

## O QUE NÃO SE PODE DIZER

### *WHAT CANNOT BE SAID*

Caetano Waldrigues Galindo<sup>1</sup>

**RESUMO:** O texto explora a noção de que há algo de intraduzível na poesia, partindo de um poema de Goethe que tematiza a inefabilidade. No entanto, o fato de que o mesmo poema foi quase que uma obsessão para os músicos do período áureo da canção alemã pode apontar precisamente para o quanto há de centralmente *compreensível* no que ele declara não poder dizer: o quanto há de *comunicável* (e, logo, traduzível), no que não se pode dizer.

Palavras-chave: tradução; música; poesia.

**ABSTRACT:** This paper explores the idea of poetry as something inherently untranslatable, beginning with a poem by Goethe, which already plays with the notion of the ineffable. Nevertheless, since this poem was almost an obsession for the musicians working in the golden era of the German Lied, it can also show that there is something centrally understandable about what it leaves unsaid: something essentially communicable (and thence, translatable), in what cannot be said.

Keywords: translation; music; poetry.

### 1. O INTRADUZÍVEL

É conhecido o argumento da intraduzibilidade do texto poético.

A bem da verdade, pode-se mesmo dizer que é renitente o argumento da intraduzibilidade *ponto*; normalmente ligado a noções algo mais ou menos ingênuas de que qualquer conclusão deste tipo quanto às operações de tradução pudesse estar por princípio dissociada de constatações de mesma natureza quanto a outras opções de compreensibilidade. De que algo que é compreensível, assimilável portanto, pode

---

<sup>1</sup> UFPR.

ser de fato intraduzível. Como se a operação de tradução não fosse decorrência lógica da operação da compreensão.

Por outro lado, numa escala ainda maior, não é infrequente que se argumente de uma vez pela intraduzibilidade final entre idiomas, normalmente pensando que existe algo de claro, nítido e inquestionável a ser traduzido. E normalmente só neste caso.

Quem postula a intraduzibilidade normalmente o faz por superestimar a traduzibilidade. Superestimar a estabilidade dos significados dos textos que julga traduzíveis e, portanto, achar fácil localizar intraduzibilidade onde quer que se veja relativizada essa mesma estabilidade.

Nunca é tão fácil, nunca é tão pleno; e, logo, nunca é também tão impossível assim, se essa impossibilidade teve de se definir como a incapacidade de se atingir uma plenitude que, nestes termos, deveria na verdade ser reconhecida como não apenas inatingível mas ainda indesejável, quase. A impossibilidade da tradução perfeita é um melhor argumento para a traduzibilidade generalizada do que para qualquer noção de intraduzibilidade. A tradução é sempre possível, exatamente porque a compreensão plena e unívoca tende a ser uma quimera mesmo em situação intralinguística imediata. A compreensão de um enunciado é um jogo de regras lábeis e móveis, constantemente redefinidas pelos participantes, e que tem essa redefinição expressa do modo mais perfeito no fluxo da sucessão dos enunciados.

São as réplicas, são os diálogos, que estabelecem os sentidos.

A tradução é só mais uma possibilidade, que tem como singularidade apenas o trocar o idioma do texto, operação que, como sabe todo e qualquer pesquisador diretamente envolvido com o trabalho de tradução (literária ou não) frequentemente é a menor de todas as suas dificuldades.

## 2. EM VERSOS

Porém, a conexão para todos os efeitos radical e plena entre forma de apresentação e 'significado' que o texto poético como por definição apresenta, faz com que as discussões em torno da intraduzibilidade tenham solo muito mais fértil nos domínios da poesia. Foi essa situação que proporcionou a bela (reconheçamos) citação de Robert Frost, famosa e infame, citada, combatida e desentendida nos quatro cantos do mundo da tradutologia: "poesia é o que se perde na tradução".

O que ele afirma ali, afinal, para além da frase de efeito, é precisamente a articulação necessária entre *fundo* e *forma*, entre *dito* e *texto*, conteúdo e continente, no poema. Um poema, segundo esta visão (difícil de se questionar *in toto*) é o melhor exemplo literário de um texto que não apenas *diz alguma coisa*, mas que se institui como única forma de dizer o que pretende.

