sem sentido” & os segmentos significantes:

'Esdza shiye' e hye-la 'esdza shiye' e hye-la na?a yeye 'e

(to) the woman (voc) (to) the woman (voc)
my son my son

(para) a mulher, (voc.) (para) a mulher, (voc.)
meu filho meu filho

ao passo que as palavras em inglês para isto & para muitas outras situações no poema são, por contraste ao navajo, mais arredondadas & se formam muito mais atrás na boca. A comparação entre as palavras inglesas – “son” (filho) aqui, mas “dawn” (amanhecer), “home” (casa), “upon” (em), “blown” (soprado), etc. – com os vocábulos do navajo (*e hye-la nana yeye ‘e*, etc.) nega a coerência musical do original & destrói o fluxo natural.

Decidi *traduzir* os vocábulos &, a partir disto, já estava jogando com a possibilidade de *traduzir* outros elementos das canções que normalmente não são contemplados pela tradução. Também pareceu importante ficar tão longe quanto possível da *escrita*. Então comecei a falar, e depois a cantar minhas próprias palavras em cima da gravação de Mitchell, substituindo os vocábulos dele com sons que me pareceram relevantes, gravando a seguir minha versão numa nova fita cassete, tendo que daí explorá-la em suas próprias condições. Também não foi fácil para mim romper o silêncio ou ir além dos níveis de entonação superficiais de minha fala & eu ainda achava mais natural naquela versão anterior substituir os vocábulos por palavras inglesas curtas, como “one”, “none” e “gone” (é difícil para um poeta-da-palavra abandonar por completo as palavras), esperando que algo da sua força semântica diminuísse com a reiteração:

Go to her my son & one & go to her my son & one & one & none &
gone

Go to her my son & one & go to her my son & one & one & none &
gone

Because I was the boy raised in the dawn & one & go to her my son
& one & one & none & gone

& leaving from the house the bluestone home & one & go to her my
son & one & one & none & gone

& leaving from the house the shining home & one & go to her my
son & one & one & none & gone

& from the swollen house my breath has blow & one & go to her my
son & one & one & none & gone

em português, aproximadamente:

Vá até ela meu filbo & sem & vá até ela meu filbo & sem & sem &
sim & fim

Vá até ela meu filbo & sem & vá até ela meu filbo & sem & sem &
sim & fim

Pois eu fui o menino criado no amanhecer & sem & vá até ela
meu filbo & sem & sem & sim & fim

& deixando a casa lar de arenito cinza & sem & vá até ela meu
filbo & sem & sem & sim & fim

& partindo da casa lar reluzente & sem & vá até ela meu filbo &
sem & sem & sim & fim

& da casa elevada minha respiração soprou & sem & vá até ela
meu filbo & sem & sem & sim & fim

& assim por diante. Também na transferência – provavelmente porque meu maldito ouvido é tão devagar – achei que estava alterando consideravelmente a melodia de Mitchell; mas de fato isso também fazia parte do processo de tradução: uma mudança sensível aos sons & palavras traduzidos que eu estava desenvolvendo.

Ao cantar a 10ª Canção pude avançar ainda mais com as palavras curtas (substituições de vocábulo) até a área de puro som vocal (a diferença, se fica clara a partir da ortografia, entre *one*, *none* & *gone* e *wnn*, *nnnn* & *gabn*): sonorizações que continuariam nas outras canções a uma distância ainda maior dos significados excluídos:

Because I was thnboyngnng raised ing
the dawn NwnnN go to her my son N wnn
N wnn N nnnn N gahn
Etcetera

em português, aproximadamente:

*Porque eu fui onmennnino criado nnon amanbecer
NsemN vá até ela meu filbo N sem
N sem sim N fim
Et cetera.*

