

## Amanhãs entrelaçados: três traduções de Henri Meschonnic

Mateus Roman Pamboukian\*

**RESUMO:** O presente trabalho pretende relacionar elementos das três diferentes vertentes da obra de Henri Meschonnic (teoria, tradução, poesia). Para tanto, propomos duas versões diferentes para um mesmo poema de Meschonnic retirado do livro *Demain dessus, demain dessous*. Além disso, propomos comparar seu estilo como poeta autoral e tradutor, além de discutir sua prática tradutória e poética à luz de sua teoria.

**Palavras-chave:** Meschonnic; tradução; poesia.

**ABSTRACT:** This work aims at connecting elements of three different facets of the work of Henri Meschonnic (theory, translation, poetry). In order to do so, we present two different versions for a same Meschonnic's poem taken from the book *Demain dessus, demain dessous*. In addition, we propose to compare his style as a poet and as a translator, as well as to discuss his practice of translation and poetry in the light of his theory.

**Keywords:** Meschonnic; translation; poetry.

### Introdução

Henri Meschonnic (1932 – 2009) foi um importante tradutor, teórico da tradução e poeta francês. Estudioso da língua hebraica, realizou traduções bíblicas para o francês que serviram de ponto de partida para grande parte de sua reflexão teórica sobre o ritmo e a teoria da linguagem como um todo. Com efeito, estas três diferentes vertentes de sua obra (teoria, tradução, poesia) se interpenetram e se esclarecem, como pretendemos mostrar neste breve artigo.

Pouco afeito a definir categoricamente os conceitos com que trabalha, Meschonnic considera o ritmo não só “uma missão do sujeito”, mas também a “experimentação imprevisível da alteridade sobre a identidade (MESCHONNIC, 2012, p. 277, tradução nossa). Tanto sua concepção de escritura quanto a dessa dialética da identidade-alteridade presente no ritmo parecem ecoar Benveniste, um dos autores que reivindica explicitamente como ponto de partida, e para quem o locutor, ao se apropriar do aparelho formal de uma determinada língua e anunciar sua posição de locutor, “implementa em sua frente o *outro*, seja qual for o grau de presença que atribua a este outro”, uma vez que “toda enunciação (...) postula um alocutário” (BENVENISTE, 1970, p. 14). Na ideia benvenistiana de *apropriação* da língua pelo indivíduo parece residir um ponto de partida importante para a ideia que Meschonnic tem da escritura, que acredita ser “aquilo que advém quando algo que jamais se produzira antes na linguagem se produz por meio de um sujeito”, de forma que ela “participa do

---

\* Formado em Letras pela Universidade de São Paulo (2009-2014), mestrando em Estudos Literários, Linguísticos e Tradutológicos em Francês pela Universidade de São Paulo.

desconhecido – isto é, do ritmo” (Ibidem, p. 280). Assim, o conceito meschonniciano do ritmo parece indissociável dessa dialética do eu-outro, que permeará também a obra poética de Meschonnic.

Ainda sobre a concepção de Meschonnic do ritmo e sua relação com Benveniste, Faleiros (2012, p. 36) destaca:

(...) a definição de ritmo de Meschonnic (...) é o modo específico de significar de um texto. Essa definição, por sua vez, decorre da etimologia do vocabulário *ritmo* como o entende Benveniste, para quem o sentido moderno de ritmo já existe no próprio grego como especialização secundária de sua acepção primeira que é *forma*.

Assim sendo, é importante atentar para o fato de que o ritmo, para Meschonnic, não diz respeito à dimensão métrica ou prosódica do poema; antes, tratar-se-ia da “organização do sentido dentro do discurso” (MESCHONNIC, 1982, p. 70).