Mesmo que defendamos versões eventualmente mais relativizadas dessa postura, é difícil deixar de ver a sombra de *verdade* que ela contém quando começamos a analisar poemas e percebemos que determinada sequência consonantal, vocálica, acentual, pode ser definitiva para uma leitura satisfatória da obra.

O *o quê* da poesia não existe sem seu *como*. E vice-versa.

Sendo assim, o poema abaixo, como qualquer outro, seria um belo exemplo para uma discussão de *intraduzibilidade* poética.

Nur wer die Sehnsucht kennt  
Weiß, was ich leide!  
Allein und abgetrennt  
Von aller Freude,  
Seh ich ans Firmament  
Nach jener Seite.

\*

Ach! Der mich liebt und kennt,  
Ist in der Weite  
Es schwindelt mir, es brennt  
Mein Eingeweide.  
Nur wer die Sehnsucht kennt  
Weiß, was ich leide!

(GOETHE, 2009, p. 242)

Uma tradução (aquela, idealizada num grau irreal precisamente para ter sua possibilidade negada), afinal, deveria não só dizer as mesmas coisas (estamos, lembre, contando com a possibilidade aliás de que se saiba quais são essas coisas) como também responder em termos formais aos mecanismos acionados pelo poema. Uma pauta sonora, um contrato métrico, determinada seleção lexical.

E rimas.

Afinal, mesmo descontando-se a repetição daquele *kennt*, o poema utiliza quatro vezes a mesma rima em ‘-ennt’, o que dificulta a vida de qualquer tradutor, em qualquer idioma. E as outras rimas também são interessantes, distribuídas, como estão, não só entre os versos em ‘-ennt’ mas, ainda entre si, demonstrando uma curiosa disposição especular (‘-eide’, ‘-eude’, ‘-eite’, ‘-eite’, ‘-eide’, ‘-eide’<sup>2</sup>) do tipo ABC-CBA, que já geraria uma singular *difusão* do efeito rímico, como que contrabalançada pela repetição *à la* estribilho daquelas rimas em ‘-ennt’.

E não acaba aí. Afinal, as rimas em questão trazem uma instigante similaridade fonética, gerando séries de quase-rimas que aumentam o efeito de tensão-resolução, que só se verá definitivamente estabelecido com os últimos dois versos, que nada por acaso são de fato a repetição da abertura do poema.

Ainda mais, resta o curioso fato de que naquele esquema ABC-CBA a rima B na verdade é uma quase-rima (‘-eude’, ‘-eide’), o que pode levar a uma leitura em que as

---

<sup>2</sup> Ou, para um ouvido brasileiro, ‘aide, oide, aite, aite, aide, aide’.

rimas seguiriam um padrão AXB-BAA. E tudo isso como que ‘polemizando’ e ‘isolando’ exatamente o verso que descreve o eu-lírico como só e separado ‘de toda alegria’, destacando portanto a palavra *freude* (‘alegria’), ausente da vida do eu-lírico, como nem mesmo um negrito poderia fazer.

Some-se a isso a recorrência marcada de um padrão acentual jâmbico (fraco-forte), e a cadenciada alternância de trímetros regulares e de trímetros catalécticos (-/-/- | -/-/-)<sup>3</sup>, e temos toda uma série de efeitos que contribuem para coser todo o poema, dando-lhe uma unidade formal que só se completa no último verso, e para estabelecer uma cascata de efeitos rítmicos (a estrutura partida em duas estrofes simétricas, cada uma composta de séries de dísticos, que pela sua própria inconclusividade métrica final conduzem a leitura a uma continuidade, etc...) que dão toda a *música* do poema.

Poderíamos seguir elencando os elementos formais potencialmente relevantes (cuja repetição ou emulação seria portanto eventualmente recomendável, se não necessária, numa tradução): coisas como as assonâncias e aliterações que, meramente olhando-se os primeiros versos, pode-se perceber nitidamente que servem como recursos expressivos e ao mesmo tempo como marcas de individualização da unidade-verso, numa técnica extremamente comum em toda a poesia germânica; ou ainda, já que falamos em elementos germânicos, o belo efeito singular causado por aquele único latinismo posto em posto-chave, no *firmamento*, bem no meio do poema.

