

CARMEM LÚCIA DRUCIAK

***Traduzir o esperanto lírico de Henri Michaux
- Um projeto de tradução -***

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração Estudos Literários, do Curso de Pós-Graduação em Letras do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Astor Soethe

CURITIBA

2004



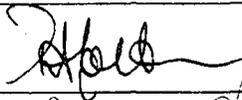
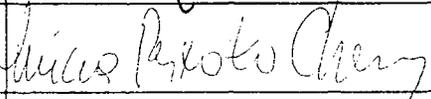
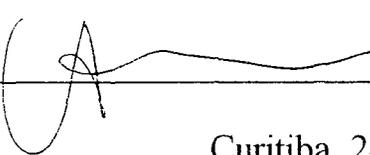
PARECER

Defesa de dissertação da mestranda CARMEM LÚCIA DRUCIAK para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados PAULO ASTOR SOETHE, LÚCIA PEIXOTO CHEREM e ADALBERTO MULLER JR. argüiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“TRADUZIR O ESPERANTO LÍRICO DE HENRI MICHAUX – UM PROJETO DE TRADUÇÃO”

Procedida a argüição segundo o protocolo aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	Aprovado Não aprovado
Paulo Astor Soethe		APROVADA
Lúcia Peixoto ChereM		Aprovada
Adalberto Muller Jr.		aprovada

Curitiba, 24 de março de 2004.



Prof.^a Marilene Weinhardt
Coordenadora

Dans une forêt, j'ai senti à plusieurs reprises que ce n'était pas moi qui regardais la forêt. J'ai senti, certains jours, que c'étaient les arbres qui me regardaient, qui me parlaient... Moi, j'étais là, écoutant...

André Marchand

Se plaire sur le toit, c'est peut-être à cause de la cave. [...]

Même si c'est vrai, c'est faux.

Henri Michaux, *Tranches de savoir*.

*Meu bem, usemos palavras.
Façamos mundos: idéias.
Deixemos o mundo aos outros,
já que o querem gastar.*

Cantiga de Enganar – Carlos Drummond de Andrade

“O meu coração ferve com um nobre tema, enquanto recito os meus versos ao rei; a minha língua é a pena de um destro escritor.”

Salmo 45:1

AGRADECIMENTOS

Aos meus queridos amigos “bezalélicos”, que entenderam e apoiaram esse tempo dedicado a Michaux.

Aos amigos da área, que compartilharam as descobertas de uma língua que se deixava apenas entrever.

À Gaby F. Kirsch, que me lançou o desafio de traduzir esse poeta belga mesmo sem saber e que depois me encorajou a continuar a deliciosa tarefa.

À Lúcia Cherem, que me apoiou e compreendeu a leitura singular da vida e da obra de Michaux, e que também um dia me ensinou essa língua que hoje aprecio saborear.

Ao Paulo A. Soethe, meu orientador, que me socorreu ao aceitar o meu empreendimento, e que soube observar os defeitos e os méritos de meu trabalho.

E enfim, à minha família que suportou os meus maus momentos, a minha falta de tempo e que me acolheu sempre no momento certo: a vocês, pai e mãe, e a você, minha amada irmã, Rô.

SUMÁRIO

ADVERTÊNCIA	IV
RESUMO	V
RESUME	VI
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I – O Objeto	5
<i>Henri Michaux</i>	5
1. Sua época	13
2. <i>Qui je fus</i>	17
3. O esperanto michauxniano	25
CAPÍTULO II – A Teoria	30
<i>O projeto de tradução</i>	30
1. Sustentação teórica	33
1.1. Antoine Berman	34
1.2. Henri Meschonnic	40
2. Para uma crítica de tradução literária	44
CAPÍTULO III – O Resultado	50
<i>A realização do projeto</i>	50
1. Le Grand Combat – O Grande Combate	52
2. Glu et Gli – Glu e Gli	62
3. Mariage – Matrimônio	67
4. Saouls – Bêbedos	73
5. Traduction – Tradução	79
CONCLUSÃO	86
REFERÊNCIAS	88
LISTA DE ANEXOS	91
ANEXO I – Os dez outros poemas de <i>Qui je fus</i>	92
ANEXO II – “Algumas informações sobre cinquenta e nove anos de existência”	100

ADVERTÊNCIA

Ao longo do trabalho, serão citados trechos da obra de Henri Michaux presentes nas *Oeuvres Complètes* da Gallimard, coleção *Bibliothèque de la Pléiade*, tomos I e II. Esses trechos serão referidos com as indicações OC I ou OC II, seguidas dos números de página. Também serão assim referidas as obras, revistas ou artigos aos quais se teve acesso somente por meio da edição das *Oeuvres Complètes*.

As obras de referência como dicionários e gramáticas serão citadas por seu nome de trabalho, em itálico ou entre parênteses (ex. *Aurélio*, etc.).

As demais citações seguem o padrão convencional.

Todas as citações cuja fonte está em língua estrangeira, bem como os textos que compõem o corpo do trabalho e seus anexos foram traduzidos pela autora desta dissertação.

RESUMO

O primeiro livro do poeta belga Henri Michaux, *Qui je fus*, de 1927, não possui tradução para o português. Como se trata de uma obra cujos poemas apresentam palavras inventadas pelo poeta, concluiu-se que a tradução deles, segundo um projeto de tradução claramente formulado, muito contribuiria para a reflexão sobre a importância social, poética e histórica do tradutor enquanto autor-criador de textos. Os pressupostos teóricos de Antoine Berman e Henri Meschonnic deram sustento a muitas das escolhas aqui demonstradas. Com base principal nesses autores, foi elaborado um projeto de tradução que visou a trabalhar a linguagem, o esperanto lírico de Michaux, a partir de uma posição tradutiva e um horizonte de tradução que permitissem a criação de uma outra linguagem, agora em português brasileiro, privilegiando-se a criação poética como fruto de uma reflexão consciente dos limites de um texto. Dessa forma, neste trabalho, são apresentadas as traduções de cinco dos quinze poemas da seção “Poemas” de *Qui je fus* para demonstrar, a partir do resultado dessa experiência, de que maneira um projeto de tradução pode ser desenvolvido sobre a observação de aspectos teóricos como, por exemplo, a tradução como produção de textos, a fidelidade e a transparência do tradutor, as tendências deformadoras da tradução, e ao mesmo tempo contribuir para uma crítica de tradução literária mais eficaz.

RESUME

La première oeuvre du poète belge Henri Michaux, *Qui je fus*, de 1927, n'a pas de traduction en portugais brésilien. Comme il s'agit d'une oeuvre dont les poèmes présentent des mots inventés par le poète, on a conclu que leur traduction, selon un projet de traduction clairement formulé, contribuerait à la réflexion sur l'importance sociale, poétique et historique du traducteur en tant que auteur-créateur de textes. Les pensées de Antoine Berman et Henri Meschonnic ont soutenu beaucoup de choix démontrés dans ce travail. Ayant la base d'étude sur ces auteurs, on a élaboré un projet de traduction qui a visé travailler le langage, l'esperanto lyrique de Michaux, à partir d'un autre langage, maintenant en portugais brésilien, en favorisant la création poétique comme fruit d'une réflexion consciente des limites d'un texte. Ainsi, dans ce travail, les traductions des cinq des quinze poèmes de la section "Poèmes" de *Qui je fus* seront présentées pour montrer, à partir du résultat de cette expérience, de quelle manière un projet de traduction peut être développé sur l'observation d'aspects théoriques comme, par exemple, la traduction comme production de textes, la fidélité et la transparence du traducteur, les tendances déformantes de la traduction, et en même temps contribuer à une critique de traduction littéraire plus efficiente.

INTRODUÇÃO

Num primeiro momento de leitura, talvez se possa considerar o texto do poeta belga Henri Michaux (1899-1984) intraduzível.

É claro que se trata de uma linguagem difícil, aliás esse é um traço comum na poesia. Mas, além disso, trata-se de uma linguagem construída a partir de palavras criadas pelo autor: é o esperanto lírico de Michaux, construção de neologismos que se revelam semelhantes a palavras do léxico corrente da língua francesa, ora por composição, ora por derivação, ou ainda semelhantes apenas pelo aspecto fonético que apresentam.

Partindo do pressuposto de que para traduzir algo inexistente na língua de origem é necessário criar na língua de tradução, elaborou-se um projeto de tradução que desse conta disso.

Assim, assumiram-se uma posição tradutiva, isto é, explicitou-se o que se entende por tradução, e um horizonte de tradução, a saber os instrumentos que o tradutor tem a sua disposição. Esses instrumentos, segundo Antoine Berman, um dos estudiosos contemplados neste trabalho, são compostos pelo “conjunto de parâmetros languageiros, literários, culturais e históricos que ‘determinam’ o sentir, o agir e o pensar de um tradutor,” (Berman, 1995, p. 79).

Então, foi a partir das dificuldades consideradas no esperanto lírico dos textos de Henri Michaux que o projeto de tradução apresentado aqui tomou forma. É evidente que o posicionamento de um tradutor não deve variar sempre que este está diante de um texto novo. Pelo contrário, o que se pretende mostrar nesta

dissertação é que se o tradutor consegue estabelecer um projeto, ele deve, anteriormente ter realizado uma reflexão sobre o que é traduzir e quais são as bases nas quais esse projeto se firmará. Enfim, de maneira geral, acredita-se que o tradutor deve conhecer e explorar os conceitos que vai usar ante novas dificuldades.

Dessa forma, o primeiro capítulo desta dissertação trata do objeto desse projeto de tradução, ou seja, primeiramente Henri Michaux é apresentado, de forma breve, no que tange a seus dados biográficos, já que se trata de um poeta pouco estudado no Brasil. Para informações mais detalhadas sobre a vida do poeta seguirá em anexo a tradução de um texto de caráter autobiográfico publicado em 1957, “Algumas informações sobre cinquenta e nove anos de existência”. Num segundo momento, fala-se do contexto literário a que o autor pertence, bem como da tradição de poetas e escritores que também manipularam a linguagem poética, inventando e distorcendo palavras num jogo fascinante e desafiador.

A isso segue uma breve apresentação da obra *Qui je fus*, publicada em Paris pelas Edições Gallimard em 1927, sobretudo no que se refere à seção “Poemas”, em que estão os cinco poemas cujas traduções são estudadas neste trabalho: “O Grande Combate”, “Glu e Gli”, “Matrimônio”, “Bêbedos” e “Tradução”.

A última parte do primeiro capítulo é composta por uma breve análise do esperanto michauxniano. Ainda que essa característica da escritura do poeta belga não tenha se limitado à obra *Qui je fus*, cabe remarcar que é nesses cinco poemas que há uma proporção mais ou menos concentrada da linguagem forjada de Michaux, justificando-se assim a maioria dos exemplos apresentados ser desses textos.

O segundo capítulo, teórico, traz a descrição do projeto de tradução realizado nos cinco poemas mencionados. Logo, compreende a exploração dos conceitos de posição tradutiva e de horizonte de tradução, tendo por base o que o teórico e tradutor Antoine Berman afirma sobre isso no volume *Pour une critique des traductions: John Donne*, (1995).

Definidos então esses conceitos e delineado o projeto de tradução, são apresentadas e comentadas as tendências deformadoras de uma tradução, levantadas, ainda por Antoine Berman, no artigo “La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain”, (1985) e que foram observadas no momento da tradução dos poemas de *Qui je fus*.

Em seguida, está a contribuição de Henri Meschonnic. No vasto volume, *Pour la Poétique II*, (1973), Meschonnic analisa pressupostos teóricos como, por exemplo, transparência e fidelidade do tradutor; tradução como produção de texto; inexistência de uma oposição entre forma e sentido; trabalho nas cadeias de significantes e relação prosódica entre as estruturas do significante. Esses pontos também foram importantes na execução do projeto de tradução.

Fechando esse segundo capítulo está uma breve colocação sobre o que Antoine Berman entende e propõe por crítica de tradução, visão que se buscou confirmar ao longo do trabalho.

O terceiro e último capítulo é a realização do projeto de tradução descrito no capítulo II. O resultado dessa abordagem de tradução se apresenta com a exposição do poema de Michaux ao lado da tradução. Cada poema é, em seguida, rapidamente analisado para, num segundo passo, ter sua tradução explicitada conforme o grau de

dificuldade próprio de cada texto, sendo que aqueles pontos teóricos, estudados anteriormente, voltam para justificar as decisões tomadas no momento da tradução. Algumas escolhas, no entanto, foram determinadas pelo que Antoine Berman chama de “traduzir com o interior”, ou seja, pode haver situações em que a “intuição” do tradutor o leva para além da teoria.

Como a linguagem inventada por Michaux possui implicações filosóficas que tangem a existência de um eu condicionado por essa mesma linguagem, houve momentos na tradução em que o eu do tradutor assumiu a sua própria linguagem. Essa é a contribuição da voz do tradutor para o que se discute aqui como teoria da tradução, também no meio acadêmico, uma prática de antemão crítica do fazer tradutório.

Para que a seção “Poemas” seja contemplada como um todo, os outros dez poemas foram organizados numa apresentação bilíngue, original e tradução lado a lado, em um apêndice ao final deste volume, sem quaisquer comentários.

CAPÍTULO I O OBJETO

Aonde vai a poesia? Ela vai
a nos render habitável o inabitável,
respirável o irrespirável.
Henri Michaux, *O futuro da poesia*

Obra e existência estão ligadas.
Antoine Berman

Eu pinto para mostrar os ritmos da
vida e, se possível, as vibrações do
espírito.
Henri Michaux, *Sobre minha pintura*

Henri Michaux

Em 24 de maio de 1899 nasceu Henri Eugène Marie Ghislain Michaux, em Namur, Bélgica. Era o segundo filho do casal Jeanne e Octave, membros da alta sociedade belga da época.

Em sua longa vida de 85 anos, Henri Michaux foi escritor, poeta e artista plástico, nunca abandonou as suas duas paixões, a literatura e a pintura, de que falou muito em seus escritos.

Michaux escolheu Paris para viver e se naturalizou francês em 1955. O poeta morreu em outubro de 1984, na cidade que o havia “acolhido” como artista e como homem, já que por Namur Michaux nutria sentimentos que o faziam sentir-se rejeitado.

Michaux, até a sua juventude, teve uma vida de privações, nunca de ordem financeira, mas familiar e física. Sofreu de taquicardia quando criança, fraqueza que

o acabou perseguindo pelo resto da vida, mesmo que apenas psicologicamente. Estudou em internato, fase lembrada com certo desgosto pelo artista, mas que permitiu a ele desenvolver o interesse pelos estudos de Biologia (ornitologia, principalmente), História (Antiga, sobretudo no que se refere ao Egito e à Ásia) e também pela escrita chinesa, que o fascinou sempre. Essa curiosidade vai ressurgir em Michaux muitos anos mais tarde em ocasião de suas viagens pela Ásia retratadas em textos e quadros.