Assim como faz com o ritmo, Meschonnic via de regra emprega termos correntes para expressar conceitos diferentes do que comumente se entende por eles. É o que observamos em seus conceitos de “sujeito”, “oralidade”, “modernidade”, “signo” etc., que nunca são definidos de forma categórica ou didática, mas antes sugeridos pela explicitação do que eles *não* são. Se, por um lado, isto impõe dificuldades à leitura de Meschonnic, parece-nos apontar para uma realização concreta de seu princípio de combate à abordagem do “signo” em favor da abordagem do contínuo. Não se trata puramente do signo linguístico saussureano, mas de “toda uma paradigmática, que engloba toda a sociedade” (2010, p. 12). Assim, importaria combater esta abordagem dicotômica do signo, que remontaria à Platão e que extrapolaria o âmbito da linguagem e se imiscuiria em tudo, conforme demonstraremos mais à frente. Também nos deteremos melhor nos princípios estruturadores de *combate* em torno dos quais todas as frentes da obra de Meschonnic parecem se unificar, e que embasaram nossa tentativa de empreender traduções de um de seus poemas.

### **1. Traduzir: escrita e desescrita**

A unidade das três frentes da obra de Meschonnic em torno de um mesmo princípio de combate aparece de forma bastante explícita no texto *Traduire: écrire ou décrire*. Nos primeiros parágrafos do texto, está dito:

La réflexion que je propose est entièrement l’effet de théorie d’un travail en cours, commencé depuis longtemps. C’est un travail qui ne sépare pas l’activité d’écrire des poèmes et de réfléchir sur ce que fait un poème, ce qui fait qu’un poème est un poème ; puis l’activité de traduire, et de réfléchir sur ce que c’est que traduire ; et enfin de réfléchir en fonction de cette double expérience sur la théorie du langage en général, précisément pour transformer la théorie du langage. Par le poème, et par le traduire. (MESCHONNIC, 2010, p. 3)

Portanto, a reflexão do teórico da linguagem não só ilumina e embasa a prática tanto da escrita quanto da tradução (que Meschonnic postula ser também escrita quando exitosa), mas é atingida *através* desta prática, num processo retroalimentado. E tudo com uma finalidade explícita de transformação, que se dá através do combate:

J'avais pris comme épigraphe à *Critique du rythme*, en 1982, les mots de Mandelstam, « dans la poésie, c'est toujours la guerre », je crois qu'on peut étendre cette proposition et dire que dans le langage, c'est toujours la guerre », dans la traduction c'est toujours la guerre. (Ibid., p. 7)

E exatamente o que combate ele? Um dos aspectos, claro, é a já mencionada abordagem dicotômica do signo, em que uma das metades ganharia sempre prevalência em detrimento da outra: “*Il est tel que l'un des deux éléments, toujours le même, recouvre et efface l'autre, qui n'est plus qu'une virtualité*” (Ibid., p. 12). Mas não apenas.

Usando como exemplo trechos de sua tradução da Bíblia em oposição a uma miríade de traduções anteriores para diversas línguas (em dado momento, Meschonnic diz que não poderia usar um exemplo que não fosse próprio, o que vem ao encontro do que propusemos a respeito da unidade de sua obra), suas soluções para o texto hebraico e considerações a respeito delas parecem elucidar parte de seu objeto de combate:

Le verset commence par *verkholhaqahal/ michta'havim*, je traduis « et toute l'assemblée/ ils se prosternent ». Puis vient, en deux mots, *vehachir mechorer*, je traduis mot pour mot et rythme pour rythme « et le chant est qui chante », et ensuite « les trompettes... etc. ». C'est le chant qui chante! Pas les chanteurs. Ce qui, par un court-circuit qui est toute la poétique, rencontre Mallarmé, qui, dans *Crise de vers*, dit « le poème, énonciateur »! C'est le poème qui fait le poète. Pourtant, aucune traduction ne traduit ces deux mots selon leur écriture. Ils sont inaudibles. (...) J'appelle donc ces traductions des effaçantes, puisqu'elles effacent le rythme et le signifiant. Et pour écouter le poème de la Bible, je suis amené à déchristianiser, déshelléniser, délatinisier, embibler, enrythmer, taamiser (à partir de ta am, le goût de ce qu'on a dans la bouche) pour donner à entendre les accents rythmiques qui font la raison même du texte. (Ibid., pp. 5, 10.)