E aí se seguiriam as discussões, sobre a necessidade de correlações e correspondências e sobre as especificidades culturais e linguísticas de coisas como aliterações e assonâncias nos mundos da germânia e da românia, sobre a prevalência de versos parissílabos na poesia popular de lá e imparissílabos na de cá, sobre como reproduzir esse precioso efeito como que do *engastamento* de um único termo latino especial num poema todo escrito nesse nosso "latim-em-pó"...

---

<sup>3</sup> Ou, ritmicamente, *tadá tadá tadá; tadá tadata*.

E com isso poderíamos tanto defender a intraduzibilidade final do poema de Goethe, quanto a postura ativa, ativa e criativa da tradução/transcrição/resposta-crítica final.

### 3. EM PALAVRAS

Mas no caso deste poema específico, podemos pensar ainda um pouco mais longe.

Podemos encontrar nele não somente uma possibilidade de discussão da intraduzibilidade, mas versões diversas dessa discussão encenadas já no mesmo texto.

Veja-se uma tentativa de versão *prosaica* do poema.

Somente quem conhece a saudade  
Sabe o que sofro!  
Só e separado  
De toda alegria,  
Olho para os céus,  
Para o lado de lá.

\*

Ah! Quem me ama e me conhece,  
Está distante.  
Isso me desorienta e me queima  
As entranhas.  
Somente quem conhece a saudade  
Sabe o que sofro!

E de saída fica que o poema em si já discute como que certa inefabilidade, ao argumentar que o estado de espírito do eu-lírico não poderia ser compreendido por qualquer pessoa, mas apenas por aqueles que *der Sehnsucht kennen*, "quem conhece a saudade". Mais violentamente, o que é central para o sofrimento, para a angústia exposta pelo poema, é o fato de que a *única* pessoa capacitada talvez a entender

plenamente esse sofrimento, essa angústia, é justamente aquela que, por sua ausência gera esta mesma dor.

Trata-se de uma espécie de paradoxo da comunicabilidade. *Ardil 22* do sofrimento amoroso. Só poderia de fato dizer o que quero dizer àquele que não precisa ouvi-lo para saber.

E é nessa situação de um *double-bind* lógico que o eu-lírico recorre aos irmãos-em-sofrimento, pensando que todos que tenham passado pelo mesmo indizível poderiam ao menos compreender seu sofrimento. Frase, aliás, que abre e fecha, como sói às chaves, o texto do poema.

Acrescenta-se uma camada a esses dilemas de comunicabilidade/incomunicabilidade quando lembramos que o poema pode ter sido escrito por Johann Wolfgang von Goethe, mas não faz parte da produção poética assinada por ele. O texto aparece originalmente como uma das canções da figura andrógina de Mignon, no romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

Ou seja, toda a nossa higiênica convenção de se referir à voz dos poemas como 'eu-lírico' aqui encontra ainda mais um degrau. Trata-se na verdade de um ele-lírico, resultante de um processo (a criação de personagens verossímeis e *independentes*) que por si só já é uma das grandes polemizações da noção de *incomunicabilidade* interpessoal.

Mais do que um poema, como eventualmente todos os poemas, que pudesse ser considerado *intraduzível* por uma leitura frostiana antes mesmo de qualquer análise formal/semântica, a canção de Mignon é, portanto, um questionamento duplo desse mesmo *double-bind*. Ela tematiza a incompreensão, e demonstra a capacidade de um escritor de expressar na voz de outra pessoa esses sentimentos comuns e simultaneamente inefáveis. Ela traduz o que declara intraduzível.

Mas resta ainda uma pedra no nosso caminho.

A tradução bastante farisaica que propus escolhe verter *Sehnsucht* como *saudade*.