O jovem Henri, por volta de 16 anos, passou por uma fase mística, quis ser um santo (carta a Bertelé – OC I, p. 996), mas impedido pelo pai não entrou na sonhada ordem Beneditina: “Caí do alto – muito desesperado quando perdi a fé perto da idade de 20 anos.”

Quando completou os estudos necessários para ingressar na Universidade Livre de Bruxelas, não pôde fazê-lo em razão da ocupação alemã na Bélgica que manteve a instituição fechada por 2 anos. É o que Michaux chama de “dois anos de bricolagem intelectual”. Passado esse período, não quis mais entrar para a faculdade de medicina, sendo considerado pelo pai um fracasso nos estudos de nível superior. Foi então que, à revelia do pai, tornou-se marinheiro, alistando-se no serviço militar obrigatório em 1921. Contudo, foi reformado no ano seguinte por motivo de saúde: a taquicardia “nervosa”, como ele mesmo definiu a doença em conversa com Robert Brechon (OC I, p. LXXX).

As férias forçadas dão a ele o tempo necessário e precioso para outras leituras.

Michaux começa a escrever em 9 de março de 1922, após a leitura de *Os Cantos de Maldoror* (1869) de Isidore Ducasse, o conde de Lautréamont (1846-1870), “Maldoror... tout ça c’est de la poésie”, afirmou Michaux em carta de 16 de março de 1923 a Franz Hellens, diretor da revista literária *Le Disque vert* de Bruxelas, que publicou o primeiro texto do escritor “Cas de folie circulaire”, e outros mais até o ano de 1925.

Esse texto inaugural traz claramente elementos de *Os Cantos de Maldoror*. Nele Michaux assume a postura de autor como se fosse o próprio Lautréamont. A escrita, repleta de pastiches e fórmulas presentes em *Os Cantos de Maldoror*, os termos de geometria, o inventário dos órgãos humanos, o vocabulário zoológico, os temas, tudo converge no que Michaux disse a Brechon: “Lautréamont me possuiu. Ao ponto de ter que me livrar dele. Ele não me deixava existir” (OC I, p. 1003). No entanto, Michaux se afirmou, a ele mesmo como autor, sem deixar essa multiplicidade de vozes que reaparece sempre em sua obra, principalmente em *Qui je fus*. Descobriu-se, nascendo para a escrita, para si mesmo, duplo e vários¹, como o Maldoror ou diferentes Michaux.

Nessa época, o editor Franz Hellens era a única ligação de Michaux com Paris, já que havia um escritório de *Le Disque vert* na cidade. O amigo editor relatou que Michaux ia vê-lo com vários livros debaixo do braço, “eram tratados de psicologia, psiquiatria, obras de pura técnica industrial. Tudo o que não era

¹ Em *Foucault*, Gilles Deleuze afirma. “Mas o duplo nunca é uma projeção do interior. é ao contrário uma interiorização do que está fora. Não é um desdobramento do Um, é uma reduplicação do Outro. Não é uma repetição do Mesmo, é uma repetição do Diferente. Não é a emanação de um EU, e a imanência de um sempre outro ou de um Não-eu. Nunca é um outro que é um duplo, em uma reduplicação. sou eu que me vejo como o duplo do outro: eu não me encontro no exterior. eu encontro o outro em mim” (apud. OC I, p. 1002).

literatura parecia lhe fornecer bases sólidas para lançar-se em um universo em que literatura não é mais que uma simples palavra”.²

Assim, Michaux iniciou na carreira literária com o apoio de Hellens. Após breves interrupções – quando, obrigado pelo pai, ocupou vários postos em pequenas escolas próximas a Bruxelas – Michaux publicou em novembro de 1923, pela *Le Disque vert*, “Fables des Origines” e em dezembro “Les Idées philosophiques de Qui-je-fus”, este último um texto de ordem filosófica que mais tarde foi escolhido para abrir a coletânea *Qui je fus*, sob o título “Qui je fus”, homônimo ao do volume.

Em 1924, Michaux finalmente mudou-se para Paris, tendo como meio legal ante autoridades da imigração a justificativa de colaborador da revista. Na cidade conhece Jean Paulhan, diretor da revista na capital francesa, com quem partilhará o cargo já em outubro do mesmo ano.

Não demorou muito até que críticos leitores da revista ligassem Michaux ao Surrealismo. Este porém mais do que prontamente respondeu com o texto “Surréalisme”, em que testemunhou raivosamente sua vontade de se descompromissar de André Breton e do movimento com o qual não manteve ligação significativa. Mesmo anos mais tarde, em abril de 1951, por ocasião da elaboração de uma antologia do Surrealismo do professor Francis J. Carmody, Michaux se recusou a figurar como surrealista na obra e defendeu-se declarando:

O surrealismo é um grupo e um movimento do qual eu jamais participei. Nunca colaborei, nem um pouco, com suas atividades, seus manifestos, suas revistas. Eles nunca me consideraram como um deles, nem me citaram. Nós, tanto eles quanto eu, evitamos cuidadosamente estar reunidos, sem hostilidades no entanto (OC II, p. XXVI).

² HELLENS, Franz. *Un balcon sur l'Europe*, Bruxelas: Ed. Labor. 192, p. 240. (apud OC I, p. LXXXI)

No outono de 1925, Michaux começou a pintar, aquarelas e nanquim. Havia quebrado a barreira que a si mesmo impusera. Foram Paul Klee, Max Ernst e De Chirico que mostraram, através de sua arte, a possibilidade de criar uma nova realidade (possibilidade que a nova pintura do início do século XX abrangia), desejo sempre pulsante em Michaux, rendendo-lhe várias exposições pelo mundo entre os anos de 1938 e 1983.

Os primeiros textos publicados em Paris datam de 1926 nas revistas *Les Cahiers du Sud* e *Commerce*, e já em abril do ano seguinte Gaston Gallimard pede a Michaux que assine o contrato de *Qui je fus*. Em maio desse ano sai o primeiro texto publicado na *Nouvelle Revue Française* (NRF), “O Grande Combate”. Em agosto, *Qui je fus* aparece nas Edições da NRF na coleção “Uma obra, um retrato”.

A partir de 29, a produção de Michaux se torna intensa. Somente nesse ano, publicou em sete revistas diferentes: *La Revue Nouvelle*, *Nord*, *La Nouvelle Revue Française*, *Variétés*, *La Revue Européenne*, *Commerce* e *Bifur*. E em julho surge a obra *Ecuador*, primeiro grande sucesso de crítica: “o leitor volta dessa viagem espantosa mais emocionado do que se ele mesmo a tivesse feito, a cabeça pesada de impressões novas”³. Era o romance sob forma de diário da viagem que Michaux empreendeu durante um ano, passando pelo Equador, em companhia do poeta equatoriano Alfredo Gangótena, pelo Panamá, Cordilheira dos Andes, Guadalupe, Peru e Brasil (Amazonas e Pará). Apesar do êxito, Michaux até então não se considerava um escritor. A consagração como tal veio apenas em 1935 com a obra

³ BOFA, Gus, *Le Crapillot*, outubro de 1929. p. 11. (apud OC I, p. XCI). Vale assinalar que as críticas anteriores haviam sido essencialmente negativas.

La nuit remue, e mesmo desse livro Michaux dizia sentir raiva e vergonha (carta a Paulhan, ago. de 1935 – OC I, p. CII).

Em 1936, numa das viagens à Argentina, Michaux encontrou Jorge Luis Borges, que traduziu *Un barbare en Asie* de 33, publicado em espanhol em 41. Desse encontro o próprio Borges testemunha:

Eu guardo a lembrança de um homem sorridente e sereno, muito lúcido, facilmente irônico [...] Ele não professava nenhuma das superstições de sua época. Ele desconfiava de Paris, das panelinhas literárias, do culto, então obrigatoriamente de Pablo Picasso. Com a mesma imparcialidade, ele desconfiava da sabedoria oriental.

E ainda:

Quantos diálogos eu tive, [...] pelas ruas e cafés de Buenos Aires com Henri Michaux dos quais eu conservo somente a lembrança, como uma irrecuperável música intensa, de um durável prazer.⁴

Nos anos seguintes Michaux passou mais tempo viajando pela América Latina do que em Paris ou Bruxelas, onde fazia parte do comitê de redação da revista *Hermès* (1936-38). Mas não cessou sua produção, ao contrário, enviava constantemente seus escritos a Paris, às Edições Gallimard, com que manteve contratos até o fim de sua vida.

O encanto com outros povos e línguas sobreviveu verdadeiramente apenas com relação à Ásia (China, Índia, Japão, Singapura), rendendo a obra *Un barbare en Asie*, outro sucesso de crítica; já sobre os povos latino-americanos o encanto foi bastante efêmero: o entusiasmo com a Argentina, por exemplo, rendeu-lhe um *persona non grata* por parte da imigração, que anos mais tarde recusou-se a assinar o passaporte de Michaux para que ele pudesse se refugiar da guerra. É claro que foi

escrevendo que o poeta alcançou tal “desempenho”. Mas se os costumes do povo não agradavam mais a Michaux, as paisagens tropicais ainda sim, pois há uma série volumosa de desenhos, guaches e pinturas que retratam as suas impressões, em geral bastante apaixonadas, sobre os lugares por que passou⁵.

Aliás, é a partir de 37 que Michaux inicia suas exposições, sendo que a primeira mais significativa foi em 38 na galeria Pierre em Paris, cujo título era “Um poeta se transforma em pintor”. Logo no ano seguinte, em junho, a Gallimard publica o primeiro livro em que Michaux insere reproduções de suas pinturas com textos sobre elas, *Peintures*. Nesse mesmo livro Michaux colocou uma minibiografia escrita por ele mesmo, “Qui il est”.

Em 1941, uma conferência de André Gide sobre Henri Michaux foi cancelada em razão da Segunda Guerra. Então, transformada em um curto ensaio publicado em um pequeno livreto, aparece sob o título *Découvrons Henri Michaux*. É uma reviravolta na notoriedade do autor.

Os anos que seguem são anos de ocupação alemã. É a segunda guerra da vida de Michaux e, como durante a primeira, seu direito de ir e vir é cerceado. O poeta passou a depender de cartas de circulação temporária para voltar a Paris, onde conseguiu permanecer graças a uma exposição organizada entre fevereiro e maio de 1942.

⁴ Citado por Jean Pierre Bernès. *Oeuvres Complètes*. Bibl. de la Pléiade. t. 1, p. LXVIII; e *L'Herne*. p.44. (In. OC I, p. CVI)

⁵ Com o Brasil não sucedeu de modo diferente. No entanto, o governo brasileiro nunca recusou-lhe o visto. O desinteresse pelo hemisfério sul e por sua gente está asperamente registrado nas cartas que escreveu a Jean Paulhan na época: “Meu velho, a Europa existe. A Europa e a Ásia. O resto, besteira”, em 27 de outubro de 1939; “O brasileiro vinte vezes mais insignificante que o argentino. Insuportável. Estou voltando, [...] Tenho vontade de te rever, de saber que nem toda personalidade está morta” (carta de 17 de nov. de 1939, OC I, p.CXIII).

Ainda nesse ano, Michaux conheceu René Bertelé. Escritor e crítico literário, Bertelé tornou-se um grande amigo e confidente, e foi quem deu o nome de “esperanto lírico” à linguagem forjada de palavras inventadas de Michaux. Bertelé escreveu, em 1946, o volume *Henri Michaux* da coleção “Poetas de hoje” das edições Seghers, obra que permaneceu como a base documental de toda a fortuna crítica do poeta, até que, em 1959, Robert Brechon lança *Henri Michaux* na coleção “A Biblioteca ideal” da Gallimard.

Michaux produziu intensamente durante toda a sua vida, mesmo até poucos meses antes de sua morte em outubro de 1984, sendo seu último volume de maio desse ano: *Par des traits* (Pelos traços), em que Michaux visa à sonhada união da escrita e do desenho: uma utopia do signo.

Michaux expressou em toda a sua obra “um pessimismo metafísico que revela a grande dificuldade do poeta em se relacionar com as coisas, com os seres e consigo mesmo. Michaux viaja por seu mundo íntimo e para falar dele busca um modo natural.”⁶ É assim que ele próprio justificou as várias experiências que fez com seu próprio corpo, jejuns e drogas, para escrever sobre o que conhecia, revelando a si mesmo e ao mundo seu espaço interior.

Henri Michaux nunca aceitou os prêmios literários que lhe foram atribuídos (em 65, o Grande Prêmio Nacional das Letras, concedido pelo Governo Francês; em 82, o Prêmio Feltrinelli, entre outros), bem como se mostrou muito resistente à publicação de suas obras completas pela Gallimard, recusando-se a assinar o contrato. Esses volumes só foram organizados postumamente. O primeiro tomo foi

⁶ CHEREM, L. *Nicolau* n.º. 45 setembro/outubro de 1992. p. 11.

publicado em 1998 e reúne obras de 1922 até 1946, o segundo em 2001, com obras de 1947 a 1959, e espera-se para os próximos anos um terceiro volume, que vai reunir o restante da produção de Michaux, dos anos 1960 a 1984.

1. Sua época

Após o armistício de 1918, a década de 20 foi palco das inovações literárias a que os escritores se viam como que “fatalmente impelidos”.

Foi principalmente a lingüística que pesou sobre a escrita literária. A poesia era então um campo novo para experimentos com a sintaxe e a palavra. A noção de mensagem, informação, desaparece: o leitor é assim convidado a construir o sentido a seu próprio modo.

O escritor do início do século XX sabia que outros existiram antes dele. E alguns chegaram a considerar a idéia de que tudo já havia sido dito, não havendo nada de novo. Aliás, o elemento “novo” seria exatamente trabalhar o nada.

O “Espírito Novo”, manifesto da arte moderna de Guillaume Apollinaire (1880-1918), já havia assinalado a necessidade de novos temas na literatura do jovem século: a cidade, a eletricidade, o avião, a torre Eiffel, em poemas que muitas vezes já por suas formas descreviam o tema.

il	mon	il	il
pleut	coeur	pleut	pleut
len	se	la	et
te	fend	por	moi
ment	en	te	je
			pleu
			re

(trecho de “Poème Épistolaire”, Apollinaire)

As terras inexploradas na literatura atraíam os primeiros aventureiros: reivindicava-se o direito de inventar uma língua poética própria. E o criador queria romper com uma concepção moralista da obra, para deixar livre sua imaginação original. Então, ele poderia transformar o real ao grado de suas visões, no caso do Surrealismo, ou também manipular as técnicas narrativas e jogar com a linguagem. Raymond Queneau (1903-1976) é um exemplo desse novo perfil literário. Ele tomava a escrita como um jogo combinatório, cheio de pastiches, de humor, de manipulações lexicais, e desconstruía com um aparato de signos e de estilos. Queneau zombava da ortografia e da “bela linguagem” literária.⁷

Com o Manifesto surrealista, 1924, de André Breton, as novas possibilidades de criação literária ganharam uma forma. No seu manifesto, Breton assinala o caráter de automatismo psíquico, a ausência de qualquer controle exercido pela razão, bem como de qualquer preocupação estética ou moral. Breton afirmava ainda que uma alucinação era bem mais interessante que um raciocínio.

