Reescrevendo Pierre Reverdy

Mário Laranjeira

A intenção deste trabalho é tecer alguns comentários sobre as operações concretamente realizadas na tradução de alguns poemas, assim como indicar alguns princípios teóricos que subtendem essas mesmas operações.

Convém observar, de início, que a tradução é vista aqui como a reescrita de uma leitura, o que não significa de qualquer leitura. Toda leitura – e, conseqüentemente, toda tradução – parte de um texto. Os textos, sejam eles de que natureza forem, ao se atualizarem pela leitura, geram sentidos segundo dois vectores cujas tensões agem em direções opostas. Umas apontam para a primazia do conceito, do significado, para a linearidade sintática, buscando a univocidade e a clareza, que são qualidades positivas do texto científico, informativo, argumentativo etc. Outras privilegiam os elementos materiais da linguagem, perceptíveis pelos sentidos (sonoridades, recorrências de qualquer natureza, linearidade discursiva ou sua quebra, caracteres tipográficos, disposição gráfica, “mancha” do texto, branco da página, ilustrações, textura do papel ou de outro suporte que o substitua, cor, montagem do livro ou do objeto significante etc.). Esses elementos deixam de ser meros acessórios e passam a integrar o seu modo específico de produzir sentidos. Eles são responsáveis pela produção do sentido oblíquo que caracteriza a poesia. Para Michael Riffaterre, o poema diz uma coisa e significa outra. Esse autor reserva o termo *sentido* para a informação produzida pelo texto no nível mimético, referencial, marca da não-poesia. Considera que o poema se caracteriza por sua inseparável unida-

de, ao mesmo tempo formal e semântica. Todo constituinte do poema que dirige a nossa atenção para essa “outra coisa” significada será uma constante e, enquanto tal, perfeitamente distingüível da *mimesis*. A esta unidade formal e semântica que contém todos os índices da obliquidade, ele chama *significância*.¹

Henri Meschonnic toma posição parecida quando fala da *forma-sentido*.²

Será essa *significância* ou essa *forma-sentido* que tentaremos detectar em nossa leitura do poema e re-produzir, na medida do possível, em nossa tradução. As marcas que direcionam a leitura são detectáveis, no texto, mediante uma análise que, por mais que dependa das condições históricas, culturais, genéticas do sujeito leitor, mantém uma margem de objetividade, visto que o texto-objeto analisável é exterior ao sujeito, a qualquer sujeito leitor.

É com base nos princípios acima expostos que optamos por manter homólogo na tradução aquilo a que chamamos de *arquitetura* do poema, ou seja, o seu arcabouço físico, material, corporal, responsável pela significância do poema. Assim, procura-se traduzir verso por verso e não-verso por não-verso; verso regular por verso regular e verso livre por verso livre; verso rimado por verso rimado e verso não rimado por verso não rimado; além de procurar manter os jogos de sonoridades, as recorrências fônicas, sintáticas e semânticas, os signos duplos ou múltiplos que são responsáveis pela quebra ou mesclagem de isotopias, e tudo aquilo que responde, no nível do significante, pela explosão dos sentidos, pela plurivocidade, pela obliquidade, pela passagem do mimético ao semiótico, do sentido à significância, marca maior desse particularíssimo tipo textual que é o poema.³

1 RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, (Trad. por J.-J. Thomas do orig. *Semiotics of poetry*, Indiana University Press, 1978) Paris, Seuil, 1983, p. 13 e segts.

2 MESCHONNIC, Henri, *Pour la Poétique II - Epistemologie de l'écriture poétique et de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973, *passim*.

3 Cf. LARANJEIRA, M., *Poética da Tradução, do sentido à significância*, São Paulo, EDUSP/FAPESP, 1993.

Note-se, entretanto, que falamos sempre em “procurar, tentar recriar estruturas homólogas na língua-cultura de chegada”. Jamais falamos em reproduzi-las *identicamente*, o que é totalmente impossível. Com efeito, na tradução interlingual, o que se troca *necessariamente* é o significante, o elemento do signo lingüístico sensorialmente perceptível, onde reside a base da *significância*. E cada língua tem a sua estrutura fônica e morfo-sintática específica. Cabe ao tradutor de poesia usar a sua sensibilidade e a sua competência na língua de chegada para recriar estruturas fônicas, rítmicas, sintáticas etc. tão homólogas quanto o permitam as contingências e as especificidades da língua-cultura receptora, de maneira que o texto obtido não só seja um poema, mas seja um poema homólogo ao original.