Tratar-se-ia, portanto, de combater a leitura hermenêutica, exegética do texto, que privilegiaria o *sentido* (na abordagem paradigmática do signo) em detrimento da dimensão poética, o *récit* em detrimento do *récitatif*. Não bastaria traduzir *o que* um texto significa, mas *como*, de forma que traduzir um texto que em hebraico diz “o canto é que canta” por “os cantos se elevavam” ou “ressoava o canto” é apagar os “acentos rítmicos”, é escamotear os meios particulares pelos quais um texto significa. E é precisamente a essas traduções “apagantes” da “desescrita” (*desécriture*) que se oporia uma tradução da escrita (*écriture*), constituidora de textos que duram como obras porque operam a “invenção de uma oralidade” (Ibid., p. 20). De novo, é importante lembrar que o conceito de Meschonnic de “oralidade” se distingue daquilo que assim é definido correntemente (que ele chama de “falado”, *parlé*):

L'écriture, paradoxalement, est la meilleure illustration de l'oralité. Sa réalisation par excellence. Elles ne se comprennent chacune au mieux que l'une par l'autre. Encore faut-il commencer par analyser la définition courante, qui confond l'oralité avec le parlé. Et la remettre à sa place. Dans le signe. Pour qu'elle se taise un peu. Et nous laisse écouter. (MESCHONNIC, 2012, p. 277.)

Assim, o conceito meschonniciano de “oralidade” está intimamente ligado a seu conceito de “ritmo”, que, por sua vez, seria uma “organização subjetiva do discurso da ordem do contínuo, não do descontínuo do signo” (Ibid., 290):

Il devient donc non seulement possible, mais nécessaire, de concevoir l’oralité non plus comme l’absence d’écriture et le seul passage de la bouche à l’oreille, jadis infériorisé, aujourd’hui valorisé-psychanalysé par certains comme la pulsion libératrice, qui reste dans le dualisme comme le blasphème reste dans la religion. Non, mais comme une organisation du discours régie par le rythme. (Idem.)

Assim, importaria “renunciar à bipartição do oral e do escrito. Postular uma tripartição: *oral, falado e escrito*.” (Ibid., p. 298)

Podemos tentar enxergar essas ideias em outro trecho da Bíblia traduzido por Meschonnic: o Gênesis 1. Embora se trate de um texto amplamente conhecido, há um estranhamento imediato que se dá não só pela disposição gráfica pouco usual – que Meschonnic chama de *rhythmisation visuelle*, cujo objetivo seria precisamente impor uma “dramatização que luta contra a redução do texto ao relato” [*récit*] (MESCHONNIC, 2003, p. 21.) –, mas por uma sintaxe angulosa e paratática, que muito se afasta das traduções habituais. Assim, enquanto em traduções francesas tradicionais encontramos

“Dieu créa, au commencement, les cieux et la terre.”

(Ostervald)

Ou

“Au commencement Dieu créa le ciel et la terre.”

(Sacy),

o leitor da tradução meschonniciana depara-se com uma construção quebrada que dificilmente se pode considerar um exemplo de francês corrente, ou mesmo correto:

Au commencement

Le ciel

(MESCHONNIC, 2002, p. 32.)

que Dieu a crée

et la terre

Estão aí, a propósito, dois elementos explícitos de seu combate, que pretende precisamente “defrancescorrentizar” (“*defrançaiscourantiser*”) o texto bíblico, agindo, entre outras coisas, “contra o linguisticamente correto” (idem). Nesse sentido, chama a atenção a forma com que, em vez do tradicional “*ce fut le premier jour*” (Ostervald), Meschonnic traduz o trecho tão somente por “*jour un*”. Sobre isso, falou em uma entrevista concedida à revista *Infini* em 2001:

Henri Meschonnic. – (...) L’autre problème est celui de la fin du premier jour, *rom e’had*, que je traduis par « jour un » et non pas par « premier jour ». Le signifiant est bien un adjectif cardinal et non pas ordinal. En revanche, dans la suite du texte, on a bien : deuxième, troisième, etc. J’ai suivi le commentaire célèbre de Rachi, du XI<sup>e</sup> siècle. Je ne fais pas mienne son explication, mais il justifie l’adjectif cardinal par le fait qu’au début Dieu est seul dans son univers.