É nesse contexto que Henri Michaux começa a escrever. Assim é que se justificam as leituras de Lautréamont e as suas idas ao escritório de Franz Hellens com obras de psicologia, psiquiatria, técnica industrial debaixo do braço. Michaux começava a explorar os novos terrenos da literatura. E o primeiro alvo a ser abatido era a “bela linguagem”.

Sobre seus companheiros, “rebeldes da palavra”, Michaux comenta, e se auto-refere:

⁷ DARCOS, X. *Histoire de la Littérature Française*. Paris: Hachette. 1992. p.362-405.

Outras pesquisas poéticas se ocuparam da língua. Parecia que esses autores acusavam a língua de ser um veículo ruim para a poesia e para a complexidade do mundo interior.

Joyce, Fargue, Péret, Michaux, Eugène Jolas, e o grupo franco-americano dito de rebelião contra a palavra.

James Joyce, de longe o autor mais abundante. Ele inventou milhares de palavras, ou melhor ele as compôs, palavras de professor e de linguista. O irlandês, o francês, o inglês, o latim, o alemão, foram usados para esse fim. A riqueza, as nuances, a cor, e até mesmo o valor dessa língua composta são tais que os professores de lingüística e de filologia sofreram estudando-a durante três anos e compondo um dicionário explicativo e etimológico. (OC I, p. 976)

É evidente que Michaux, nessa conferência intitulada “Recherche dans la poésie contemporaine”, se refere principalmente ao *Finnegans Wake* de James Joyce (1882-1941), que teve seus primeiros trechos publicados na revista francesa *Transition*, ainda na década de 20, provavelmente entre os anos de 27 e 29, sendo publicado na íntegra somente em 1939.

Yes, you're changing, sonhusband, and you're turning, I can feel you, for a daughterwife from the hills again. Imlamaya. And she is coming. Swimming in my hindmoist.	Sim, você está mudando, filhesposo, está se voltando, posso senti-lo, para uma filhesposa das montanhas de novo. Imlamaya. Ei-la que vem. Nadando em meu nebulonge.
---	---

(tradução de Augusto e Haroldo de Campos, (Trecho de *Finnegans Wake*) fragmento 16, in *Panorama de Finnegans Wake*)

Além de Joyce, pode-se citar como rebelde da palavra o poeta norte-americano Edward Eastlin Cummings (1894-1962), e. e. cummings, como assinava. Era um dos aventureiros da nova linguagem poética da qual era adepto Michaux. É verdade que em e. e. cummings encontram-se duas vertentes: “poemas em que o autor mantém um aspecto formal mais tradicional, em que respeita o fluxo linear dos signos, e poemas em que a sintaxe já é ostensivamente visual, nascendo de uma

como que sinestesia tipográfica” (Campos, 1986, p. 133). O poema a seguir exemplifica a segunda vertente:

the
 sky
 was
 can dy lu
 minous
 edible
 spray
 pinks shy
 lemons
 greens coo l choc
 olate
 s.

un der,
 a lo
 co
 mo
 tive s pout
 ing
 vi
 o
 lets

(The sky was, e. e. cummings, in
XLI POEMS, 1925)

o
 céu
 era
 açuc ar lu
 minoso
 comestível
 vivos
 cravos tímidos
 limões
 verdes frio s choc
 olate
 s.

so b,
 uma lo
 co
 mo
 tiva c uspi
 ndo
 vi
 o
 letas

(tradução de Augusto de Campos, in
e. e. cummings 40 POEM(A)S, 1986)

Pode-se dizer que a revista *Transition*, de Eugène Jolas, prestou-se justamente à “Revolução da palavra”, publicando tanto os surrealistas quanto os expressionistas alemães, além de Gertrud Stein, Samuel Beckett, Dylan Thomas. Foi nela que Michaux publicou “O Grande Combate” em 1929, dois anos depois de tê-lo feito na *Nouvelle Revue Française*.

Como *Transition* se dedicou basicamente à utopia de um tratamento puramente material da linguagem desligada da dimensão psicológica e naturalista, foi natural que outros textos de Michaux que apresentavam o esperanto lírico

fossem publicados nesse periódico, como “Rencontre dans la forêt” e “Dimanche à la campagne”.

No presente trabalho, no entanto, a pesquisa sobre o esperanto lírico de Michaux se concentra em seu primeiro livro, *Qui je fus*, sobre o qual seguem algumas informações.

2. *Qui je fus*

Primeiro livro de Michaux publicado por um grande editor, *Qui je fus*, aparece em agosto de 1927 nas edições da *Nouvelle Revue Française* na coleção “Uma obra, um retrato”, cujo objetivo era incentivar jovens autores através de um contrato que previa a inclusão de seus escritos nas coleções normais da revista. Além de Michaux, outros escritores, entre eles Louis Aragon e Paul Éluard, começaram dessa forma suas carreiras.

Composto de 10 seções, *Qui je fus* reúne textos publicados em sua maioria em revistas entre os anos de 1923 e 1927. Eram inéditos até a ocasião os textos “Adeus a uma cidade e a uma mulher” e “Filho de infeliz”, e 13 dentre os 15 poemas da seção “Poemas”. Michaux nunca permitiu a reedição desse livro; há, porém, alguns textos que quase 20 anos mais tarde foram escolhidos para compor a antologia *L'espace du dedans*, de 1944, também pela Gallimard.

Três gêneros ou campos estão nomeadamente contidos em *Qui je fus*, por uma mistura de ironia e de objetividade: o romance, a filosofia, a poesia. Mas compreende-se que é ao mesmo tempo para além dos gêneros ainda que graças a eles e através deles que se efetua o trabalho de transmutação de uma escritura à procura de seu “Grande Segredo”.⁸ (OC I, p. 1050-51)

⁸ É o fim do poema “O Grande Combate”.

A primeira seção da obra é composta por um único texto publicado anteriormente em 1923 na revista *Le Disque vert* sob o título “Les Idées philosophiques de Qui-je-fus” e que com algumas modificações, incluindo o título, deu nome à obra.

Trata-se de um texto intrigante em que quatro personagens dialogam sobre temas variados, tendo por eixo comum o desejo de que suas idéias sejam publicadas. Até esse ponto, nada de especial, mas ao mencionar que os personagens são na verdade um só, o diálogo se torna interessante.

A conversa acontece entre um “eu” do presente e três outros do passado, os *Quem-eu-fui*: o primeiro, materialista, o segundo, redentorista e o terceiro, cético. Todos os três tentam convencer o “eu” do presente a escrever o que dizem, o que pensam, e a efusão de idéias é tamanha que o *Eu-que-sou* não consegue se libertar da filosofia inerente a si mesmo, não compondo o romance a que se havia proposto escrever. Raymond Bellour define bem o que acaba acontecendo com o “eu”:

Os três comparsas que habitam o “eu”, obrigando-o sucessivamente a registrar divagações que este corrige para dar-lhes uma forma aceitável, são apresentados como vozes já antigas nele. Mas pela encenação adotada, é no presente que essas vozes falam e escrevem através dele, e que o texto de modo fictício se compõe. O passado dos três filósofos e o presente sem realidade verdadeira do “Eu-que-sou”, esses dois tempos virtuais, se aliam neste outro presente já futuro em que se escreve o que não é um romance nem filosofia, mas uma forma imprevista de ficção reflexiva. (OC I, p. 1054)

Aliás, Michaux queria escrever prosa, um romance, mas *Qui je fus* se torna então o primeiro livro que desfaz o romance, lançando mão de confissão e de autobiografia. “*Qui je fus* ressoa como um corte e um traço de ironia” (OC I, p.

1046). E como o próprio poeta afirma: “A gente tem o desejo de escrever um romance, e escreve filosofia. Não se está só em sua pele” (OC I, p. 79).

Michaux se proclama póstumo já em sua primeira grande obra, fazendo uma retrospectiva de sua própria história e uma reflexão sobre sua identidade. O *Quem-eu-fui materialista* discursa sobre a importância fundamental da mão, da qual, segundo ele, o homem, a indústria e a linguagem surgiram. Pode-se afirmar que essa fase corresponde à adolescência do poeta, época em que conheceu as teorias de Ernst Haeckel, naturalista e zoologista alemão que defendia o darwinismo e teses transformistas da origem do homem, bem como o materialismo científico (OC I, p. 1058), daí a referência que o próprio Michaux faz do cientista em seu texto. O *redentorista* faz um paralelo entre a alma e o pensamento: são imortais, mas habituados demais ao corpo e seus limites. E a alusão à vida dos santos e sua suposta capacidade de “ler dentro dos pensamentos” explicaria, de certa forma, o desejo de Michaux, aos 15 anos, de querer ingressar na ordem beneditina e “buscar ver os objetos além dos olhos e ouvir os pensamentos além das palavras” (OC I, p. 76). Ao que tudo indica, um impulso metafísico nascia no artista, resultado da literatura vanguardista da época.

O último *Quem-eu-fui*, o *cético*, parece representar o viés do “eu” mais predominante. É esse terceiro “eu” que lança definições sobre a literatura e sobre o espírito do homem de maneira bastante comum em toda a obra de Michaux⁹.

⁹ “Mesmo enquanto você pensa, seu próprio pensamento original já se modificou, logo, você está mentindo. [...] A literatura é uma criança que, perseguindo uma borboleta de uma terceira pessoa, gostaria de, por seus próprios zigue-zagues, representar o percurso da borboleta.” (OC I, p. 77. 78)

Os três *Quem-eu-fui*, apesar das idéias distintas, têm em comum a insitência em querer que o “eu” escreva, querem que suas opiniões sejam conhecidas. Essas sucessivas solicitações acabam por desviar o “eu” de seu objetivo principal, seu romance. O interessante é que Michaux realmente buscava escrever um romance na época, e em diversos encontros e correspondências afirma tal intento. “Eu então comecei a prosa sem parar. Prosa Marcel Proust. Dia 9 e dia 15 à noite possuo 50 páginas. Em agosto terei 500. É do estilo romance” (carta a Hellens de 16 de março de 1923, OC I, p. 1045).

O que se sabe, no entanto, é que Michaux não publicou nenhum romance durante toda a sua vida. Suas produções em prosa giraram apenas em torno de contos (*Plume*), diários de viagem (*Ecuador, Un barbare en Asie*) e, sempre, a poesia, ao gosto das pinceladas de “ficção reflexiva”.

Se não almejava a nenhuma forma original, oposta às produções vigentes, Michaux buscou, por outro lado, a novidade dentro de si, fazendo experiências consigo mesmo: escrevia após vários dias sem dormir, quando estava doente e o próprio uso da mescalina, anos mais tarde, rendeu-lhe as obras *Misérable miracle* e *L'infini turbulent*, por exemplo, além de muitas telas. A propósito, a pintura e o desenho suscitaram nele um olhar diferente que despertou outras possibilidades de “viagens em si mesmo”.

As outras seções de *Qui je fus* podem ser resumidas da seguinte maneira.

“Enigmas”, a segunda seção, dedicada a Jules Supervielle, é composta por diversos parágrafos ou pequenos textos que tratam de idéias sobre a moral, sob

forma de charadas e evocações do que o próprio autor poderia ser: “J’étais la mimique”, “J’étais un foetus”.

“Partilhas do homem”, a terceira seção, reúne diversas narrativas bastante breves, ora biográficas, ora invenções de si em que não há limites para a fragmentação: “Eu caio do campo na cidade, caio da escola num escritório, de um escritório sobre um navio a vapor que vai direto ao Rio, caio de um emprego sobre um outro e eu caio dos meus 19 anos sobre meus 20 e, enfim, estou sempre pronto a cair de uma varanda”.

“Cidades movediças”, a quarta seção, é uma narrativa em primeira pessoa que trata de uma transformação da “realidade admitida”, segundo Bellour, pois várias cidades figuram como seres que mudam de lugar: “Uma cidade que vai embora sem motivo pode ir longe, pense nisso, muito longe.”

“Pregações” e “Princípios de criança” constituem respectivamente a quinta e sexta seções, sob forma de máximas ou aforismos sobre temas variados: “Quando um homem se mete em alexandrinos tem muito trabalho para entrar no civil”, “Um tubo de borboletas não pesa nada, a menos que as borboletas estejam dormindo; o pai diz que elas pesam 1kg, mas ele nunca olha as borboletas”.

A seção seguinte, “Adeus a uma cidade e uma mulher”, é um poema lírico em versos livres em que o “eu” revela a fraqueza do “homem de coração desfalecido” e seus desejos de sedução: “Horizonte largo de pântano calmo/ onde os patos também se mantêm a grande distância/ tomara que eu possa te levar intacto entre as quatro paredes de meu quarto/ e te colocar sobre a lareira onde ainda não há nada”.

Também considerado um poema, mais precisamente uma ode ou canto profético, a oitava seção, “A época dos iluminados”, é fundada sobre a cólera: “[...] e a vida é preciosa para quem já perdeu 26 anos dela, e os cabelos caem rapidamente de uma cabeça que se obstina. [...] Enfim! Enfim! Mas que isso termine logo. Eu digo isso para seu bem, um iluminado não pode durar muito tempo. Um iluminado come a si mesmo a medula.” Ao mesmo tempo que Michaux se considera um dos iluminados, sabe, ou acredita, que tudo é uma ilusão, porque o “Passado chega e transforma tudo.”

Os comentários à nona seção de *Qui je fus* encerrarão o presente item, por constituírem o objeto deste trabalho e merecerem atenção especial. Assim, a décima e última seção de *Qui je fus* é “Filho de infeliz”, de difícil classificação, está próxima de uma “falsa-narrativa-romance” (OC I, p.1050), um fragmento ou início de romance em primeira pessoa em que Michaux conta a história de um Rei cujo povo foi embora, e numa segunda parte bem distinta, a trajetória da família dos Chahux, considerados os “infelizes”, no sentido de desgraçados, desprovidos de ânimo. Na narrativa, a família seria comum se não fosse pelo fato de lhes nascer um terceiro filho, acontecimento inédito para um “infeliz”, Jean-François Chahux que até poderia deixar de ser um “infeliz” se falasse: “Então é a idade de dizer ‘mamãe’, ou ‘pai’. Você pode dizer ‘manu, ranu, nanu’, você tem muita latitude, apesar disso um glo de tosse e de sufocação pela obstrução da traquéia [...], e aqui começa o romance de Jean-François Chahux. 1924-1927”. É assim que termina a narrativa, e mais uma vez a tentativa do romance num texto metalingüístico e autobiográfico, se considerarmos o nome Chahux como uma deformação de Michaux, representando a

sua dificuldade pessoal em *ser*, em se afirmar como escritor-romancista entre os anos de 1924 e 27. A tentativa se torna mais evidente pela presença de neologismos, o esperanto lírico¹⁰ de Michaux, ‘manou, ranou, nanu’, como exemplo de uma linguagem infantil que mistura *nanan* (guloseima), *nounou* (ama de leite) e *maman* (mamãe), apenas o balbucio de um projeto de romance, linhas autofágicas: o *glo* de um engasgo criador¹¹.