Escolhi para exemplificar estas considerações dois poemas de Pierre Reverdy (1889-1960), um dos mais destacados poetas franceses deste século, a respeito de quem me permito dar algumas informações biográficas, pois elas permitirão ao leitor que porventura ainda não o conheça, situar o poeta e sua obra no tempo e no espaço, perceber um pouco da sua inserção histórica no mundo poético e artístico, pois essa inserção tem importância não só na gênese mesma do seu texto poético, mas na re-geração desse texto no ato tradutório... O conhecido aforismo de Ortega y Gasset – “eu sou eu e minha circunstância” – tanto é válido para o poeta que produz o texto quanto para o tradutor que o re-produz.

Nascido na cidade sulina de Narbonne, Reverdy transfere-se para Paris em 1910 onde trava amizade com grandes pintores e poetas. Ainda durante a primeira Grande Guerra, cria a revista Nord-Sud (1917) e conta, entre outros eminentes colaboradores, com Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Louis Aragon, André Breton, Philippe Soupault, Tristan Tzara... artistas que seriam os próceres dos movimentos vanguardistas da época, tais como o Dadaísmo e o Surrealismo. Mas ele próprio nunca foi entusiasta das correntes modernistas que celebraram o progresso técnico e a conquista do planeta. Sua marca sempre foi o gosto pela reflexão, certa gravidade de tom e de pensamento. O seu trabalho poético busca um inefável latente nas palavras, na realidade que estas encobrem, no trabalho de sua trama, o que o aproxima,

LARANJEIRA, Mário. *Reescrevendo Pierre Reverdy*.

por antecipação, da poesia que se fará após o Surrealismo. É a arte austera de um poeta que passará os últimos trinta e quatro anos de sua vida na solidão do mosteiro de Solesmes. A grande influência que sua arte exerceu sobre os seus contemporâneos estende-se aos poetas das gerações seguintes.

Passemos à leitura dos poemas, com o intuito de buscar produzir poemas homólogos em português, recriando o máximo possível de elementos de sua "forma-sentido" ou "significância".⁴

NAISSANCE DE L'ORAGE

Toute la face ronde

Au coin sombre du ciel

L'épée

la mappemonde

sous les rideaux de l'air

Des paupières plus longues

Dans la chambre à l'envers

Un nuage s'effondre

La nuit sort d'un éclair

(*Plupart du temps*, Flammarion, 1945)

4 Os poemas de Reverdy abaixo reproduzidos e traduzidos encontram-se em ANTHOLOGIE DE LA POESIE FRANÇAISE DU XX^e SIECLE, édition de Michel Décaudin, Paris, NRF, col. Poésie/Gallimard, 1992.

NASCIMENTO NA BORRASCA

Toda a face redonda

Ao canto do céu negro

A espada

o mapa-múndi

sob as cortinas do ar

Das pálpebras mais longas

No quarto pelo avesso

Uma nuvem desaba

Sai a noite de um raio

Na tradução, foram mantidas homologamente:

a) A *visibilidade* do original, ou seja, a distribuição dos vários elementos da mancha textual e dos claros sobre o fundo branco, o afastamento maior ou menor de cada verso ou grupo de versos com relação à margem esquerda e com relação aos versos anteriores e posteriores, a distribuição das maiúsculas e minúsculas no início dos versos, a ausência de pontuação gráfica etc.

b) A *métrica* de seis sílabas poéticas por verso, sendo que o terceiro verso (duas sílabas) e o quarto verso (quatro sílabas) formam juntos um hexassílabo;

c) Aquilo que se pode chamar de *gramática da significância*, ou seja, a particular organização semântico-sintática do poema que, no caso do poema em foco, inclui uma série de frases nominais que perfazem quase todo o corpo do texto (os dois únicos verbos do poema se encontram nos dois últimos versos), que deixam em suspense a atualização temporal do texto; uma série de agramaticalidades *lato sensu* que subvertem as valências semântico-sintáticas (processo de colagem ou justaposições mais ou menos incoerentes, em que as relações lógicas são substituídas por relações de contigüidade) e criam espaço para

a leitura múltipla, para a explosão de sentidos e para certo grau de hermetismo.