Philippe Sollers. – C’est tout à fait juste.

Henri Meschonnic. – Mais c’est aussi parce que, au moment où cela se passe, la série n’a pas encore commencé. Cela ne peut donc pas être traduit par « premier ». C’est le jour un. La plupart des traductions ont traduit par l’adjectif ordinal. Au verset 5, Lemaistre de Sacy : « et du soir et du matin se fit le premier jour ». Ils ont tous traduit par « premier jour ». (MESCHONNIC, 2001, p. 64.)

Quanto à sintaxe, fica claro se tratar de um elemento primordial de seu projeto tradutório:

Dans l’oralité, qui est la mise en bouche du langage (...), la syntaxe joue plusieurs rôles. D’abord une rythmique de position, par l’ordre des groupes : “au chien vous la jetterez” (22, 30). Pas : “vous la jetterez au chien”, comme y remettent de l’ordre les agents du linguistiquement correct. Parce que cette syntaxe est un ordre impressif. Sans arrêt : “Ton plein et ton pleur/tu ne retarderas pas /// le premier-né de tes fils/ tu me donneras” (22, 28). L’oralité demande la syntaxe du parlé (...). (MESCHONNIC: 2003, p. 20)

Voltando ao texto de que falamos no começo desta seção, Meschonnic encerra reflexão sobre as traduções da “escrita” e da “desescrita” com uma chamada à prática, a que tentaremos responder com nossas tentativas de tradução de um de seus poemas: “La conclusion est que l’enjeu du traduire est de transformer tout la théorie du langage. Oui, une véritable révolution culturelle.” (MESCHONNIC : 2010, 21).

## **2. *Demain dessus demain dessous***

*“Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta,  
Mas um dia afinal eu toparei comigo...”  
(Mário de Andrade)*

Parece profícuo nos debruçarmos um pouco sobre os poemas autorais do próprio Meschonnic para tentar entender algumas de suas reflexões, uma vez que, como foi ressaltado anteriormente, o próprio admite que a prática da escrita/tradução iluminam a teoria e vice-versa. Para tanto, faremos algumas considerações sobre a poesia de um de seus últimos livros de poemas *Demain dessus demain dessous*, lançado de forma póstuma em 2010 pela Arfuyen.

Trata-se de um livro com oitenta poemas curtos, desprovidos de títulos visíveis, sendo identificados no índice (ao final do livro) pelas primeiras palavras de cada um deles (“*Maintenant...*”; “*je me suis reconnu*” etc). Proposital ou não, podemos pensar na relação com a própria tradição hebraica de nomear os livros da Bíblia por suas primeiras palavras, que Meschonnic manteve em suas traduções: o Gênesis tornou-se *Au commencement*, O Êxodo tornou-se *Les Noms* etc:

Le titre hébreu, que je rétablis ici, *Les Noms*, c’est le titre traditionnel. Parce que les titres des livres de la Bible sont, pour le Pentateuque et plusieurs autres, le premier mot ou plutôt le premier mot important, l’incipit. (MESCHONNIC, 2003, p. 8.)

Não há uso sistemático de métrica ou rimas. Também chama a atenção a completa ausência de pontuação, tema sobre o qual escreveu vezes demais para não assumirmos que se trata de um expediente motivado. Parece estar aí uma busca por fugir a uma organização discursiva exterior e pretensamente fixada por sinais gráficos, buscando justamente um lugar outro que o das dimensões do escrito e falado segundo a “paradigmática do signo”, admitindo um componente de uma oralidade que não se opõe à escrita, antes é inventada por ela: “*Comme si la ponctuation moderne était fixée. Comme si quoi que ce soit était fixé dans le langage*” (Ibid. 2012, p. 296).