“Poemas”, a nona seção e objeto deste trabalho, única de título genérico, na verdade mistura gêneros. São 15 poemas em versos livres e brancos que lembram, em sua maioria, os poemas em prosa de Baudelaire, sendo que alguns tendem mais à prosa que à poesia (“Examineur-midi”, “Conte du dit”).

Segundo a análise de Raymond Bellour e Ysé Tran, organizadores da Edição das *Obras Completas*, Pléiade, é possível distinguir quatro grandes modos cujo entrelaçamento permite compreender tanto a variedade como a unicidade da invenção de Michaux no que concerne à mistura de gêneros e de linguagens em toda a obra. São eles: 1) narrativo – modo do incidente e do fato; 2) dedutivo – modo do encadeamento lógico e da argumentação; 3) descritivo ou evocativo – modo da visão, da impressão, da qualificação; e 4) invocativo – modo presente na seção “Poemas”.

O modo invocativo possui 3 eixos em que se percebe mais diretamente uma voz. O primeiro mostra a flexibilização e a redução das normas sintáticas em proveito dos efeitos de montagem, de elipse, de justaposição. O segundo eixo trata do ritmo que busca o verso e a liberdade de uma prosódia que opera sobre a prosa,

¹⁰ BERTELÉ. R. *Henri Michaux par René Bertelé*. Paris: Pierre Seghers. 1973. p. 12.

ou sobre o trabalho mais verbal da aliteração e da repetição. O terceiro eixo se afirma sobre a palavra, torneando a invenção de uma língua, ou melhor, de uma linguagem, como por extensão da força do ritmo, por associação, derivação e martelamento (OC I, p. 1051).

Nos quinze poemas da seção “Poemas”, em que de fato são profusos os recursos próprios a esses eixos do assim chamado modo invocativo na poesia de Michaux, pode-se ver de forma clara a articulação da língua tão estranha e estrangeira, mas natural e fluente na obra do poeta belga. Jean Cassou, um dos críticos da época, assinalou bem essa singularidade:

Estamos na presença de um espírito novo, intrépido, no que diz respeito à igualdade das coisas e ao uso de uma língua simples, limpa, natural, tão natural que reproduz o tom de uma conversa metálica, de zombaria, em que entra às vezes alguma pitada de sotaque belga. (*Les Nouvelles littéraires*, no. 299, 07/07/1928, p. 4 – OC I, p.1052)

A mesma naturalidade dos primeiros textos de Michaux manteve-se em outros tantos ao longo de sua produção. Pode-se afirmar, além disso, que sobretudo nos textos de pretensões autobiográficas seu desprendimento de uma língua literária se fez mais marcante. É o caso de *Épreuves et Exorcismes* de 1945, *Lointain Intérieur* de 38, *La nuit remue* de 35, em que muitas vezes a voz autorial parece relatar fatos e impressões de sua própria vida.

MA VIE

Tu t'en vas sans moi, ma vie.
Tu roules,
Et moi j'attends encore de faire un pas.
Tu portes ailleurs la bataille.
Tu me désertes ainsi.
Je ne t'ai jamais suivie.

¹¹ *glo* aparece em um poema fundamental para compreender a linguagem criada por Michaux, “Glu e Gli”.

Je ne vois pas clair dans tes offres.
Le petit peu que je veux, jamais tu ne l'apportes.
À cause de ce manque, j'aspire à tant.
À tant de choses, à presque l'infini...
À cause de ce peu qui manque, que jamais tu n'apportes.

1932.

(La nuit remue)

3. O esperanto michauxniano

Se realmente se pode dizer que Michaux, como alguns de seus contemporâneos, pretendeu distanciar-se da “bela linguagem” literária, o esperanto michauxniano figura como uma marca, talvez a principal característica desse distanciamento.

Pode-se considerar três facetas do esperanto lírico de Michaux.

A primeira é o caráter de exorcismo que essa linguagem lhe dava, “o poder das palavras se dá não apenas exorcizando as forças inimigas do homem, mas também fazendo existir aquilo que não existiria sem elas” (Bertelé, 1973, p. 71). Com sua nova língua, Michaux não só se libertou de uma turbulência interior como também deu origem a novas modalidades de narrar, por exemplo, a origem do mundo e das coisas.¹²

Uma segunda face desse esperanto peculiar é a destruição da linguagem poética convencional, o francês literário. Trata-se principalmente de reduzir a linguagem “ao absurdo – essa linguagem impotente em dizer o indizível da sensação, da imaginação ou do pensamento. Através da destruição da linguagem se

¹² Sobre o tema conferir o texto “Fable des origines”. de 1923.

consoma uma outra destruição: a das coisas que ela representa” (Bertelé, 1973, p14).

A terceira e última face da imaginação verbal do poeta é aquela que o aproxima de Carlitos: o desejo de uma língua “imediata, simples, mímica, uma língua da narrativa e do corpo procurando sua chance de ser de todos e de cada um” (OC I, p 1011).

A base dessas três faces é, na verdade uma só: “a linguagem de um combate entre vida e morte, é aceitar comer ou não, falar ou não, depois ler e escrever, e encontrar cada vez o teatro inteiro do drama do corpo, do acesso doloroso que toda alteridade abre tanto à sensação como ao pensamento” (OC I, p. 1158). A figura do combate, aliás, estará sempre presente em Michaux, desde sua infância, em que três línguas disputavam nele a expressão: o flamengo, o francês e o latim. E também mais tarde, quando pintor, em que várias telas representam cenas de combates.

Sobre o processo de criação do esperanto lírico pode-se dizer que teve seus limites. São ou empréstimos pontuais de outras línguas e linguagens, criação de palavras isoladas por derivação (*défaisse*, *houlons*, *emmargine*) e composição (*mornemille*, *loupédieu*, *rachète-moi-tout-cru*), ou o esperanto lírico puro (*les mahahaborras*, *libucque*). Mas são sempre palavras com “segmentos adicionais, limitadas às partes do discurso cujo inventário é aberto: substantivos, adjetivos, verbos”¹³. Se os radicais das palavras inventadas não pertencem ao francês, ou a alguma outra língua, seus elementos de derivação são regulares, o nível morfológico não é tocado, não mais do que é a sintaxe (com certas exceções, que não serão

¹³ GUEUNIER. N. “La Création lexicale chez Henri Michaux”, p. 85. apud OC I, p. 1160.

comentadas neste momento). O esperanto lírico mostra sobretudo uma infinita flexibilidade, aparecendo e desaparecendo, se afirmando por interrupções e encadeamentos súbitos, cedendo à linguagem mais comum – isso no movimento de um poema ou curta narrativa, em passagens orientadas antes de tudo por um desvio de sentido. Nesse ponto, talvez, a linguagem de Michaux se aparente com a tradição do “nonsense”, vista em Lewis Carrol, por exemplo, que visa a desligar o sentido, a induzir e a multiplicar os sentidos em face da rigidez de todo sentido. Mas esses efeitos do “nonsense” em Michaux nunca chegam a representar uma busca de equilíbrio medida entre ordem e desordem, e sim uma busca singular do Grande Segredo, como em “O Grande Combate”.

Segundo Raymond Bellour, em comentários sobre o texto “Rencontre dans la forêt”, o esperanto lírico de Michaux pode ser comparado também à linguagem *zauom* dos futuristas russos, em que a palavra é autônoma e gera a possibilidade de “unidade das linguagens do mundo em geral, unidade fundada sobre as unidades do alfabeto” (OC I, p. 1160). Os futuristas russos buscavam, na verdade, uma língua, na sua utopia futurista, universal; nesse ponto é que a linguagem de Michaux difere, pois como extravazava o seu tormento interior, o esperanto lírico buscava ser mais a linguagem de um só.¹⁴

¹⁴ Embora seja potencialmente a linguagem de um só, o esperanto michauxniano não deixa de ser significativo para todos, portanto universal na sua concretude individual. Nesse ponto, a linguagem criada por Michaux atinge o que Wittgenstein afirma sobre a linguagem do “eu do solipsismo”, que “se reduz a um ponto sem extensão e resta a realidade condenada a ele”. (Tractatus Logico-philosophicus, 5.64). Num primeiro momento, o filósofo austríaco considera o eu como única realidade do mundo, e isso só pode “se mostrar” na linguagem; num segundo momento, em sua fase tardia, Wittgenstein concebe esse “mostrar-se” como parte de jogos de linguagem que, quando descritos, mostram o que é uma intenção de sentido. São as expressões intencionais agora não mais como simples representação ou descrição de estados de coisas, e sim como uma linguagem particular, concreta e significativa. Sobre a questão, ver APEL, 2000, p. 37-48; 82-83.

Demain ne l'aurai plus, mon amie Banjo.
Banjo,
Banjo,
Bibolabange la bange aussi,
Bilabonne plus douce encore,
Banjo,
Banjo,
Banjo restée toute seule, banjelette,
Ma Banjeby. (Amours)

Le manage rape à ri et ripe à ra.
Enfin il l'écorcobalisse.
L'autre hésite, s'espudrine, se défaisse, se torse
et se ruine.
C'en sera bientôt fini de lui;
(Le Grand Combat)

O esperanto opera também como “mímica” dos temas dos textos, representando muitas vezes a ação descrita nos poemas. E isso, na língua cuja matéria e forma tentam dar ao caos a imagem mais próxima possível do sentido, sentido fechado sobre ele mesmo nas palavras. Essas palavras, vocábulos iluminados de esperanto, buscam tocar sentidos múltiplos, ambíguos, dando através de suas pulsações fonéticas e rítmicas a realidade ou ao menos a idéia da passagem das sensações. É o que ocorre em “Rencontre dans la forêt”, único texto de Michaux que descreve claramente um ato sexual, no caso, um estupro.

[...]
Ça le soursouille, ça le salave,
Ça le prend partout, en bas, en haut, en han, en hahan.
Il pâtemine. Il n'en peut plus

Donc, il s'approche en subcul,
l'arrape et, par violence et par terreur la renverse
sur les feuilles sales et froides de la forêt silencieuse.

Il la déjupe; puis à l'aise il la troulache,
la ziliche, la bourbouse et l'arronvesse,
(lui gridote sa trilitte, la dilèche).
[...]

As séries de textos que apresentam porções do esperanto lírico cessaram em 1950 com “Tranches de savoir”, na obra *Face aux verrous*, perfazendo um total de 20 textos.

Para fundamentar a tradução e comentários dos cinco poemas escolhidos de *Qui je fus*, apresentados em detalhes no capítulo III, segue agora, no capítulo II, um estudo sobre a teoria de base desta pesquisa e do projeto de tradução ora concretizado. Os outros dez poemas da seção “Poemas” integram um dos Anexos a este trabalho.

CAPÍTULO II A TEORIA

Nosso ofício de Tradutor é uma relação íntima e constante com a vida, uma vida que não nos contentamos em absorver e assimilar como fazemos na leitura, mas que possuímos a ponto de atraí-la para fora de si mesma a fim de a revestir pouco a pouco, célula por célula, com um novo corpo que é a obra de nossas mãos.

Valéry Larbaud

O projeto de tradução

A seção “Poemas” da obra *Qui je fus* foi o *corpus* escolhido para a execução deste projeto por duas razões. Primeiramente, porque cinco dos quinze poemas apresentam neologismos, característica que já se destaca nos primeiros contatos com a escritura de Henri Michaux. Em segundo lugar, traduzir a seção completa, os quinze poemas, pareceu a melhor forma de apresentar o início da carreira literária do poeta, fase que é pouco conhecida no Brasil. Assim, descartou-se, por agora, uma seleção de poemas sob forma de antologia.

Definido o material a ser trabalhado, em seguida decidiu-se por sustentar uma apresentação bilíngüe, para esta dissertação ou para outras publicações, pois acredita-se que dessa forma o leitor pode não apenas conhecer a obra do autor no original, mas também perceber o trabalho feito pelo tradutor. Os comentários presentes no capítulo III também fazem parte desse raciocínio, já que a partir deles o leitor pode compreender o método utilizado pelo tradutor, bem como sua concepção de tradução.

Segundo as prerrogativas de Antoine Berman em *Pour une critique des traductions: John Donne*, de 1995, no qual se baseia este projeto de tradução, o tradutor necessita ter uma posição tradutiva e um horizonte de tradução bem determinados.

Sobre posição tradutiva, Berman afirma:

A posição tradutiva é, por assim dizer, o “compromisso” entre a maneira pela qual o tradutor percebe enquanto sujeito tomado pela *pulsão de traduzir*, a tarefa da tradução, e a maneira pela qual ele “internalizou” o discurso ambiente sobre o traduzir (as “normas”). (Berman, 1995, p. 74)

Logo, todo tradutor traduz a partir de conceitos pré-existentes, quer sejam históricos e sociais, quer sejam literários ou ideológicos, e também a partir de seu suporte pessoal, isto é, o que de fato o impulsiona a traduzir um texto e como ele o faz. Ocorre assim, uma fusão: a tradução, o texto do tradutor, é o resultado desse processo que reúne o coletivo e o individual de um tradutor.

A tradução dos textos de Michaux foi sendo construída a partir de indagações acerca de conceitos como intraduzibilidade de um texto, invisibilidade e fidelidade do tradutor. Enfim, os poemas de Michaux serviram de provocação, de estopim para a realização de um desafio: como traduzir uma linguagem que, mesmo dentre a linguagem poética, apresentava-se de forma diferente, o esperanto lírico de Michaux? Era preciso desconsiderar totalmente a idéia de que tradução é uma simples troca de códigos lingüísticos em busca de equivalência. Traduzir o esperanto michauxniano era lançar mão da criação poética; as palavras inventadas davam, de certa forma, a liberdade necessária ao tradutor para que em português fosse proposto um texto que de fato pudesse corresponder ao texto de Michaux.

No entanto, como afirma Berman, o tradutor, ao definir sua posição tradutiva, pode incorrer em três perigos: “a deformidade camaleonesca, a liberdade caprichosa e a tentação do apagamento” (p. 75). Assim, mesmo que em alguns momentos a tarefa tenha se mostrado difícil, o que se buscou, em resumo, foi evitar esses perigos.

Com relação ao horizonte de tradução definido por Berman como “o conjunto de parâmetros languageiros, literários, culturais e históricos que ‘determinam’ o sentir, o agir e o pensar de um tradutor” (p. 79), cabe ressaltar que esse conceito está intimamente ligado à posição tradutiva. Esse conjunto de parâmetros é o que a sustenta, pois são os instrumentos que o tradutor tem à sua disposição para trabalhar um texto, são os utensílios que abrem o caminho do tradutor e que ao mesmo tempo impõem limites. Berman menciona nesse contexto os ditos populares que se referem a horizonte: “ter um horizonte todo a sua frente” (“ter a cabeça aberta”), visão que amplifica as possibilidades, e por outro lado, “ter um horizonte limitado” (ter a cabeça ou mente fechada, limitada), que diminui as possibilidades em um empreendimento. Usando esses elementos para estabelecer a analogia com seu horizonte de tradução, o teórico diz escapar tanto do funcionalismo, como do estruturalismo, que reduziriam o tradutor ao papel de “decodificador”, sujeito a normas e sistemas (1995, p. 81). O que Berman quer com tal afirmação é enfatizar que a reflexão do tradutor deve ser seguida de sua prática.