E eu não estou sozinho nisso. A ideia de que os dois termos são ao menos funcionalmente intercambiáveis é mais ou menos estável. E, diga-se de passagem, eles também não estão sozinhos nessa intercambiabilidade: o romeno *dor* (pronuncia-se *dór*) é um terceiro termo nessa equação de irmãos.

Sabe-o todo falante de português que se preze que a palavra *saudade* é de difícil definição (ainda que facilmente empregável por quem a domina). Sabemos todos que *saudade* não tem tradução.

Assim como o sabem os alemães quanto a *Sehnsucht*.

Assim como o sabem os romenos quanto a *dor*.

No entanto, um número não pouco relevante de falantes multilíngues já pôde ser capaz de dizer que as três palavras são, sim, traduzíveis; uma pela outra. Termos reciprocamente intraduzíveis: eis uma noção nova.

Por outro lado, toda a questão das palavras que só podem ser *traduzidas* e, na maior parte dos casos, só podem ser *definidas* por todo um sintagma ou mesmo uma frase completa, já é claramente interessante para as discussões a respeito da *traduzibilidade*. E mesmo o senso-comum parece saber disso ao afirmar, como citei acima, que essas palavras *não-têm-tradução*. Que os sentimentos expressos por elas só podem, portanto, ser devidamente compreendidos por um falante nativo daquele idioma.

A tradição linguística chama esses termos de *holófrases*, ou seja, em grego, *frases inteiras*. Palavras de extrema densidade semântica, que vez por outra viram fetiche de falantes, escritores ou tradutores.

A intertraduzibilidade daquelas três holófrases citadas, por exemplo, sempre poderá ser discutível. (Para mim, só como ilustração pessoal, parece haver uma sobreposição perfeita entre *saudade* e *dor*; mas o que julgo entender do alemão

*Sehnsucht* — especialmente do uso central dessa palavra pelo alto romantismo: de Goethe a Wagner — não me parece recobrir exatamente o mesmo campo: sempre me pareceu que no alemão há ao menos em germe a possibilidade de uma *saudade-prospectiva*, uma saudade futura, misto de nostalgia e de desejo). Mas uma questão talvez ainda mais interessante é a discussão da intra-traduzibilidade de cada um desses termos.

Porque as holófrases não oferecem apenas problemas quando pretendemos vertê-las de um idioma a outro. Aquela referida densidade semântica tende a redundar, mesmo para os falantes nativos, numa espécie paradoxal de opacidade semântica.

Todos os falantes saberão empregar o termo, adequadamente, e serão compreendidos quando o fizerem, mas quase todos terão considerável dificuldade para definir o que querem dizer com aquele termo. Tente.

A maior chance que o falante tem de encontrar uma definição adequada para o significado da holófrase normalmente surge quando ele escapa dos modelos dos dicionários e recorre aos modelos da poesia: metáforas, símiles.

E é exatamente com isso que brinca, em vários níveis, o poema de Mignon/Goethe. Aquela voz não sabe dizer o que sente, embora saiba lhe dar nome, e apenas espera que algumas pessoas que já tenham passado por aquilo, consigam compreender o sentimento sem-nome/nominado-por-holófrase-não-interpretável que a assola.

#### 4. EM MÚSICA

Mas é claro que a constatação dessa eventual inefabilidade não impede aquela voz de falar. Ou de cantar. (Bem como as inúmeras declarações de intraduzibilidade nunca nos impediram de traduzir.)

Se Wittgenstein, afinal, num dado momento<sup>4</sup> preconizou que sobre o que não se pode falar se deve calar, várias outras tradições já perceberam que o que não se pode dizer, com muita frequência se pode dançar, se pode cantar. E o poema em questão, repita-se, era de fato uma *canção* de Mignon.

E os compositores do romantismo alemão, que via de regra sempre tenderam a preterir Goethe por Heine, contam uma história muito curiosa da tentativa de entender/compreender/traduzir/cantar este poema.

Em outro momento já escrevi sobre a inadequação de considerarmos como empresa *tradutória* o trabalho de adaptação/leitura promovido sobre os poemas pela grande tradição do *Lied* romântico alemão (GALINDO, 2011). Aqui, no entanto, me interessa apenas acrescentar à equação mais esse elemento. Sem equiparar a empresa semântica à musical, sem estender o conceito de tradução até o ponto do esgarçamento conceitual, sem também me estender mais profundamente na eventual inquirição sobre a semântica da própria música<sup>5</sup>.