O título do livro é tirado de um verso do primeiro poema do livro, “tu es là et je suis là”:

tu es là et je suis là  
les yeux fermés du bonheur  
pour voir la vie  
qui nous passe  
demain dessus demain dessous  
sans savoir où nous allons  
les mains ensemble  
les rires ensemble  
on se tait tout ce qu’on sait  
les mots se serrent  
entre nous  
et nous marchons  
chaque pas  
on recommence  
à vivre  
 (“tu es là et je suis là”, in MESCHONNIC, 2010, p. 7)

Parece se tratar de um jogo de palavras cunhado a partir da expressão idiomática *bras dessus, bras dessous*, equivalente ao português “de braços dados”. Propomos como tradução do título “amanhãs entrelaçados”, que preservaria não só o estranhamento do título original em relação ao francês, mas também a ideia de entrelaçamento das vidas e do futuro do eu-lírico e interlocutor/cônjuge, que parece dar a tônica do livro:

maintenant  
quand j’appelle  
je mets  
mes mains  
autour de ce qui est à venir  
et mes mains sont tes mains  
pour me connaître  
me reconnaître  
par tes mains  
 (“maintenant”, p. 48)

vers toi par toi en toi  
je n’ai pas cessé  
de devenir nous-mêmes  
parce que tu es mon infini  
l’un par l’autre nous sommes

des instants d'infini  
("vers toi par toi en toi", p. 65)

No entanto, embora seja difícil negar o elemento erótico-amoroso dos poemas, podemos também lê-los à luz da própria reflexão de Meschonnic em torno do *sujeito*, que se constitui no poema em oposição a um outro. Esta "dialética da identidade-alteridade", conforme a chamamos no começo deste trabalho, parece também estar muito presente em diversos poemas da obra:

les yeux fermés je nous vois  
nous sommes les autres  
nos autres  
("et tant sont rassemblés", p. 49)

plus je m'enfonce  
en moi  
plus je sors vers les autres  
("plus je m'enfonce", p. 60)

je me suis reconnu  
dans un autre  
ailleurs  
il était moi  
dis-moi où suis-je  
j'ai eu si peur  
que j'ai fui  
et je cours encore  
("je me suis reconnu", p. 47)

tu es mon visage  
je suis ton visage  
nous vivons par tous nos visages  
c'est dans le tien que je me reconnais  
("nous naissons avec", p. 69)

je vais de moi en moi  
de toi en toi  
ainsi nous rencontrons  
les autres  
en nous  
("je vais de moi en moi" p. 78)

Dos poemas que tangenciam este tema, chamou-nos a atenção o poema "*j'ai tellement*", que escolhemos para tentar traduzir:

j'ai tellement  
de voix  
en moi  
que j'ai du mal  
à reconnaître

la mienne  
("nous naissons avec", p. 30)

Se, por um lado, o *eu* se constitui em função do *outro*, o *eu* dos poemas de Meschonnic parece não só se confundir com o *outro*<sup>1</sup>, mas parece estar cindido em uma miríade de *outros*, de vozes dissonantes em meio às quais o sujeito tem dificuldade de reconhecer a sua. Esta cisão parece se materializar na organização estrófica do poema, que retalha em seis versos um único período.

Os poemas de *Demain dessus demain dessous*, como se pode notar pelos excertos já reproduzidos, passam longe de esquemas metrorrítmicos fixos: o poético meschonniciano claramente se distancia disso, a ponto de o autor chamar de "mais antigo vírus da linguagem" a "confusão entre métrica e poética" (MESCHONNIC, 2003, p. 21). Por todo o livro, há um certo tom espontâneo que faz pensar na fala, no *parlé*. No entanto, neste e em outros poemas, a disposição em versos curtos cria um andamento sincopado que, se escandido, revela uma certa regularidade:

j'ai/ telle/ment (3)  
de/ voix (2)  
en/ moi (2)  
que/ j'ai/ du/ mal (4)  
à/ re/con/nâitre (4)  
la/ mienne (2)