O horizonte de tradução disponível ao traduzir os poemas de Michaux foi gradativamente ampliado neste projeto. À medida que os textos eram traduzidos, conhecimentos sobre a obra e a vida do poeta eram requisitados e naturalmente

buscados. Da mesma forma, conhecimentos de língua francesa e também do português brasileiro eram necessariamente expandidos (por meio de gramáticas, dicionários, outras obras e por meio de consultas a falantes nativos, no caso do francês), completando um depósito de informações tanto sobre o objeto trabalhado, como também sobre pontos de teoria de tradução.

São esses dois conceitos definidos por Berman, projeto de tradução e horizonte de tradução, que deram forma a este trabalho. Faz-se necessário dizer ainda que, para além do respaldo teórico, logicamente explorado no momento da tradução, houve um terceiro elemento relevante no projeto. É o que Berman chama de caráter imediato, intuitivo do traduzir (1995, p. 78). E isso é bastante pessoal, sem no entanto, deixar de ter uma boa dose de reflexão do tradutor. Berman cita o que Curt Meyer Clason, tradutor de Guimarães Rosa para o alemão, dizia de si mesmo: “Traduzo com o interior”, (Berman emprega a palavra *ventre* em francês ao se referir à expressão usada por Meyer Clason, *Bauchübersetzer*). Muitas das decisões tomadas para dar forma em português aos poemas de Michaux, talvez se justifiquem apenas assim, pela atitude de um *Bauchübersetzer*.

1. Sustentação teórica

A teoria de tradução que sustenta o projeto descrito acima vem basicamente, mais uma vez, de Antoine Berman no artigo “La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain”, de 1985, e de Henri Meschonnic, na obra *Pour la poétique II – Épistémologie de l’Écriture, Poétique de la Traduction*, de 1973. Ambos os teóricos analisam tanto tendências positivas quanto negativas na prática tradutória.

1.1. Antoine Berman

Em seu artigo, originariamente parte de um seminário apresentado no primeiro semestre de 1984, Berman, antes de enumerar algumas tendências deformadoras da tradução, discorre sobre questões tradicionais nos estudos da tradução.

Berman reúne essas questões de maneira bastante concisa: são questões que provêm de “teorias tradicionais que concebem o ato de traduzir como uma restituição embelezadora (estetizante) do sentido” (Berman, 1985, p. 46). Essas teorias resultam no que Berman denomina: a) traduções etnocêntricas (suprimem as diferenças lingüísticas e culturais para assimilá-las às normas e valores da cultura receptora); b) traduções hipertextuais (submetem o texto original a transformações formais); e c) traduções platônicas (filosoficamente centradas no conteúdo). Dessa linha teórica derivam conceitos como *belles infidèles*, horror ao estrangeiro, invisibilidade do tradutor, tradução fiel como aquela que não parece tradução, destruição da forma em favor do sentido, entre outros tantos pontos ainda hoje presentes em debates sobre tradução.

Berman opõe a isso uma tradução que seja culturalmente ética, literariamente poética e filosoficamente pensante. Para tanto, segundo o teórico, é necessário que haja um contrato entre o texto original e a tradução: uma zelosa atenção por parte do tradutor ao jogo dos significantes do texto e, num passo adiante, uma educação ao estrangeiro, como já propunha o romantismo alemão e sua prática tradutória notória

até os dias de hoje¹⁵. Essa educação ao estrangeiro levaria a um intercâmbio cultural e literário entre as nações por meio da tradução culminando num enriquecimento mútuo.

No que se refere ao contrato entre original e tradução, Berman afirma que não pode haver “ultrapassagem da textura do original”, ou seja, o trabalho criativo do tradutor deve se colocar à disposição de uma (re)escritura do original em outra língua e nunca produzir uma “supratradução” que seria determinada pela poética pessoal do tradutor¹⁶. Esse contrato ainda defende que em alguns casos é preciso sacrificar a poética da língua de chegada em favor da estrangeira (Berman, 1985, p. 58). Para o romantismo alemão, isso é exatamente a educação necessária na atividade tradutória: o tradutor deve aprender a introduzir na sua língua-cultura o elemento estrangeiro e ousar fazê-lo, visando à literatura de forma mais abrangente e não apenas ao texto traduzido. Assim as agramaticalidades, os elementos de uso marcado (intencional), as sonoridades, devem ser recriados no texto traduzido enriquecendo a cultura receptora, e conseqüentemente delineando uma tradução fiel.

Um outro ponto nos estudos de Berman, talvez o mais importante neste trabalho, é a assim chamada atenção ao jogo dos significantes. Claro que o teórico se refere a qualquer texto literário, e não apenas àqueles que apresentam neologismos. Mas na tradução do esperanto lírico de Henri Michaux o trabalho que

¹⁵ Sobre o romantismo alemão ver BERMAN, A. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

¹⁶ É o que caracteriza, por exemplo, esta tradução de Augusto de Campos do poeta provençal Daniel Arnaut:

<i>“Je suis Arnautz qu’amas l’aura E chatz la lebre al lo bou E nadi contra subernaj”</i>	<i>“Eu sou Arnaut que am(ass)u (l) a (u) r (a) Caço lebre com boi e nado Contra a maré em luta eterna”</i>
---	--

se fez foi essencialmente, pode-se dizer, nas cadeias de significantes, em que forma e sentido são um só elemento a ser respeitado.

Traduzir o jogo dos significantes não é buscar um equivalente; é necessário traduzir o ritmo e sua extensão, as aliterações, as assonâncias, ou seja, os elementos que fazem parte de uma oração ou um verso e que contêm em si o caráter poético daquele texto a ser traduzido.

Para obter tal êxito na atividade tradutória, Berman propõe uma analítica da tradução literária em que elenca algumas tendências deformadoras que, em favor do sentido ou da bela forma, acabam por incidir em traduções etnocêntricas, hipertextuais e platônicas. Ao levantar essas atitudes negativas, logo Berman dá uma “receita” de como respeitar o contrato entre original e tradução, o jogo dos significantes, sem incorrer nos três perigos citados há pouco.

Cabe ressaltar que Berman trata da tradução de prosa literária, então, dentre as tendências enumeradas por ele, seguem aquelas que mais estiveram presentes na tradução dos poemas de Michaux, ora sendo evitadas, ora infelizmente sendo cometidas. São elas: *clarificação, enobrecimento e vulgarização, empobrecimento qualitativo, empobrecimento quantitativo, destruição dos ritmos, destruição dos sistematismos e destruição das locuções* presentes em um texto (Berman, 1985, p. 68).

Por *clarificação* Berman entende a “ajuda” que o tradutor dá ao leitor ao tornar claro, explicar aquilo que no original está propositadamente velado. Assim, o

É claro o uso *concretista* dos parênteses, levando o leitor a ler um único verso de várias maneiras. (Outros comentários sobre essa tradução ver CESAR, Ana Cristina. “Bastidores da Tradução”. In. *Escritos da Inglaterra*. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1988).

tradutor pode incorrer no erro de transformar aquilo que é indefinido em definido, polissêmico em monossêmico. Sem dúvida, em última instância, o papel da tradução é explicitar o texto ao leitor que não lê o idioma original. No entanto, há momentos no texto original em que elementos estranhos, obscuros têm a sua significação. Dessa forma, explicitá-los seria uma atitude negativa, etnocêntrica.

Nos textos de Michaux, por exemplo, explicar o seu esperanto lírico traduzindo-o por palavras de uso corrente em português seria uma forma de clarificação, em que o sentido se torna o elemento privilegiado.¹⁷

Ponto culminante da tradução platônica, como diz Berman, é o *enobrecimento*, ou seja, a tendência clássica das *belles infidèles* na França dos séculos XVI e XVII. Na verdade, traduzir um texto embelezando-o, ajeitando frases e palavras aqui e ali, é tomar o original como matéria apenas de um novo texto, fazendo o que Berman chama de “exercício de estilo” (1985, p. 73).¹⁸

O contrário do enobrecimento é a *vulgarização*. Essa tendência é percebida, geralmente, quando há no original passagens de linguagem popular que o tradutor transpõe em “pseudogírias” ou “pseudodialetos”, confundindo linguagem oral e fala. A *vulgarização* pode ocorrer ainda sem que o original apresente essas passagens, são momentos em que o tradutor, em razão da forma, emprega termos

¹⁷ Um exemplo de clarificação é a tradução para o francês de *Nove, novena* de Osman Lins, em que a tradutora quis traduzir por um provérbio comum na cultura francesa a expressão inventada por Osman Lins, “Também mastiguei minhas areias, ora” (Lins, 1966, p. 170): “J’ai mangé de la vache enragée”. Advertida pelo autor, a tradutora optou afinal por “Moi aussi, du sable plein la bouche, j’en ai eu, tu peux m’en croire” (Lins, 1971, p. 180), que não é uma expressão proverbial, mas que, pela necessidade de esclarecer a imagem, perdeu o caráter chocante da expressão de Osman Lins (Cf. KIRSCH, G., 1999).

¹⁸ Nas palavras de um tradutor francês dessa época, Nicolas Perrot d’Ablancourt, que traduziu para o francês obras de Tácito, Ariano, Tucídides, entre outros: “Ajustei essas duas linhas, não somente para fazer a oposição no lugar onde o autor esqueceu um membro, mas também para ligar o que precede com o que segue, porque isso cria um hiato. (...) É necessário respeitar o uso e tomar cuidado para nunca chocar a

marcados para alcançar uma rima, por exemplo, ou para diferenciar um tipo de discurso.¹⁹

O *empobrecimento qualitativo* se dá quando o tradutor substitui termos, expressões ou formas do original por outros que não têm a mesma riqueza sonora, significante, icônica. Berman se refere aqui à imagem que cada palavra evoca na sua “superfície de iconicidade” (1985, p. 74). Para evitar o empobrecimento qualitativo, o tradutor deve pesar as palavras, é o momento que, dentre vários sinônimos, por exemplo, apenas um se encaixa naquele conjunto de significações.

Esse exercício necessário fez com que Valery Larbaud²⁰ (1881-1957), tradutor, poeta e crítico literário, no ensaio “As Balanças do Tradutor”, nomeasse a todos os tradutores “pesadores de palavras” (evocando a expressão latina de Aulo Gélío, *Verborum pensitatores*):

“pois ‘pesadores de palavras’, nós, Tradutores, devemos ser. Cada um de nós tem junto de si, sobre a mesa ou escrivaninha, um jogo de invisíveis, intelectuais balanças com pratos de prata, fiel de ouro, eixo de platina, agulha de diamante, capazes de indicar desvios de frações de miligramas, capazes de pesar os imponderáveis! [...] Isso não parece nada, [...], mas são as palavras de um Autor” (2001, p. 77).

Já o *empobrecimento quantitativo* atinge diretamente a cadeia de significantes, ocorrendo perda lexical. Isso quer dizer que um autor pode empregar, por exemplo, palavras diferentes mas sinônimas, e cada uma em determinado

delicadeza de sua linguagem com o emprego de termos bárbaros e estrangeiros” (apud. MILTON. J. *O poder da tradução*. São Paulo: Ars Poética. 1993. p. 51).

¹⁹ É o que ocorre na tradução de Christian Morgenstern por Roberto Schwarz, em que para construir a rima presente no poema *Das Aesthetische Wiesel*, o tradutor optou pelo sufixo diminutivo –inha, trivial demais para o tom grotesco do texto em alemão, composto pelo sufixo –iesel.

<i>Ein Wiesel</i>	<i>A doninha</i>
<i>sass auf einem Kiesel</i>	<i>sobre a pedrinha</i>
<i>inmitten Bachgeriesel</i>	<i>na ribeirinha</i>

O restante da tradução está amplamente comentado por Haroldo de Campos no artigo “Da tradução à transfuncionalidade”, In *Revista 34 Letras*, n. III, Rio de Janeiro, mar. de 1989.

momento do texto. O tradutor, ao se deparar com diferentes significantes, então, os traduz por um único correspondente, fazendo perder as diferentes nuances que havia no texto original.

Em ambos os tipos de empobrecimento pode haver perda ou acréscimo de ambigüidade.

A destruição dos ritmos é uma tendência deformadora bastante sutil na prosa, contudo freqüente na poesia. Momentos em que, pela sonoridade das palavras, por exemplo, o ritmo da leitura é mais ou menos fluido podem ser prejudicados se o tradutor não trabalhar essa característica na língua de chegada, não construindo assim uma relação prosódica entre as cadeias de significantes. O ritmo ainda pode ser destruído se houver diferenças muito grandes entre a pontuação dos textos original e de tradução.

Para além do nível dos significantes, a *destruição dos sistematismos* de um texto abrange os tipos de frases, de construções utilizadas pelo autor, ou seja, a maneira como o autor emprega tempos verbais, orações coordenadas, agramaticalidades, como ele representa as hesitações, as ênfases, enfim, os sistematismos fazem parte do estilo de um autor.

É o que ocorreu com as traduções de obras russas para o português via francês ou inglês. Como comenta Paulo Bezerra, as traduções que temos dos autores russos são verdadeiras adaptações da obra original já que o estilo se perdeu no texto fonte, que já eram outras traduções:

²⁰ LARBAUD, V. *Sob a invocação de São Jerônimo*. Trad. Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Mandarim, 2001.

Assim, no caso específico de *Crime e castigo*, muitas passagens em que o narrador, em plena empatia com a profunda tensão psicológica que envolve a ação romanesca, constrói um discurso em que essa tensão se manifesta através de evasivas, reticências, indícios de descontinuidade do fluxo narrativo, o texto de Fusco [Rosário Fusco, tradutor de Dostoiévski para o português via francês] é fluido, elegante, seguro, afastando a idéia da tensão que contagia praticamente toda a narração.²¹

Uma última tendência dentre as enumeradas por Berman, é a *destruição das locuções* presentes no texto original. Característica de uma tradução etnocêntrica, a destruição das locuções visa basicamente a buscar a equivalência na tradução, levando o tradutor a substituir nomes próprios (lugares, personalidades e personagens), provérbios, ditados populares por equivalentes na língua de chegada, a fim de facilitar uma leitura referencial do texto.

Essas tendências negativas levantadas por Antoine Berman permeiam os comentários sobre cada um dos cinco poemas e de seus processos tradutórios, assim como os temas abordados por Henri Meschonnic, colocados a seguir.

1.2. Henri Meschonnic

Dentre os pressupostos apresentados e estudados por Henri Meschonnic, lingüista, tradutor e teórico da tradução, no volume *Pour la poétique II*, os conceitos que ajudaram a fundamentar a prática de tradução vista neste trabalho são os seguintes: transparência e fidelidade do tradutor; tradução como produção de textos; tradução homóloga; inexistência da oposição forma *versus* sentido; e trabalho tradutório nas cadeias de significantes como constituinte de uma relação prosódica entre eles.