Me interessa somente pensar que um bom *Lied*, ao contrário do que normalmente pensamos até de uma boa canção em outras tradições, *nunca* é apenas uma bela melodia colocada sobre um poema. O *Lied* do alto romantismo alemão se constituiu com força singular no panorama musical precisamente devido à extrema sofisticação que sempre manifestaram as *leituras* poéticas dos grandes compositores.

A linhagem que vai de Beethoven a Hugo Wolf, cobrindo todo o século dezenove e englobando as obras de Schumann, Schubert, Brahms e Wagner, apenas para citar os nomes mais relevantes, terá sempre se destacado por uma particular forma de inteligência literária, manifestada não apenas nas *ilustrações* e mesmo nos *comentários* (por vezes até mesmo irônico/críticos) que a música faz aos versos, mas

---

<sup>4</sup> A proposição final do *Tractatus*.

<sup>5</sup> Para isso, ver trabalhos como de Koelsch.

também na manipulação de conjuntos díspares e desordenados de textos em *ciclos* de canções interligadas temática ou formalmente.

Tratava-se de músicos em profundo e profícuo *diálogo* com a literatura.

Basta ver exemplos tão variados (e facilmente encontráveis online) como a versão que Schubert realiza (aos dezessete anos de idade), do poema *Gretchen am Spinnrade*, do *Fausto* do mesmo Goethe, em que o piano emula tão perfeitamente a *roca* do título que quase se pode ver o momento de hesitação de Gretchen quando pensa no beijo de Fausto (*Und ach! sein Kuß...*) para pensarmos no poder que a música pode ter de ampliar, de ilustrar um texto; ou, se quisermos pensar em referências irônicas, basta irmos ao *Im wunderschönen Monat Mai*, de Heine, musicado por Schumann e analisado no mesmo texto citado; ou, ainda, se quisermos amplificação de efeito, é analisar o lindíssimo *Feldeisamkeit*, de Brahms, sobre um texto do pouco conhecido Hermann Allmers (Brahms tendia a dar preferência a poetas ‘menores’), para nem mencionarmos a completa sublimação de um poema singelo como o *Im Treibhaus*, de Mathilde Wesendonck, pelas mãos do apaixonado Richard Wagner.

Eles sabiam o que estavam fazendo. Eles entendiam bem de poemas e de como a música podia auxiliar a transmissão da *sua* leitura de dado poema (e é talvez até aqui que caiba ir com uma analogia mais rigorosa tradução/canção).

E qual teria sido a fortuna musical do enigmático e tripla, quadruplicamente *intraduzível* poema de Goethe de que falamos?

## 5. ESTA CANÇÃO

O gigantesco site *The Lied, Art Song and Choral Texts Archive*<sup>6</sup>, provavelmente a melhor fonte para pesquisas deste tipo, registra nada menos que quarenta e seis

---

<sup>6</sup> <<http://www.recmusic.org/lieder/>>

versões do poema. Por dezenas de compositores diferentes, incluindo Beethoven, Schumann, Schubert, Wolf e Tchaicóvski.

Da versão de Tchaicóvski ainda voltaremos a falar, mas neste primeiro momento interessa mais refletir um pouco sobre o dado quase levianamente apresentado acima: de que seriam mais de quarenta versões do poema, por dezenas (mas não mais de quarenta) de compositores diferentes.

Ou seja: de que alguns compositores retornaram ao poema. E quais!

Beethoven, pouco menos de dez anos depois do lançamento do romance que incluía o poema, escreveu nada menos que quatro versões efetivamente diferentes da canção.