Aqui, ainda, há uma rima entre os segundos e terceiros versos, o que cria um impasse para a tradução: deve o tradutor assumir que a rima e os momentos de regularidade métrica são incidentais, uma vez que constituem exceção e não regra na poesia do autor, ignorando-os? Ou deve, pelo contrário, justamente por seu caráter excepcional, assumir que são propositais e que sua omissão constituiria uma *desescrita*, esforçando-se, portanto, para reproduzi-los, sob o risco de produzir um verso artificial que pouco lembra o original? Não seria esta outra forma mais grave de *desescrita*? Tudo isto ponderamos durante nossas tentativas de verter para o português alguns dos poemas de *Demain dessus demain dessous*, que ocuparão a próxima seção.

### 3. Tentativas de tradução

O primeiro poema que tentei traduzir foi precisamente *j'ai tellement*, abordado no fim da seção anterior. Cheguei a duas versões diferentes, nenhuma das quais me agradou totalmente, e à conclusão de que traduzir a poesia de Meschonnic é uma árdua tarefa com falsa aparência de facilidade. Comento, primeiro, minha primeira tentativa:

tenho tantas  
vozes  
em mim  
que peno  
a encontrar  
a minha

---

<sup>1</sup> "(...) le sujet, en littérature, ne se réduit pas à l'emploi du pronom personnel de la première personne. Lequel est déjà, linguistiquement, un trans-sujet. Passant de je en je. Hugo en equissait la poétique, avec sa phrase célèbre de la préface des Contemplations: "Ah! insensé qui crois que je ne suis pas toi. L'autre est je." (MESCHONNIC: 2012, p. 298)

Trata-se de uma versão bastante literal, com a exceção do verbo *reconnâitre*, que optei por traduzir por “encontrar” no lugar do cognato “reconhecer”. Fi-lo por uma questão de sonoridade: o verbo mais curto (trissílabo contra quadrissílabo) e a elisão permitida por seu início em vogal (a en/con/trar) evita um verso longo demais, o que quebraria a cadência do poema. Creio que os principais êxitos desta versão sejam a manutenção de uma certa *syntaxe du parlé* (termo que Meschonnic emprega para falar de suas traduções da Bíblia), que parece dar o tom de *Demain dessus demain dessous*, e de uma certa cadência obtida pelo desmembramento de um único período em seis versos curtíssimos, de até quatro sílabas poéticas no original, e três sílabas poéticas em nossa versão:

te/nho/ tan/tas (3)  
vo/zes (1)  
em/ mim/ (2)  
que/ pe/no (2)  
a en/con/trar/ (3)  
a/ mi/nha (2)

Embora não haja uma correspondência métrica exata ao poema original (e nem parece ser esta uma preocupação de Meschonnic, conforme pontuamos), cremos ter podido “*faire entendre le poème*”, reproduzindo uma característica importante do original. Também é importante mencionar que julgamos importante manter a ausência de pontuação e letras maiúsculas, não só porque se trata de uma “perturbação” da norma da língua-fonte que importa reproduzir na língua-alvo, mas também porque esta é uma questão que Meschonnic recorrentemente aborda em suas obras teóricas. Como ele diz, “(...) *la ponctuation dans la poétique d'un texte est sa gestuelle, son oralité.*” (MESCHONNIC, 2012, p. 297)

Uma das deficiências desta primeira versão, no entanto, foi não ter mantido a rima (*voix/moi*) entre o segundo e terceiro versos, que destacamos na seção anterior. Empreendi, então, uma segunda tentativa, que reproduzo abaixo:

tenho em mim  
voz tanta  
que me espanta  
encontrar a minha

Mais uma vez, procurei manter a ausência de pontuação e maiúsculas. Há, no entanto, diferenças significativas entre as duas versões. A primeira delas, talvez a mais evidente não só em relação à primeira versão, mas também em relação ao original, é a alteração da estrofação: em vez de seis versos, há quatro. A mudança do sentido acabou sendo mais radical do que a que se deu na primeira versão: o sentido da expressão *avoir du mal à*, que possui um valor semântico de dificuldade e embaraço, passou para um verbo com valor semântico de atordoamento (que pode decorrer da dificuldade, mas não lhe é equivalente). Além disso, em vez de manter a construção simples do sujeito + verbo como na primeira versão, em que verti “*que j'ai du mal à*” por “que peno a”, recorri a uma construção mais intrincada cujo sujeito é uma oração subordinada (“me espanta encontrar”). Sinto que isto não só produziu um tom artificial, quebrando a *syntaxe du parlé* que caracteriza o poema original, mas também constitui um afastamento significativo demais do ritmo (no sentido específico que lhe dá