Num certo sentido, o que eu estava fazendo contribuía & então obliterava meu próprio nível de significado, ao passo que, noutro sentido era como se eu estivesse recapitulando a história dos próprios vocábulos, pelo menos de acordo com uma das explicações padrão que os vê como resquício de palavras arcaicas que foram esvaziadas de significado: um processo que eu ainda podia perceber em outro lugar nas Canções-Cavalo — por exemplo, onde o som *howo* aparece tanto como um vocábulo “sem sentido” quanto uma forma distorcida da palavra *bogban* = casa. Mas mesmo que eu estivesse fazendo algo assim de um modo apressado, esse

não representava, para mim, o verdadeiro centro da questão. Ao contrário, o que eu pretendia era estabelecer uma série de sons assonantes em relação à gama do meu próprio vocabulário na tradução & à qual eu pudesse me referir sempre que os sons navajo, para os quais eles eram substitutos, aparecessem nas canções de Mitchell.

Apesar das remanências, estas sonorizações básicas eram diferentes para cada canção (mais especificamente, para cada *par* de canções), & eu achei, à medida que passava de uma canção a outra, que devia estabelecer minhas equivalências de som antes de entrar nas traduções propriamente ditas. Para isto, usei o modo tradicional que as canções navajo começam: com uma breve linha de vocábulos que será escolhida (no todo ou em parte) como o tema recorrente da canção. Achei que poderia colocar a maioria de meu vocábulos básicos, ou de substitutos de vocábulos, na abertura, usando isto como uma chave à qual eu poderia recorrer quando necessário para determinar substituições de sons, não só para os vocábulos, mas para distorções de palavra nos segmentos significantes dos poemas. Também aqui havia um efeito cumulativo. O vocabulário inglês da 10ª Canção — rico em vogais posteriores, semivogais & nasais — influenciou a escolha de vocábulos: os vocábulos influenciaram escolhas adicionais de vocabulário & de vocábulos nas outras canções. (*Nota:* Pra começo de conversa, o vocabulário de muitas das canções é muito restrito, sendo que as diferenças mais significativas em “pares” de canções vêm da alternância do simbolismo das cores azul & branco). Finalmente, a escolha de sons influenciou o estilo do meu canto, apresentando uma grande ressonância que eu achei que poderia controlar para servir como um tipo de zumbido de apoio à minha voz. Por meios como este a tradução estava assumindo vida própria.

Também com as distorções de palavra me pareceu que o máximo que eu deveria fazer era aproximar o grau de distorção no original. McAllester tinha fornecido dois textos navajo — como as palavras eram cantadas & como seriam se fossem faladas — & eu visei, mais ou menos, o equivalente de variação que pudesse discernir entre os dois. Mais tarde presumi que toda mudança perceptível era significativa & que, na realidade, havia indicações surpreendentemente precisas na apresentação de Mitchell, na qual até mesmo o que parecem gafes ou acidentes podem ser gestos para intensificar os poderes especiais ou sagrados da canção nos pontos em questão. As canções 10 & 11, por exemplo, são estruturalmente emparelhadas & em ambas as canções Mitchell parece estar tateando no início da 21^a. linha depois dos coros de abertura. Talvez tenha sido acidental & talvez não, mas imaginei que eu também podia agir errado ao exceder na distorção, aqui & onde quer que eu tivesse a escolha.

Assim eu segui para onde Mitchell me conduziu, respondendo a todos os lances dele dos quais eu estava consciente & os deixando programar ou iniciar os lances que fiz na tradução. Tudo isto dentro de limites óbvios: aqueles impostos pelo campo de som que eu estava desenvolvendo em inglês... Ao longo das canções que estou agora analisando, trabalhei muito do seguinte modo: as densidades relativas sendo determinadas pelo original e a forma final pelas necessidades do poema à medida que iam se concretizando para mim. Obviamente havia padrões maiores a serem lembrados, quando uma variação particular ocorria numa série de posições, etc. Falar um pouco mais sobre isso — embora a abordagem tenha mudado nas canções posteriores nas quais trabalhei, em direção a um tratamento mais sistemático — seria dar mais ênfase ao método do que qualquer poema pode sustentar. Mais importante para mim, de fato, era

estar na situação de estímulo & resposta, certamente a tradução mais *física* com que eu já havia me envolvido. Contudo, espero que tudo isso fique evidente a qualquer um que ouça as versões cantadas.