²¹ Mais detalhes sobre as traduções do russo para o português ver BEZERRA, P. "A Tradução como arte". In *Gragoatá* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, n. 13

Assim como Berman condena a tradição etnocêntrica de traduzir, Meschonnic trata da questão da transparência do tradutor exatamente por esse viés. Para ele, uma tradução que visa a passar-se por transparente, ou seja, que pareça original na língua de chegada, não é uma tradução, pois, além de etnocêntrica, redundaria num hipertexto e ainda se ocuparia somente do sentido presente no original, sendo também platônica, na nomenclatura de Berman.

Uma tradução transparente pode não garantir o enriquecimento de sua língua-cultura com o elemento estrangeiro, prejudicando a prática e a aprendizagem da educação ao estrangeiro. Assim, o papel de alteridade na atividade tradutória não ocorre, porque não há reconhecimento do Outro como tal, havendo, em última análise, um apagamento das diferenças entre as línguas-culturas.

É a atividade do escritor latino-americano, ou do tradutor em geral, descrita por Silviano Santiago no seguinte trecho:

As palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do segundo texto é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro. [...] O signo estrangeiro se reflete no espelho do dicionário e na imaginação criadora do escritor latino-americano e se dissemina sobre a página branca com a graça e o dengue do movimento da mão que traça linhas e curvas. Durante o processo de tradução, o imaginário do escritor está sempre no palco, [...] (Santiago, 2000, p. 21)

Para entender melhor essa consideração, é preciso apenas refletir sobre como se dá a busca pela equivalência na tradução: é o apagamento das características da poética estrangeira em favor de uma atividade que, na verdade, não reconhece o valor social e histórico do tradutor, tampouco o valor das traduções como produção de texto, fruto da “imaginação criadora do escritor”.

Ocorre, de fato, produção (e não reprodução, decalque ou pastiche) quando o tradutor, na sua prática, assume uma postura de escritor e/ou poeta. Segundo Meschonnic, uma tradução sempre é, e deve ser, o resultado de um trabalho em línguas-culturas-histórias (a de partida e a de chegada) com suas marcas e elementos identificáveis de um dado momento (literário, social, histórico, poético), e isso é que o tradutor deve traduzir (1973, p. 314). Ilustrando tal coisa, Larbaud colabora com a seguinte citação:

Cada texto tem um som, uma cor, um movimento, uma atmosfera que lhe são próprios. Para além do sentido material e literal, todo trecho literário, como todo trecho musical, tem um sentido menos aparente, e só ele cria em nós a impressão estética desejada pelo poeta. Pois bem, esse é o sentido que é preciso restituir, e é sobretudo nisso que consiste a tarefa do tradutor. Se ele não tiver tal capacidade, que se contente em ser leitor, ou então, se faz absoluta questão de traduzir, que se engalfinhe com qualquer matéria impressa ou manuscrita: obras de filosofia e de história puras, tratados científicos, manuais e, em caso de necessidade, documentos legais ou comerciais, e deixe em paz Virgílio e tudo que é literatura; mas, para restituir o sentido literário das obras de literatura, é preciso primeiro apreendê-lo; e não basta apreendê-lo: é preciso ainda recriá-lo. (Larbaud, 2001, p. 67)

Evidentemente Larbaud se mostra bastante conservador na sua concepção de literatura. No entanto, cabe ressaltar que pode haver de fato uma diferença entre uma tradução técnica e uma tradução literária que se caracterize como criativa; e o “recriar” que Larbaud sugere faz da prática tradutória uma atividade poética, e não simplesmente uma decodificação.

Meschonnic afirma que tendo o tradutor essa reflexão, essa consciência, ele será um tradutor fiel. Fidelidade que o teórico apóia num trabalho que construa uma

“relação prosódica entre as estruturas do significante” e que não se “traduza o sentido, mas seu movimento”.²²

Nesse instante, elementos como ritmo e sonoridade devem ser priorizados, conseqüentemente a forma, deixada em segundo plano pela tradição etnocêntrica, iguala-se em importância ao sentido, dando origem ao conceito forma-sentido (forme-sens) de Meschonnic, uma “poesia da gramática”, em que há um único *valor* forma-sentido (1973, p. 348 e 330).²³

Meschonnic afirma ainda que a noção de fidelidade deve estar vinculada a um trabalho homólogo do tradutor em relação ao original, isto é, o tradutor pode estabelecer uma relação poética entre original e tradução construindo antes uma relação “do marcado com o marcado, do não marcado com o não marcado, da figura com a figura e da não-figura com a não-figura”, escrevendo um texto com os mesmos elementos textuais do original, somente usando os recursos disponíveis a uma outra língua-cultura. Dessa forma, o tradutor fará um texto homólogo, guardando, na medida do possível, tanto a forma como o sentido, sem ser transparente ou estetizante.²⁴

É possível observar que nesses pontos abordados, as teorias de Berman e de Meschonnic se completam, já que a não ocorrência das tendências deformadoras da

²² MESCHONNIC, H. “Qu’entendez-vous par oralité?” *Langue française* n. 56, p. 6-23, *apud* KIRSCH, G. “Pressupostos teóricos para uma crítica de tradução literária”. *TradTerm*, n. 8, 2002, p. 31-50.

²³ Como exemplo de dificuldade em se trabalhar o ritmo e a sonoridade na tradução poética observam-se as traduções do poema de Paul Verlaine, *Chanson d’Automne*, de Onestaldo de Pennafort e de Guilherme de Almeida, em que nenhum dos dois tradutores conseguiu manter o mesmo jogo de rimas (femininas e masculinas alternadas) o que conseqüentemente prejudicou o andamento rítmico do poema. (Para outros detalhes ver LARANJEIRA, M. *Poética da Tradução*. São Paulo: EdUSP, 1993, p. 135-139.

²⁴ Meschonnic comenta a introdução de Marc Chapiro (Lausanne, 1968) à tradução de *Irmãos Karamazov* de Dostoiévski, na qual o tradutor se contradiz ao tentar explicar as mudanças estéticas que fez no texto. Marc Chapiro diz que a frase de Dostoiévski é “longa e pesada, cheia de repetições, cortada por incidentes, completamente desprovida de harmonia” e a troca por outra menos intensa (Meschonnic, 1973, p. 316-317).

tradução levantadas por Berman dependem intimamente das questões que Meschonnic considera importantes para uma prática de tradução de fato relevante na sua cultura.

Essa contribuição teórica e seu resultado (traduções conscientes, frutos de reflexão) levam à construção de uma crítica de tradução literária eficaz, isto é, uma análise de tradução como “retextualização”, que envolve teoria e prática.

E por crítica de tradução literária eficaz, ou produtiva, como quer Berman, entenda-se uma crítica não apenas explicativa ou conservadora, mas ativa, que articule novos projetos de tradução e os princípios de uma retradução da obra criticada. Prepara-se assim o espaço de jogo dessas retraduições, isto é, uma forma de “diálogo” entre traduções, “pois a *vida* mesmo da tradução reside na pluralidade imprevisível das versões sucessivas ou simultâneas de uma obra” (Berman, 1995, p. 97).

Para compreender um pouco melhor como trabalharia essa crítica produtiva de Berman, aplicável a este projeto de tradução, bem como a outros, seguem alguns passos considerados primordiais pelo teórico francês, estudados na obra já mencionada *Pour une critique des traductions: John Donne*.

2. Para uma crítica de tradução literária

O que Antoine Berman propõe é um “trajeto analítico possível para se aprender a ler uma tradução”. Para isso, é necessário “desmistificar” o conceito de crítica da negatividade à qual sempre esteve ligada. Berman diz que qualquer crítica

é positiva, desde que não faça apenas julgamentos das traduções por seus possíveis defeitos (1995, p. 38).

O movimento crítico sempre acrescentou muito às obras literárias, pois elas necessitam da crítica “para se comunicar, para se manifestar, para se realizar e perpetuar-se. Elas necessitam do espelho da crítica” (p. 39). E se tomamos a tradução por “novo original”, ela, por sua vez, pode ser enriquecida pela crítica. Aliás, a tradução já é um movimento crítico.²⁵

Assim a crítica das traduções tem por objeto textos que são “críticas” como ela, e que são, ainda, ora simples ecos enfraquecidos dos originais (caso mais freqüente), ora (casos menos freqüentes) verdadeiras obras que a dominam de toda sua altivez. (Berman, 1995, p. 39)

Primeiramente, o crítico deve lançar-se a leitura e releitura da tradução, deixando inteiramente de lado o original. É preciso, num primeiro momento, evitar as comparações para que a tradução seja lida como um texto, para saber se a tradução está funcionando como um texto da língua de chegada, se ela está “bem escrita” no sentido mais elementar, conforme sugere Berman.

Isso para perceber se a tradução apresenta zonas textuais problemáticas, como, por exemplo,

se o texto traduzido parece se enfraquecer com freqüência, não concordar, perder seu ritmo; se ele parece, ao contrário, muito solto, muito fluente [...]; se ainda ele exhibe brutalmente as palavras, as formas, [...] se ele está invadido ainda por modos, formas, remetendo à língua do original ou ainda se testemunha de um fenômeno de contaminação lingüística (ou de interferência). (Berman, 1995, p. 66)

²⁵ A prática tradutória dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos no Brasil apoiada por vasto número de artigos, sustenta justamente essa função da tradução. Ver principalmente os ensaios de Haroldo de Campos em *Metalinguagens e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 4ª ed. 1992 e *A Arte no Horizonte do Provável*, São Paulo: Perspectivas, 4ª ed. 1977.

Ou então zonas textuais em que o tradutor alcançou êxito ao “escrever estrangeiro”, produzindo um texto em uma língua de chegada nova, no caso, em um “novo” português.

Após as leituras da tradução, passa-se às leituras do original, com o mesmo procedimento de deixar de lado a tradução, sem, no entanto, esquecer as zonas textuais identificadas na tradução, para consideração posterior.

O crítico deve, então, ler o original como o tradutor deve tê-lo lido, fazendo leituras colaterais: outras obras do autor, fortuna crítica, obras sobre a época, elementos biográficos, psicológicos, existenciais, etc. Pois como afirma Berman, “traduzimos com livros e não apenas com dicionários” (1995, p. 68).

É bem verdade que o tradutor, quando se propõe a traduzir uma obra, faz todo esse percurso (pesquisa, leitura, prática) num determinado espaço de tempo (e de empenho) que nem sempre corresponde ao do crítico. Deve-se levar em conta ainda que cada tradutor e cada crítico têm seus próprios métodos.

As leituras feitas pelo crítico visam à confrontação entre original e tradução. E para tanto, o crítico necessita levantar exemplos estilísticos pertinentes e significativos no original. Esses exemplos, geralmente, recaem sobre partes do texto original que são zonas significantes que sustentam e caracterizam a obra e que podem também representar os ditos trechos “intraduzíveis” (p. 70). Num poema, por exemplo, a zona significativa pode estar em um ou em alguns versos. É um trabalho de seleção e interpretação da obra.

Feitas as leituras analíticas, passa-se ao momento seguinte: é preciso conhecer o tradutor e a sua sistemática.

Esse conhecimento pode ser adquirido a partir de informações, como: o tradutor é também autor, escritor ou poeta? Qual a relação que ele tem com a língua, ou as línguas que traduz? Que gêneros de obra ele traduziu? Há escritos dele sobre tradução, sobre suas traduções? E, finalmente, ele escreve sobre sua prática tradutória (prefácios, artigos, teses, estudos em geral)?

A partir desses dados, é possível saber mais sobre a posição tradutiva e sobre o horizonte de tradução, tendo-se uma visão mais ampla do projeto de tradução que se espera encontrar por trás das traduções lidas anteriormente.

O passo seguinte do crítico é confrontar outras traduções daquele texto: as da mesma língua (se existem), antigas e contemporâneas e, por fim, traduções estrangeiras do mesmo texto de partida.

A confrontação se opera sob quatro formas. Berman sugere que sejam confrontados elementos selecionados no original com elementos correspondentes na tradução, por exemplo, recorrência de certos vocábulos, construções sintáticas, ritmo, etc. Em seguida, ocorre a confrontação inversa: as zonas textuais (problemáticas ou não) da tradução com as correspondentes no original. Um terceiro momento da confrontação se refere às outras traduções, antigas, contemporâneas e estrangeiras. Enfim, ocorre a quarta e última fase, a confrontação da tradução com o seu projeto (a sistemática do tradutor somada ao produto final, a tradução). É o momento de analisar as escolhas feitas pelo tradutor.

Freqüentemente, aparecem algumas discrepâncias entre o projeto e a tradução. Isso se deve, na maioria dos casos, ao fato de haver “defeitos” na tradução; outra razão para o distanciamento, segundo Berman, são as partes

contraditórias latentes no projeto que, ao surgirem na tradução, podem dar ao crítico a sensação de estar fora do projeto analisado anteriormente.

Completada a análise da tradução, o crítico deve estabelecer seus conceitos e terminologias, explicitando-os, a fim de “deshermetizar” (Berman, 1995, p. 88) seu discurso. É necessário ainda que o crítico tenha em mente o leitor da tradução, ou seja, o leitor que não conhece o idioma original. É a ele, em primeiro lugar, que o crítico deve se dirigir. O discurso (ou texto) deve ser interessante ao destinatário, com uma argumentação rica, clara e aberta “para a pluralidade de perspectivas e de horizontes que constitui a dimensão tradutiva”. “É preciso sempre tentar escrever de maneira que se desperte no leitor o desejo de ser relido” (p. 88).

Realizado esse percurso, como se espera, o crítico deve estabelecer um “juízo de tradução”. Para isso há necessidade de duas bases de análise: a ética e a poética.

Para que uma tradução seja poética, ela precisa ser um texto “em correspondência mais ou menos estreita com a textualidade do original”. Berman diz ainda que o tradutor deve sempre querer *fazer obra* (p. 92), isto é, seu texto deve operar como a obra original. A ética está no respeito pelo original. Berman partilha a posição de Jean-Yves Masson que definiu a ética de uma tradução-texto da seguinte forma:

Os conceitos provenientes da reflexão ética podem ser aplicados na tradução precisamente graças a uma meditação sobre a noção de *respeito*. Se a tradução *respeita* o original, ela pode e *deve* até dialogar com ele, lhe fazer frente, e *resistir* a ele. A dimensão do respeito não compreende a ruína daquele que respeita seu próprio respeito. O texto traduzido é primeiramente uma oferta feita ao texto original.²⁶

²⁶ MASSON, J.-Y. “Territoire de Babel. Aphorismes”. *apud* BERMAN, A. *op. cit.*, p. 92.

Sem dúvida, há necessidade do contrato entre original e tradução mencionado no início do capítulo. Havendo respeito pelo original, o tradutor não vai ultrapassar a textualidade do texto, e sendo a sua tradução uma oferta ao original, o tradutor não incorrerá no prejuízo da transparência.