Meschonnic), na maneira de significar do texto. Assim, acredito que minha primeira versão foi mais exitosa que a segunda, embora não totalmente satisfatória.

Traduzir os poemas de *Demain dessus demain dessous*, como se pode ver, é uma tarefa árdua, em que pese a brevidade, prosaicidade e aparente simplicidade dos textos. Busquei, ainda, empreender a tradução do primeiro poema do livro, do qual o título foi tirado. Abaixo, o poema e minha tradução:

tu es là et je suis là  
les yeux fermés du bonheur  
pour voir la vie  
qui nous passe  
demain dessus demain dessous  
sans savoir où nous allons  
les mains ensemble  
les rires ensemble  
on se tait tout ce qu'on sait  
les mots se serrent  
entre nous  
et nous marchons  
chaque pas  
on recommence  
à vivre  
("tu es là et je suis là")

estás aqui e estou aqui  
olhos fechados de felicidade  
para ver a vida  
que passa por nós  
de amanhã entrelaçados  
sem saber aonde vamos  
as mãos juntas  
os risos juntos  
nos calamos tudo o que sabemos  
as palavras se apertam  
entre nós  
e caminhamos  
a cada passo  
recomeçamos  
a viver

O primeiro verso já impõe dificuldades: isto porque *là*, em francês, pode significar tanto “no lugar onde se está” (cá) quanto “em um lugar outro que aquele em que se está” (lá) (MORVAN, 2011, p. 406). Esta disparidade entre os dêiticos do francês e do português cria uma indefinição espacial de difícil resolução. Pelo contexto do poema, no entanto, inferi que o mais provável seria a solução que adotei: “estou *aqui* e estás *aqui*.”

Também tive de decidir entre usar os pronomes “você” ou “tu” para marcar a segunda pessoa no primeiro verso. Embora o último não seja muito utilizado no português brasileiro corrente (salvo por sua forma oblíqua), pesou em minha decisão a

possibilidade de omitir ambos os pronomes retos e obter um verso muito mais breve do que se optasse pelo contrário, o que se afastaria muito da sonoridade do verso original.

No segundo verso, outra ambiguidade: a preposição “*du*”, em “*les yeux fermés du bonheur*”, teria um valor causal, indicando que os olhos estão fechados por causa da felicidade, ou um valor genitivo, em uma prosopopeia que empresta olhos à felicidade? A primeira hipótese parece mais provável, mas o mais comum para este tipo de construção seria utilizar a pura preposição “*de*”, sem o artigo definido, como em “*pleurer de bonheur*”, “*mourir d’amour*” etc. Isto significa que, aceitando essa hipótese, trata-se de uma felicidade especificada, o que é marcado gramaticalmente. Isto impõe outra dificuldade para o tradutor: ao passo que em francês esse tipo de construção é possível, como em “*elle crie de la douleur que lui cause l’épine qu’elle a au pied*” (POPE, 1885, p. 159), o mesmo não é verdade em português: “os olhos fechados da felicidade” significa, inequivocamente, olhos pertencentes a uma felicidade personificada. Dividi-me, então, entre usar a preposição *pela* e omitir a determinação, mantendo apenas *fechados de felicidade*. De forma relutante, acabei optando pela segunda alternativa, pois entendi que o contexto deixaria o sentido implícito e busquei tornar o verso o mais enxuto possível. O mesmo motivo me levou a optar por “olhos”, sem artigo, em vez de “os olhos”.