Quanto às rimas e recorrências fônicas, só foram mantidas parcialmente. Temos, no original, em posições finais de versos, as rimas consoantes em [õd']: V. 1 - *ronde* / V. 4 - *mappemonde* /, reforçadas por rimas toantes nos V. 6 - *longues* / V. 8 *s'effondre*, que mantêm vogal tônica final [õ]. Temos ainda rimas consoantes nos versos 5, 7 e 9 : *l'air*, *envers*, *éclair* [er]. Na tradução, apenas foram mantidas rimas toantes: V. 1: *redonda* - V. 6: *longa* / V. 2: *negro* - V. 7: *avesso* / V. 3: *espada* - V. 8: *desaba* / V. 5: *ar* - V. 9: *raio*.

Note-se que a rima é um caso de recorrência fônica total (rima consoante) ou parcial (rima toante) que, segundo R. Jakobson, cria ou reforça parentescos semânticos. Entretanto, existem línguas em que o nível de frequência das recorrências fônicas, ou de homofonias, é maior do que em outras. No caso das duas línguas em contato na presente tradução – o francês e o português –, a primeira tem um nível de homofonia muito maior do que a segunda. Aliás, dentre as línguas neolatinas, o francês é a que tem o maior índice de homofonias. Isso se explica pela fonética histórica, pois o francês foi, dentre as neolatinas, a língua que mais reduziu as marcas fonéticas de sua origem latina (ainda que às vezes as represente graficamente). Tomemos, por exemplo, o substantivo francês “eau” (do latim *aqua*[m]), foneticamente [O]; ele têm entre os muitos homófonos o seu plural *eaux*; o plural de “ail” (alho), *aulx*; o nome da vogal “o”, o adjetivo *haut* (alto) o seu plural *hauts*; as contrações da preposição “à” com os artigos “le” - *au* - e “les” - *aux* ; as interjeições “ô” e “oh” etc... Além disso, pode rimar com qualquer palavra que termine graficamente em “o (dodo), os (dos), ot (pot), ots (pots), au (landau), aus (landaus), aud (nigaud), auds (nigauds), aut (héraut), outs (hérauts), aux (chevaux), eau (troupeau), eaux (troupeaux), etc”.. Também a final pronunciada [e] pode rimar com palavras terminadas graficamente por “é (dé), és (dés), ée (poupée), ées (poupées), et (lacet), ets (lacets), ed (pied), eds (pieds), ef (clef), efs (clefs), eh (eh bien), ez (nez, partez), ai (j'aimai) etc. Poderíamos prolongar indefinidamente as longas listas de homofonias heterográficas que podem ocorrer em francês

e que multiplicam as possibilidades de rimas e recorrências fônicas diversas. Nada semelhante ocorre em português nem nas demais línguas neolatinas. Não é, pois, de estranhar que não se consiga recuperar em português o mesmo nível de rimas e recorrências fônicas ao se traduzir um texto francês. É uma consequência da estrutura fônica das línguas em contato. Para se obter um nível maior de homofonias em português, seria preciso violentar demais outros níveis da tradução, como o semântico. Cabe ao tradutor, com a sua sensibilidade poética e a sua competência lingüística, dosar os componentes do texto que recria.

No caso concreto do poema acima traduzido, procuramos manter o maior equilíbrio possível, resgatando ritmos, homofonias e paronomias onde este resgate não violentava a semântica, mas permitia uma aproximação da arquitetura fônica do original.