Dado um possível roteiro para a crítica, o capítulo seguinte apresenta cinco poemas de Henri Michaux e suas traduções. Seguem comentários que trilham, em partes, os caminhos da tradução do texto michauxniano, sobretudo do esperanto lírico presente em *Qui je fus*. Os comentários não se caracterizam como exercício de crítica de tradução; servem, sim, de elementos para uma possível futura crítica da tradução de Michaux no Brasil, já que destacam e abordam as zonas textuais mais problemáticas da linguagem do poeta belga. Assim, o presente trabalho assume a perspectiva, o interesse e a contribuição do tradutor, segundo as balizas teóricas apresentadas. O produto da tradução e os comentários pretendem integrar à discussão acadêmica e reflexiva a voz do tradutor – passo que parece coerente, desejável e frutífero na interlocução fundada por Berman, no âmbito da crítica de tradução literária em nível acadêmico.

CAPÍTULO III O RESULTADO

As palavras são como a superfície de uma água profunda.
Wittgenstein

Pois traduzir uma obra que nos agradou é penetrar nela mais profundamente do que o podemos fazer pela simples leitura, é possuí-la mais completamente, de certa forma é apropriar-nos dela.

Valery Larbaud

A realização do projeto

Conforme os fundamentos teóricos do projeto de tradução propostos no capítulo anterior, neste momento passa-se à apresentação de resultados e comentários sobre o processo de tradução, com base em cinco poemas escolhidos: “O Grande Combate”, “Glu e Gli”, “Matrimônio”, “Bêbedos” e “Tradução”.

Expor as traduções é a maneira, segundo Antoine Berman, de realmente demonstrar um projeto de tradução. Quer dizer, um projeto não é nunca realidade a não ser na tradução, no texto produzido. No entanto, o que se pretende neste trabalho, em um passo qualitativo complementar, não é apenas mostrar as traduções, e sim revelar o processo anterior de construção dos textos, de modo a integrar a voz do tradutor à crítica de tradução literária, como foi dito. Assim, os comentários que neste capítulo acompanham as traduções, justificam-se na medida em que podem orientar um leitor-crítico dos textos. Obviamente, as decisões de tradução explicitadas são aqui submetidas à crítica, pretendendo-se colaborar com

uma prática de tradução consciente de que ao tradutor é necessária a elaboração de um projeto de tradução apoiado nesta ou em outra base teórica. O ponto mais importante, talvez, seja demonstrar que a crítica de tradução se inicia já no trabalho do tradutor, no instante de tradução.

Os comentários que seguem após original e tradução foram organizados da seguinte forma: primeiramente o texto de Michaux é brevemente analisado acerca de seu tema e de sua construção, isto é, sob que maneira o “esperanto lírico” do poeta aparece em cada texto. Essa leitura, conforme Berman, já é uma pré-tradução e de certo modo orienta a composição do texto traduzido. Num segundo momento, passa-se aos comentários da tradução propriamente dita. Para isso, organizaram-se os apontamentos em grau de dificuldade, do maior para o menor, sempre segundo o horizonte de tradução à disposição do tradutor. Sendo assim, alguns momentos do trabalho de tradução, na opinião de outros leitores-tradutores, podem ter sido abordados ou abandonados indevidamente.

Os comentários sobre a construção das traduções são acompanhados ainda pelo respaldo teórico visto no capítulo II, ou seja, os pressupostos de Antoine Berman e Henri Meschonnic voltam para ilustrar e justificar algumas escolhas; sobretudo no que se refere às tendências deformadoras da tradução, ao contrato entre original e tradução; à transparência e à fidelidade do tradutor; à tradução como produção de texto; à relação prosódica entre as estruturas de significantes e ao jogo de significantes, já que o esperanto lírico de Michaux é uma forma diferente de linguagem poética.

1. Le Grand Combat – O Grande Combate

A luta incansável pelo segredo das coisas, do mundo e da linguagem está nesse poema, primeiro texto de Henri Michaux publicado pela *Nouvelle Revue Française* em maio de 1927.

LE GRAND COMBAT

À R. M. Hermant.

Il l'emparouille et l'endosque contre terre;
Il le rague et le roupète jusqu'à son drôle;
Il le pratèle et le libucque et lui baruffle les
ouillais;
Il le tocarde et le marmine,
Le manage rape à ri et ripe à ra.
Enfin il l'écorcobalisse.
L'autre hésite, s'espudrine, se défaisse, se
torse et se ruine.
C'en sera bientôt fini de lui;
Il se reprise et s'emmerge...mais en vain
Le cerceau tombe qui a tant roulé.
Abrah! Abrah! Abrah!
Le pied a failli!
Le bras a cassé!
Le sang a coulé!
Fouille, fouille, fouille,
Dans la marmite de son ventre est un grand
secret
Mégères alentour qui pleurez dans vos
mouchoirs;
On s'étonne, on s'étonne, on s'étonne
Et vous regarde
On cherche aussi, nous autres, le Grand
Secret.

O GRANDE COMBATE

Ele o empalança e o esmiuçona contra a terra;
Ele o ensocalha e o pisofero até seu susmido;
Ele o rasfeteia e o espancarde e lhe rebenteja
as bandelhas;
Ele o cortaçalha e o fuchumbucha,
O ralaface rala aqui e rala lá.
Enfim ele o subescanča.
O outro hesita, se estrebuvaça, se desfeixa, se
torsica e se desmonta.
Será logo seu fim;
Ele se reconcebe e se safenreda...mas em vão
O arco cai que rolou tanto.
Abrah! Abrah! Abrah!
O pé quase foi!
O braço quebrou!
O sangue correu!
Revira, revira, revira,
Na marmita de seu ventre está um grande
segredo
Carpideiras ao redor que choram em seus
lenços;
A gente se espanta, se espanta, se espanta
E os observa
A gente também procura, nós aqui, o Grande
Segredo.

Como no poema, não se resolve nunca o duelo travado entre o tradutor e a linguagem criada por Michaux, o esperanto lírico. O grande combate do poeta contra a linguagem, ou melhor, a favor de uma linguagem outra, estrangeira em sua própria língua, tem conseqüências como, por exemplo, os neologismos, a destruição e a deformação de signos conhecidos. E até mesmo o absurdo de dizer tudo sem

uma palavra, às vezes apenas através da sonoridade, da semelhança com outro vocábulo ou ainda e principalmente através da referência a um campo semântico que todas essas criações evocam, o cenário que constroem: um embate violento à procura de uma verdade maior que não existe no real, ou apenas camuflada, escondida pela linguagem.

A luta já está em andamento quando a seqüência de versos livres de “O Grande Combate” se inicia. Há um lutador que parece vencer a cada golpe, e são vários (*empalança, esmuiçona, ralaface, etc.*). O adversário é também bastante forte, toma fôlego por um instante (*se reconcebe, se safenreda*), mas acaba por se submeter ao sujeito agente das orações. Cai, tendo logo em seguida seu ventre revirado, aquilo que lhe é mais íntimo, mais secreto. Há, da mesma forma, espectadores que estão interessados no grande segredo, e procuram saber a verdade.

Fica claro que se trata de uma grande metáfora, nada suave, tampouco de imagens agradáveis; há várias possibilidades de interpretação, como pode haver em outros tantos poemas. Aqui, no entanto, pela leitura da dimensão formal do texto, sobressai a luta do poeta com a linguagem, o desejo incansável de sujeitar cada palavra à sua vontade. Há momentos de exaustão, perda do controle, para que ao fim de uma tarefa (poema, conto ou romance) o autor exerça o domínio e faça aparecer sob sua pena uma face desse grande segredo da linguagem, que permanece como tal. E nós os espectadores-leitores da criação ficamos aguardando para compartilhar desse saber, que não se revela.

É aqui que o tradutor entra em cena, primeiramente como leitor, e leitor privilegiado. Ao traduzir “O Grande Combate”, isto é, ter de passar do todo

(poema) para a parte (palavra), um dos passos da tarefa, muda-se a visão, o olhar; trabalhar cada palavra, moldar em português cada neologismo de Michaux é literalmente procurar, *fuchumbuchar* por um segredo, sem perder de vista a grande luta.

Constatado isso, o trabalho de tradução se torna ainda mais complexo, pois como traduzir o que já não tem tradução na língua de partida? O que já está destruído e diluído? Como lidar com os entraves do que muitos tradutores e teóricos consideram intraduzível? Levando em conta que condições de estranhamento e características “alienígenas”²⁷ enriquecem a língua de chegada, a tradução do conjunto de neologismos privilegiou a união de vocábulos que já expressavam violência, por exemplo a junção de verbos como *empalar*, *socar*, *ferir*, *rebentar*, entre outros, conservando sempre o elemento estranho.

As palavras que Michaux criou possuem uma infinita gama de qualidades semânticas: ora se assemelham com outras do léxico corrente (*drâle*->*râle*= som rouco do suspiro de alguns moribundos); ora são aglutinações (*défausser*=descartar + *faire*); e ainda outras que apenas pela sonoridade expressam uma idéia completa (*espudrine*). Com isso encerram muitos significados. Eis aí o modo invocativo da obra do poeta belga: cada uma das palavras criadas por Michaux, além de explicitar ações de violência, deixa também rastro de sua formação.

Então, definido o campo semântico em que se poderia colocar cada uma das novas palavras, partiu-se logo para a língua portuguesa tratando de encontrar

²⁷ LINS, O. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus. 1979. p.74.

correspondentes ao conjunto de neologismos. O resultado obtido pode ser subdividido conforme segue.

Neologismos formados por:

- composição por aglutinação: *empalança, susmido, rasfeteia, espancarde, rebenteja, bandelhas, cortaçalha, estrebuvaza, desfeixa* e *safenreda*;
- composição por justaposição: *pisofere* e *ralaface*;
- derivação prefixal: *subescancha* – sub: inferioridade; *reconcebe* – re: movimento para trás;
- derivação sufixal: por sufixo verbal: *esmiuçona*; por sufixo nominal pejorativo: *ensocalha*; por sufixo diminutivo: *torsica*.²⁸

Ainda se verificou um neologismo que pode ser chamado de puro pelo fato de uma das palavras que o compõe não ser dicionarizada: *fuchumbucha* (**fuchuncar**: fuçar), por semelhança, do mesmo campo semântico de *escarafunchar* (Aurélio).

O processo de criação dos neologismos de Michaux não usa apenas recursos permitidos pelas normas francesas, mas também efetua modificações a partir de sílabas de palavras já existentes (como em “*drâle*” < *râle* - respiração difícil de um moribundo, termo recuperado em *susmido*) e criações que, seja pela grafia, seja pela sonoridade, lembram outros vocábulos, sugeridos pelo contexto (como em “*libucque*” ~ *bilboquet*? – brinquedo; “*barufle*” ~ *bafouer*? – espezinhar; “*défaisse*” ~ *défausser*? – descartar; “*ouillais*” ~ *ouïes*? – brânquias). O autor empregou também palavras fora de seu campo semântico: “*rague*” (termo marítimo - *raguer* –

²⁸ A terminologia gramatical utilizada está baseada em CUNHA, 1985.

desgastar por atrito). As palavras em português foram resultado da tentativa de não ferir o contrato entre original e tradução, evitando ultrapassar o texto de Michaux, e também da intuição do tradutor.

Além dos neologismos, “O Grande Combate” se faz com jogos sonoros e agramaticalidades. Primando então pelo trabalho homólogo ao do poeta, buscou-se preservar as relações de marcado e não marcado (Meschonnic, 1973, p.355 e 315). Assim, foram traduzidos jogos sonoros por jogos sonoros e agramaticalidades por agramaticalidades, sem estetizar ou melhorar o texto, sem enobrecê-lo, segundo Berman, tarefa nada simples, mas instigante.

Como exemplos disso, cabem os seguintes versos e respectivas traduções: “Le manage rape à ri et ripe à ra” (O ralaface rala aqui e rala lá) e “Le cerceau tombe qui a tant roulé” (O arco cai que rolou tanto).

No primeiro caso a onomatopéia se manteve, juntamente com o estranhamento do verbo *ralafacear*, pois o pronome oblíquo *le* é objeto direto desse verbo e não um artigo definido, como indica a leitura do verso anterior. E ainda, com essa opção, foi possível manter o mesmo ritmo, sem destruí-lo, seguindo a sugestão de Berman.

No segundo exemplo ocorreu uma perda sintática, ou melhor, houve um lucro sintático, porque em português são aceitáveis duas soluções entre as formas possíveis de tradução: “O arco que tanto rolou cai”, perdendo-se a agramaticalidade do texto em francês; e “O arco cai, tanto que rolou” que se aproxima de um registro coloquial do português, sem grandes dificuldades para um falante brasileiro. Assim, optou-se por uma terceira possibilidade: “O arco cai que rolou tanto”, que não

pertence à norma padrão, mas que corresponde à decisão de traduzir marcado por marcado, pois mantém o deslocamento dos elementos da oração. Esses exemplos mostram que a tradução é uma busca constante pelo equilíbrio entre textos de partida e chegada em meio a perdas e compensações.

Ainda outros dois exemplos que ilustram essa questão. Em “Le pied a failli!”, o verbo *faillir* foi considerado como designando uma ação prestes a acontecer, mas que não ocorre: “O pé quase foi!”. O verso ilustra a falha do membro que, servindo para andar, levar de um lado a outro, não cumpre sua tarefa. A frase em francês ainda estaria incompleta pela falta de um verbo no infinitivo após “a failli”. O verso “Le bras a cassé” apresenta uso anormal do verbo. *Casser* é verbo transitivo, pronominal ou não, portanto exige complemento. Assim, como o verso não traz o objeto do verbo, o braço (sujeito) quebra o quê? Ele se quebra? Em português essa dúvida é muito mais tênue, já que o verbo *quebrar* intransitivamente como foi usado é bastante aceitável na língua.

Agora, três momentos delicados na tradução do poema: as repetições (do pronome pessoal *ele*: *il l’emparouille, il le rague, il le pratèle, il le tocarde*, nas primeiras estrofes; e do verbo *revira, fouille*); o uso de *marmite* em vez de *panelle*; e o emprego de *carpideiras*.

Decidiu-se não substituir nem suprimir as repetições, o que seria embelezar, estetizar o texto.

O uso de *marmite* manteve a prosódia, o tom do texto. Mesmo que em francês não houvesse a *gamelle*, pode se considerar, talvez, que houve vulgarização,

na nomenclatura de Berman, mas a opção foi estilística, pois se falava do ventre de um morto.

Já com *carpideiras* a escolha foi semântica: o uso isolado de *mégère* (entidade mitológica má) não tem como correspondente *carpideira* (mulher mercenária que segue chorando cortejos fúnebres). O que se guardou de *mégère* na *carpideira* foi sua condição mercenária – hipócrita, interesseira – pois o verbo *chorar* dava conta do restante do significado. O que cabe ressaltar, no entanto, é que *carpideira* é um regionalismo, dicionarizado, mas não muito freqüente, sendo o sinônimo *choradeira* (*Aurélio*) mais difundido, e mais suave também, o que não caberia no texto. Porém, como houve certa busca por equivalência, pode-se dizer que ocorreu a *destruição da locução original*.