Um aspecto sonoro que não pude reproduzir em minha tradução dos dois primeiros versos foi a equivalência exata da métrica:

Tu/ es/ là/ et/ je/ suis/ là (7)

Les/ yeux/ fer/més/ du/ bon/heur (7)

Contra

Es/tás/ a/qui/ e es/tou/ a/qui (8)

o/lhos/ fe/cha/dos/ de/ fe/li/ci/da/de (10)

No entanto, haja vista que este não parece ser um aspecto primordial para Meschonnic (conforme pontuamos diversas vezes), busquei apenas gerar dois versos sintéticos (esta, sim, uma marca do poema e do livro) e sem grande disparidade.

Creio que não haja muito o que comentar sobre minhas opções para o terceiro e quarto versos (“para ver a vida/ que passa por nós”). Quanto ao quinto verso, de onde veio o título do livro, comentei brevemente na seção terceira deste trabalho: trata-se de um jogo com a expressão francesa *bras dessus, bras dessous* (“de braços dados”). Por mais estranha que possa parecer minha solução, este estranhamento também existe no texto original em relação ao francês, de forma que acredito ter chegado a uma boa solução: os dois cônjuges vislumbram um futuro conjunto, em uma vida que passa por eles permitindo entrever um “entrelaçamento de amanhã”.

Minhas opções para o restante do poema foram bastante literais, buscando sempre atentar para um certo princípio de concisão e da “sintaxe do falado”, que Meschonnic reivindica. Acho produtivo, porém, comentar o nono verso (“*on se tait tout ce qu’on sait*”) a título de exemplo de como a poesia de Meschonnic encerra sutilezas sofisticadas por trás de sua aparência simplicidade. A regência do verbo *taire* (calar), aqui, é direta e indireta. O eu-lírico e seu interlocutor calam tudo (objeto direto) o que sabem a si mesmos (objeto indireto). Pelo contexto do poema, no entanto, em que eu e outro praticamente se fundem, entendemos que não é que cada um omita ao outro algo que saiba individualmente, mas que ambos calam o que não precisa ser dito, porque há um conhecimento comum como que telepático. A mera colocação do objeto indireto, paradoxalmente, confere ao verbo *taire* um valor comunicativo, de forma que entendi que não poderia omiti-lo.

A grande dificuldade é que o verbo “calar”, em português, não parece permitir este tipo de construção, o que fez com que minha solução criasse uma perturbação da norma um pouco drástica. No entanto, creio ser possível defendê-la evocando as próprias palavras de Meschonnic: *contre le linguistiquement correct!*

## REFERÊNCIAS

BENVENISTE, Émile. L'appareil formel de l'énonciation. In *Langages*, 5º ano, nº17, 1970.

FALEIROS, Álvaro. *Traduzir o poema*. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

MORVAN, Danielle (coordenação). *Le Robert de poche : édition mise à jour*. Paris: Le Robert, 2011.

MESCHONNIC, Henri. *La Rime et la vie – Édition Revue et Augmentée*. Paris: Gallimard, 2012.

\_\_\_\_\_. *Critique do rythme*. Paris : Verdier, 1982.

\_\_\_\_\_. Traduire : écrire ou désecrir. In *Scientia Traductionis*, n.7, Santa Catarina, 2010.

\_\_\_\_\_. *Demain dessus demain dessous*. Mesnil-sur-Estrée: Arfuyen, 2010.

\_\_\_\_\_. Entretien avec Henri Meschonnic: Le sacré, le divin, le religieux. *L'Infini*, nº 76, 2001.

\_\_\_\_\_. *Au commencement: traduction de la Genèse*. Paris: Desclée de Brouwer: 2002.

\_\_\_\_\_. *Les noms: traduction de l'Exode*. Paris: Desclée de Brouwer: 2003.

POPE, Alexandre. *Oeuvres diverses de Pope traduites de l'anglois*. Amsterdam & Leipzig: Arkstee & Merkus, 1758.

Data de envio: 28-03-2018

Data de aprovação: 04-07-2018

Data de publicação: 15-08-2018