MARCHE SANS DIRECTION

Sur le train des ailes
 la voix qui s'éteint
L'énorme prunelle
 sur le ciel déteint
Il y a des bruits dans l'air
 Si la terre s'étale
 l' horizon se cache
 Tout est à refaire
On fuit au gré du vent qui couche dans les lignes
Tous les arbres rompus au pas du voyageur
Toutes les bornes mortes qui gardent le ruisseau
Et toutes les étoiles qui croupissent dans l'eau
L'oiseau qui chante sur une branche de la nuit
Un fruit noir à cet arbre
 que le vent a cueilli
Un mot de plus qui tombe
La fin d'une chanson
 Le nom de ce visage
 Le feu de la maison

(*Main d'oeuvre*, Paris, Mercure de France, 1949)

CAMINHADA SEM RUMO

Sobre o trem das asas
a voz que se extingue
A enorme pupila
no céu que destinge
Há ruídos no ar
Se a terra se expõe
Oculta-se o horizonte
Tudo a reiniciar
Foge-se ao léu do vento a deitar pelas linhas
Cada árvore rompida ao passo do viajante
Cada marco esquecido a guardar a torrente
E cada estrela ali dentro d'água dormente
O pássaro a cantar sobre um ramo da noite
Fruto negro nessa árvore
que o vento já colheu
Cai mais uma palavra
Canção a se findar
O nome desse rosto
O fogo desse lar

As observações mais gerais feitas para a primeira tradução valem também aqui. Ressaltaremos apenas algumas particularidades.

Em vez da seqüência de frases nominais presentes no primeiro poema, e que criam um quadro estático, este segundo poema apresenta uma série densa de frases verbais, ou de bases nominais expandidas por frases verbais, o que provoca a impressão de movimento, fazendo com que a *gramática do texto* seja uma expansão da matriz constituída pelo título: *Caminhada sem rumo*.

Do ponto de vista formal, "Marche sans direction" apresenta 5 sílabas métricas nos quatro primeiros versos, assim como nos versos 7 e 8. Depois temos uma série de quatro versos longos (12 e 13 sílabas métricas, sempre com cesura interna na sexta sílaba, mostrando que todos provêm da justaposição de dois hexassílabos com final do

hemistíquio em vogal tônica ($6+6=12$) ou com final do hemistíquio em sílaba átona ($6+1+6=13$); esta série de quatro versos vem seguida de um alexandrino trimétrico ($4+4+4=12$). O poema retoma depois o ritmo hexassilábico nos seis últimos versos.

Na tradução mantivemos basicamente a mesma métrica; apenas nos versos longos centrais usamos alexandrinos clássicos ($6+6=12$), não tendo sido usados, em português, os versos de 13 sílabas métricas ($6+1+6=13$) e o alexandrino trimétrico.

Quanto às rimas e recorrências fônicas, conseguiu-se aqui, em português, um nível de homologia bem mais alto do que na tradução anterior.

É evidente que não basta aplicar fórmulas que consistiriam em fazer a contagem das sílabas e dos fonemas recorrentes, observar e analisar a visibilidade do original e depois tentar reproduzi-los mecanicamente na tradução para se obter como resultado final um bom poema na língua-cultura de chegada. Não é suficiente, mas é necessário passar por essa fase *artesanal*, que exige o conhecimento de técnicas e de procedimentos de organização material, sem o que a tradução jamais seria um texto *homólogo* ao original.

Com efeito, para fazer “tradução poética” – e não apenas tradução de poesia – o tradutor tem de ser poeta. E o que é “ser poeta”? Ser poeta pode ter um sentido social, ou seja, poeta é aquela pessoa que publicou textos socialmente reconhecidos como pertencentes a esse tipo particular de textos chamado “poesia”, boa ou má poesia, pouco importa, pois não se trata aqui de fazer julgamento de valores, mas apenas de definir o escritor como “poeta”. Este “poeta social” pode ter a tradução de poemas como parte de sua produção. Num segundo sentido, “poeta” pode designar aquela pessoa que é capaz de produzir um texto que seja poema. Esta pessoa pode nunca ter publicado seus poemas, não sendo, portanto, socialmente poeta; mas tem sensibilidade estética e competência lingüística e artística para produzir poemas. Se ao mesmo tempo for tradutor, poderá ter na tradução de poemas alheios a totalidade de sua produção poética. Uma vez traduzidos por este “poeta”, os poemas deixam de ser apenas “alheios”, pois incorporarão

LARANJEIRA, Mário. *Reescrevendo Pierre Reverdy*.

necessariamente as marcas do sujeito que os traduziu, marcas de natureza histórica, cultural, semiótica, genética. O texto re-produzido pelo poeta-tradutor só será "poema" se for o fruto de um "fazer poético", ultrapassando assim a mera aplicação artesanal e mecânica de receitas pré-fabricadas.