Estruturalmente, pode-se dizer que elas não divergem tanto entre si. Todas as versões empregam o texto completo do poema, e apenas a quarta<sup>7</sup> apresenta não só uma repetição (do verso final), quanto o acréscimo de um *ja*, "sim", logo antes dela. As duas primeiras são absolutamente *estróficas*, repetindo basicamente o padrão musical da primeira estrofe na segunda, ou ecoando-o, na medida em que buscam demonstrar aquela especularidade rítmica e semântica do poema, repetindo fielmente nos dois últimos versos a melodia dos dois primeiros. A primeira dessas duas versões, no entanto, se singulariza por um dolente (e tipicamente beethoveniano) movimento intervalar de queda e lenta ascensão já no primeiro verso e, acima de tudo, por uma suspensão violenta, inesperada e quase cromática exatamente naqueles versos que singularizamos acima, terminados por *freude* e *-weide*. Um belo efeito de inefabilidade, de novo, em que a música, e sua estrutura diatônica estável, como que se confessa incapaz.

A terceira versão é menos bachiana na sua melodia e se aparenta mais às peças 'de salão' do romantismo. É também aquela que é mais nitidamente estruturada em torno de repetições, apesar de ser a única que altera mais nitidamente o padrão

---

<sup>7</sup> Na ordem original de publicação.

estrófico do texto, transformando aquela inquietante suspensão ao final do quarto verso em uma nova divisão como que 4-2, 4-2, que tem o curioso efeito de diminuir o 'arco' retórico do texto e, assim, abafar bastante seu efeito.

A quarta versão, por outro lado, acena definitivamente para Wagner, ou, na falta de uma versão sua, para a composição de Wolf. A estrutura estrófica é bem relativizada, numa tentativa mais determinada a deixar que a semântica, e não a estrutura métrica/formal, determine os caminhos da peça. A harmonia, também, é mais radical, mais colorida e evocativa.

É bem verdade que é de Beethoven que estamos falando, afinal, e que não é necessariamente inédita a constatação de que um mero ciclo de quatro pequenas canções (todas juntas, elas não chegam a seis minutos de música) pode ir de acenos às árias barrocas a prenúncios da modernidade do século vinte. Por outro lado, é difícil não pensar o quanto ele pode ter se visto obsedado pelo pequeno poema para não somente produzir quatro versões bastante diferentes, que respaldam quatro leituras bastante diversas do mesmo texto, como *publicar* essas quatro versões.

Não se trata, afinal, de rascunhos, versões que ele teria superado para chegar a algum ponto definitivo. Sua percepção final, ao entregar as quatro versões para publicação parece bem ter sido a de que não pode haver ponto final. A leitura beethoveniana do pequeno poema de Goethe é, no mínimo, a soma de quatro canções.

O caso Schubert é igualmente interessante. Descontada uma curiosa versão para quinteto vocal masculino (D.656), que provavelmente serve apenas como argumento em favor da intensa *singularidade* do sentimento expresso no poema, que naufraga de forma pouco honrosa nessa versão coral, ele publicou três *Lieder* baseados no poema. Um deles (D.877) é na verdade uma versão diferente do segundo (D.359). Por outro lado, o primeiro (D.310) contém duas versões diferentes.

Ou seja, quando aquele que acabou reconhecido como o rei do *Lied* encontrou o aparentemente singelo poema de Goethe, mais uma vez o resultado foi multiplicidade,

dificuldade, encanto e obsessão. Schubert, que viveu apenas 31 anos, e compôs ativamente durante cerca de 15, passou dez anos em torno do poema de que falamos.

E se suas versões não oferecem a diversidade facilmente contrastável das quatro de Beethoven, isso se dá em primeiro lugar pela grande versatilidade formal que ele já tinha desenvolvido para as canções, que variam muito mais internamente, raramente, nestes casos, se aproximando de um formato estrófico simples, e abusando de modulações maior/menor (uma característica sua) e de momentos inesperadamente isolados (especialmente em torno dos versos que descrevem o efeito da *saudade* no eu-lírico: a palavra *brennt*, o *fogo* da saudade/anseio, recebe dele sempre uma atenção especial).

Aquele poema (logo: "intraduzível"), sobre a dificuldade de *traduzir* em palavras um sentimento expresso em alemão por uma palavra *intraduzível*, pôde ser dito em música. Mas o mero grau em que soube ocupar a atenção e os talentos de dois dos maiores músicos da história pode ficar aqui como testemunho de sua complexidade e da angústia gerada pelo mesmo paradoxo *inefabilidade/necessidade de expressão*.