Mas havia ainda um outro passo que eu tinha que dar. Embora a gravação a partir da qual eu estava trabalhando fosse de Mitchell cantando sozinho, na performance real ele provavelmente seria acompanhado por todos os presentes à bênção. O padrão típico da performance navajo, como McAllester descreveu para mim, pede a cada pessoa presente para seguir o cantor até o ponto máximo que ela consiga. O resultado é um canto altamente individualizado (é provável que só o cantor cerimonial saiba tudo do jeito certo) & conduz a uma indeterminação real da performance. Aqueles que não conseguem, de modo nenhum, seguir as palavras podem compor seus próprios sons vocais — qualquer coisa, na verdade, que garanta uma participação.

Eu vi a indeterminação como chave para a posterior expansão dos poemas em direção à área da tradução total & da performance total. (A instrumentação & eventos rituais seriam possibilidades adicionais “de tradução”, mas as Canções-Cavalo são exceções entre os poemas navajo por não incluí-los). Para elaborar a extensão para múltiplas vozes, fiz novamente uso do gravador, desta vez com um sistema de quatro faixas no qual eu dispus o seguinte, como típico das possibilidades disponíveis:

FAIXA UM — gravação limpa da voz condutora.

FAIXA DOIS — uma voz respondendo a primeira, mas com menos distorção de palavra & ocasionais desvios do texto.

FAIXA TRÊS — uma voz limitada a improvisações de puro-som sobre os elementos sem sentido no texto.

FAIXA QUATRO — uma voz semelhante àquela da segunda faixa, mas distorcida pelo uso de um amplificador de violino colocado contra a garganta & ajustado para “eco” ou “vibração”; para ser usada apenas como um preenchimento de fundo quase inaudível para os outros.

Quando as quatro faixas já estavam gravadas (gravei só até a 12ª Canção), eu as tinha equalizadas & mixadas numa fita monofônica. Desse modo eu podia apresentar os poemas como os tinha concebido & como a poesia na verdade tinha sempre existido para homens como Mitchell — para ser ouvida sem referência a seu aparecimento incidental sobre a página².

*

Tradução é remanência. É um meio de entrega & de se trazer à vida. Ela começa com uma mudança obrigatória de idioma, mas também uma mudança que abre a possibilidade de uma maior compreensão. Tudo nestes poemas-canções é finalmente traduzível: palavras, sons, voz, melodia, gestos, acontecimentos, etc., na reconstituição de uma unidade que seria quebrada se cada elemento fosse abordado em separado. Uma experiência plena & total dá início ao processo, e só uma tradução total pode reproduzi-lo por completo.

Ao dizer isto, não estou tentando coagir ninguém (muito menos a mim mesmo) com a idéia de uma única abordagem relevante à tradução. Continuarei, acredito, a traduzir em parte ou de qualquer outro

² Uma versão da fita, posterior e significativamente diferente, foi publicada como *6 Canções-Cavalo para 4 Vozes* (New Wildemess Audiographics, New York, 1978).

modo que me motive; eu também não negaria o valor de se tratar palavras ou música ou acontecimentos como fenômenos isolados. É igualmente possível que uma descrição prosaica dos poemas-canções, etc. possa contar bastante bem o que estava acontecendo dentro & ao redor delas, mas nenhuma dose de descrição pode fornecer a percepção *imediate* que a tradução nos dá. De uma maneira ou de outra, a tradução cria um poema neste lugar que é análogo, no todo ou em parte, a um poema num outro lugar. Quanto mais o tradutor consegue perceber do original — não apenas o idioma mas, talvez mais basicamente, a situação cumulativa da qual ele surge & assim boa parte da voz viva do cantor — mais ele deveria ser capaz de oferecer em relação a um todo. No mesmo processo ele estará apresentando algo — i.e., tornando algo presente, ou tornando algo como um presente — para seu próprio tempo & lugar.