## 6. O QUE SE QUER DIZER

Que poemas intraduzíveis são traduzidos desde que o mundo é mundo. Coisas indizíveis são ditas o tempo todo. É para isso, aliás, que serve a poesia. E é para isso, aliás, que serve a tradução.

E se toda essa leitura do poema de Goethe e de um pedaço de sua fortuna pode nos deixar com a sensação do impasse, da irresolução, a história da versão de Tchaicóvski do poema pode apontar para outro lado.

Primeiro porque ela indica, mais uma vez, a constância do fascínio dos músicos pelo texto em questão; neste caso, em outro canto do mundo, a décadas de distância.

Segundo, porque o que Tchaicóvski musicou não foi o texto de Goethe, mas, sim, uma *tradução* russa.

Terceiro porque o resultado da sua canção foi tão bem recebido (sendo ele, como se sabe, um consumado melodista) que a música acabou fazendo sucesso mesmo em terras anglófonas, onde passou a ser conhecida como *None but the lonely heart* (algo como *Só o coração solitário*). Mais ainda, há uma versão da *canção* para orquestra de cordas com violino solista.

Ou seja, com ou sem grandes análises formais. Com ou sem compreensões filosóficas formais, parece que algo daquele poema indizível hoje sobrevive, para muitos, numa versão puramente instrumental com título em inglês, baseada numa tradução russa do século dezenove.

Parece que o indizível é afinal o que mais *insiste* em ser dito. E repetido.

Parece que o intraduzível é apenas o que vale a pena traduzir.

Resta tentar.

Que tente alguém, mas somente quem....

## REFERÊNCIAS

BEETHOVEN, Ludwig van. *Die Sehnsucht von Goethe*. WoO 134. Viena: Kunst um Industrie Comptoir (s.d.). Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Sehnsucht,\\_WoO\\_134\\_\(Beethoven,\\_Ludwig\\_van\)](http://imslp.org/wiki/Sehnsucht,_WoO_134_(Beethoven,_Ludwig_van))> Acesso em: 24 mai. 2005.

GALINDO, Caetano W. "A Tradução em traduções de um poema de Heine." In: *Tradução em revista*. Rio de Janeiro, vol. 11, n. 10, p. 1-19, 2011. Disponível em <[http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/17858/17858.PDFXXvmi=ntOcbPnZnQZ8xnrrHoAAHOB99e4J178uVIG8b58AV8ItvaWdAxO\\_hmqrwFwgHFpcCLTLW0TxV2hqxsoM3WClk3NRJl8q1xEDkxoixiQul8WUCIHFjk2EnPv7cFzdedQzMgRLAJRVSOQubzavTcai3Hqfn0tCelc2C4ocNg9H60ciAnOuB0NEHeU5foHuKUXnZWANdKukKIDl6rQHrEm9ThfaHXGsSeQSbrHocdJXVnj2PbKiQ7sKpIV7HCBAQrs3](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/17858/17858.PDFXXvmi=ntOcbPnZnQZ8xnrrHoAAHOB99e4J178uVIG8b58AV8ItvaWdAxO_hmqrwFwgHFpcCLTLW0TxV2hqxsoM3WClk3NRJl8q1xEDkxoixiQul8WUCIHFjk2EnPv7cFzdedQzMgRLAJRVSOQubzavTcai3Hqfn0tCelc2C4ocNg9H60ciAnOuB0NEHeU5foHuKUXnZWANdKukKIDl6rQHrEm9ThfaHXGsSeQSbrHocdJXVnj2PbKiQ7sKpIV7HCBAQrs3)> Acesso em: 24 mai. 2005.

GOETHE, Johann W. von. *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Berlim: Insel, 2009.

KOELSCH, Stefan. *Brain and Music*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012.

SCHUBERT, Franz. *Complete Song Cycles*. Mineola: Dover, 1970.

SYLVESTER, Richard D. *Tchaikovsky's Complete Songs*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1975.