A colocação de Meschonnic “...traduzir um poema é escrever um poema, e **deve** [grifo do autor] ser isso antes de tudo”; o entendimento de Alberto Manguel²⁹ sobre tradução como meio de “...compreender aquilo que jaz irrecuperavelmente escondido...” e ainda a citação do prefácio dos tradutores da *King James Version* da Bíblia por Manguel: “A tradução é o que abre a janela, para deixar a luz entrar; o que rompe a casca, para que possamos comer o grão; o que afasta a cortina, para que possamos olhar para o lugar mais sagrado; o que remove a tampa do poço, para que possamos chegar à água” deram, de certa forma, uma base para que, mediante as dificuldades (sintáticas, fonológicas, semânticas) do poema, o texto fosse traduzido como em um exercício de escrita criativa. Era preciso recriar os sentidos que Michaux dera a seu texto a partir de palavras que não existiam. E esse exercício

²⁹ MANGUEL, A. *Uma História da Leitura*. São Paulo: Cia das Letras, 1997. p. 309 e 306.

é construir a ponte que pode ser usada pelo leitor para chegar ao texto. É uma oferta possível de leitura.

Nesse sentido, cabe ressaltar a supressão do nome de René-Marie Hermant (1887-1936), escritor francês, romancista, poeta e crítico, colaborador da revista *Le Dique vert*, a quem Michaux dedicou o poema. Mesmo que o próprio Michaux, em outras publicações, tenha retirado a dedicatória, na tradução aqui apresentada, sua exclusão guarda o fato de que o texto produzido pelo tradutor não se dedica ao personagem do convívio do poeta belga.

Como uma aventura pessoal que buscou a “criação original” e não a transparência, a proposta de tradução foi zelosa em alguns outros pontos que, por distanciamento lingüístico entre o francês e o português, ocasionaram certas dificuldades. São eles: os pronomes *on* e *vous* e o emprego de *nous autres* por Michaux.

O pronome *on*, “*On s'étonne, on s'étonne, on s'étonne*”, tem como correspondente em português *nós, a gente* e também a indeterminação do sujeito verbal. A solução *a gente* privilegiou o tom coloquial, porque o uso dos outros correspondentes dariam ao texto em português uma nuance solene que em francês não há.

Já com o pronome objeto *vous* “*Et vous regarde*”, a solução encontrada “*E os observa*” retirou a inquietante ambigüidade da frase francesa, além de suprimir o sujeito: o *vous* pode se referir a *todas as pessoas* envolvidas ou somente a *mégères*; o pronome objeto *os* se refere somente a todos os envolvidos (os lutadores e as carpideiras). A opção por “*E os observa*” limitaria ainda mais o verso, excluindo os

lutadores dentre os elementos anafóricos. E, de certo ponto de vista, os que travavam o combate podem ser mais relevantes do que as figuras que choravam. Cabe dizer, como um apontamento autocrítico, que houve perda de ambigüidade, caracterizando uma das tendências deformadoras da tradução, *empobrecimento qualitativo*.

O distanciamento provocado pelo emprego de *nous autres* muda o olhar sobre o texto, em toda a primeira parte do poema e parcialmente na segunda. A voz, o eu lírico, que é uma espécie de narrador em terceira pessoa, onisciente, mas imparcial, mantém-se até a referência às carpideiras quando a voz se dirige ao texto assumindo uma posição parcial, como alguém que se exclui propositadamente da cena (nós aqui – distantes). *Nous autres* não são aqueles que duelam, nem aquelas que choram. Seriam então os escritores? Os leitores? Os tradutores? Que segredo é procurado? Da vida? Da morte? Da linguagem? Ou da tradução? E por que não, já que o trabalho do tradutor é também criar uma linguagem nova?

Com o tradutor, a luta no poema se dá de modo paralelo, mas as palavras que ficam a brincar com ele estão ali, mesmo que com uma roupagem estrangeira. Estão ali como que seguras naquele momento intermediário que precede a tradução. Cabe aqui salientar que essa relação conturbada com as palavras fez com que Valery Larbaud, no já mencionado ensaio “O Amor e a Tradução” (Larbaud, 2001, p. 88), a comparasse à relação cotidiana de um casal. A palavra seria, nessa comparação, a mulher que se entrega sem nunca entregar sua alma – o que faria dos tradutores balbuciantes alunos –, ou que se entrega por inteiro – tornando-se a rainha das horas felizes do tradutor. De qualquer modo, é sempre ilusório o domínio sobre a

linguagem literária. Por vezes uma tradução tem de ser sentenciada à conclusão, porque do contrário fica insistindo em ser melhorada, ajeitada pelo tradutor, torturado por ela. Enfim, o grande segredo permanece ali no escondido sem se revelar, é o eterno triunfo da linguagem.

Neste ponto, é importante ressaltar que prosa literária e poesia muito se aproximam no trabalho de tradução, ou melhor, na arte da tradução. Meschonnic afirma que a diferença que se faz entre poesia e prosa está datada: “a poesia não é mais difícil de traduzir do que a prosa. A noção de dificuldade inclui uma confusão entre verso e poesia. Ela está ligada à noção da poesia como violação das normas da linguagem” (1973, p. 313).

Na marmita de seu ventre está um grande segredo
.....
A gente se espanta, se espanta, se espanta
E os observa
A gente também procura, nós aqui, o Grande Segredo.

Pode-se dizer que esses versos detêm dois olhares: o do leitor-tradutor que observa e também quer saber qual é o segredo, e o olhar do poeta-tradutor, que por um instante conhece, domina esse segredo no íntimo da linguagem, mas apenas por um instante, um momento por natureza efêmero, pois num outro dia após a luta aparece um outro verso, outra palavra, mais um grande combate, seja em prosa ou poesia.

2. Glu et Gli – Glu e Gli

Um dos textos mais representativos da linguagem forjada de Michaux, “Glu et Gli”, semelhante nesse aspecto a “Le Grand Combat” e “Caillou courant”, foi escolhido pelo poeta para a coletânea *L'Espace du Dedans* (1944) que reuniu textos de *Qui je fus*, de 1927, até *Au pays de la magie*, de 1941, sendo que uma segunda edição em 1966 acolheu ainda outros poemas escolhidos por Michaux. A ressalva que se faz à publicação desse poema em *L'Espace du dedans* é o corte que o próprio autor fez das últimas duas estrofes, sendo mantidas apenas as três primeiras. Foi esta a versão que foi traduzida, por tratar-se da última versão do poeta para o texto.

“Glu et Gli” abre a seção “Poemas” como um carro-chefe. É relevante notar que esse poema é um dos mais importantes e traz o termo motor “glo”³⁰. Trata-se de um texto fundado sobre a enumeração, a interjeição e principalmente sobre a onomatopéia, traço mais facilmente verificado nas estrofes apresentadas aqui.

³⁰ Cf. nota 11, no Capítulo 1.

GLU ET GLI

et glo
et glu
et déglutit sa bru
gli et glo
et déglutit son pied
glu et gli
et s'englugliglolerá

les glous glous
les sales rats
tape dans le tas!
il n'y a que le premier pas!
il n'y a que ça!
dans le tas!

le rire est dans ma ...
un pleur est dans mon ...
et le mal Dieu le sait où
on est tous là
vous êtes l'ordure de la terre
si l'ordure vient à se salir
qu'est-ce qui adviendra
il adviendra ce qui adviendra
l'ordure n'est pas faite pour la démonstration
un homme que n'aurait que son pet pour
s'exprimer ...
pas de rire
pas d'ordure
pas de turlururu
et pas de se relire surtout Messieurs les
écrivains
Ah! que je te hais Boileau
Boiteux, Boignetière, Boiloux, Boigermain,
Boirops, Boitel, Boivéry,
Boicamille, Boit de travers
Bois ça

GLU E GLI

e glo
e glu
e deglute sua nora
gli e glo
e deglute seu pé
glu e gli
e se englugliglolará

os glu-glus
os ratos sujøs
atire no escuro!
há somente o primeiro passo!
há somente isso!
no escuro!

o riso está em minha ...
um choro está em meu ...
e o mal Deus sabe onde
estamos todos lá
vocês são a sujeira da terra
se a sujeira vem a se sujar
o que é que acontecerá
acontecerá o que acontecerá
a sujeira não foi feita para a exibição
um homem que não teria nada além de seu
pum para se exprimir ...
nada de riso
nada de sujeira
nada de troloroló
e nada de se reler principalmente Senhores os
escritores
Ah! eu te odeio Bilac
Coxo, Compote, Coxoso, Cogermano,
Codrops, Cogital, Copitu,
Comila, Come de atravessado
Coma isso

A primeira estrofe traz sons que fazem lembrar o ato de comer ou engolir e que derivam do verbo *déglutir*, presente no poema. Ocorre uma progressão, há um ritmo: inicia-se devagar “et glo” para 5 versos depois ocorrer uma voraz deglutição “et s'englugliglolerá”, com o verbo criado por Michaux com os três sons, glu, gli, glo. Mas o que exatamente foi devorado? A nora e o pé atados no poema? Talvez. A

linguagem? É uma autofagia? A linguagem de Michaux sendo também dos outros, a mesma, é que foi deglutida? Na verdade é esse processo de transformação, de rejeição, que faz nascer o seu esperanto lírico.

As outras duas estrofes apresentam uma série de orações cortadas, entre elas um provérbio pela metade, do qual se omitiu, no poema, a parte sublinhada a seguir: “*Il n’y a que le premier pas qui coûte*”, isto é, a dificuldade de um empreendimento é começar. O que segue são frases incompletas que podem ser facilmente terminadas pelo leitor: “le rire est dans ma bouche”, “un pleur est dans mon coeur”, ou seja, o poeta já fez a parte difícil.

A terceira estrofe ainda coloca a todos (leitores e poetas) num mesmo contexto: o mal que Deus sabe onde está. Há, no entanto, o pronome pessoal *vous*. Quem é a sujeira da terra? A quem o eu lírico se refere? É possível que o *vous* seja retomado logo a seguir pelos escritores, os grandes clássicos abominados no poema e que não merecem ser relidos. Então seriam os escritores como Boileau o lixo do mundo impróprio para a exibição, tendo como único meio de expressão seu pum? Isso é, mesmo hoje, no mínimo delicado, quase vinte anos após a morte de Michaux. Como assinala Michel Beaujour, um dos críticos da época:

Michaux dá vazão a uma linguagem excremental, a palavra sujeira aparece 4 vezes no poema. Em especial este verso que parece resumir o processo /un homme qui n’aurait que son pet pour s’exprimer.../ pelo qual o próprio Michaux cria/escreve. Assim o olhar sobre o texto muda um pouco, a leitura é suavizada pelo fato de o próprio Michaux ter dito a Paulhan “*J’ai de la poésie à faire péter*”, já que o poeta se coloca na sujeira da língua dos outros para fazer brotar a sua. (OC I, p. 1158)

Para além das especulações, talvez o que se possa afirmar é que Michaux dá a entender que pretende destruir uma linguagem e uma tradição literária ossificadas. É essa a sua proposta quando, ao fim da poema, a partir do nome Boileau cria outros sobrenomes que não querem dizer nada e não fazem menção a nenhum outro escritor ilustre. Michaux quer apenas destruir o nome Boileau chegando ao verbo *boire* no imperativo *bois*. Dá a entender que podemos sim odiar os clássicos, mas é preciso *engoli-los* sempre, isto é, passar pela experiência da leitura, alimentarmos-nos deles.

A semelhança entre as línguas favoreceu a permanência dos três sons motores do poema, facilitando as onomatopéias. E como fez Michaux, criou-se o verbo *engluglglolir-se* que lembra engolir, não tão forte quanto o *engloutir* do francês (devorar), mas que permite todavia o som /gl/. A onomatopéia *glouglou* dividida em duas palavras gerou em português o hífen de *glu-glus* e a supressão do -s final da primeira metade, pois a permanência dele tornaria a leitura menos fluida, o que não ocorre em francês pelo fato dos -s finais não serem pronunciados em posição pré-consonantal.

O verso “tape dans le tas!” é uma expressão de uso popular em francês que pode significar duas coisas: *ao acaso* ou *servir-se abundantemente*. Acredita-se que as duas possibilidades estão presentes no texto, porém não na tradução, porque, sem solução melhor, optou-se por “atire no escuro!” que privilegia apenas o *acaso*. “Há somente o primeiro passo!”, como a opção escolhida, não se refere a nenhum provérbio popular no Brasil, mas guarda o estranhamento da frase inacabada de Michaux, sem assim destruir o sistematismo do texto.

Outra onomatopéia interessante e que também foi transformada pelo autor é *turlururu*, uma mistura de *turelure* (espécie de refrão de canção) e *turlututu* (que figura os sons produzidos pela flauta e que também é empregada ironicamente para recusar ou interromper um falastrão). A solução foi simples, modificar um pouco a onomatopéia *trololó* que abrange bem as francesas. O resultado guardou a locução original, pois manteve o estranhamento do esperanto michauxniano.

A escolha talvez mais questionável em toda a tradução de “Glu e Gli” foi sem dúvida mencionar Olavo Bilac (1855-1918) em lugar de Nicolas Boileau (1636-1711). O que se pretendeu foi enfatizar a característica comum aos dois poetas: a função referencial nas tradições literárias dos dois autores, respectivamente, a busca pela forma poética, um trabalho rígido que obedece às leis da versificação, isto é, a falta de liberdade a que Michaux se opunha gravemente.

Escolhido um nome, era necessário formar palavras derivadas dele e que além disso fossem semelhantes a sobrenomes. Partindo do som /k/ do final de Bilac, mesmo que um tanto forçosamente, e da palavra *coxo*, correspondente a *boiteux*, foram criadas as outras: *boiloux* lembrou *jaloux* (invejoso); *boirops*, drops; *boivéry*, aludindo a Madame Bovary foi relacionado com a Capitu de Machado de Assis. De *boitel* guardou-se o *tel* (tal). Logo, a sílaba que se repetiu no texto foi *co-*, o que acabou sugerindo o verbo *comer*, do mesmo campo semântico de beber e que possui *engolir* subentendido. É claro que não se obtiveram sobrenomes correspondentes. No entanto, a metamorfose de Boileau permaneceu em Bilac, não se perdendo a ironia, nem tampouco o humor das derivações.

segunda metamorfose é temática: a mulher se transforma de menina (*dochenille*), em moça sedutora (*doaesse*, a borboleta que encanta naturalmente ao voar) e é enfim noiva (*doberies*, com a lembrança dos preparativos de enxoval e cerimônia, bordados, enfeites, adornos, etc). A repetição de *do-* leva o leitor até a palavra *dots* (dotes) do padrão lexical. No caminho até aí, tem-se ainda a criação dos vocábulos *doberies*, *odournés*, *doterons*, que lembram outros existentes na língua francesa e conferem em definitivo o tom jocoso, irônico que o poema vai ganhando: o que interessa num matrimônio é, na realidade, o dote da moça.

A partir do terceiro verso – que, aliás, é um bom exemplo da sintaxe flexível de Michaux (*sitôt* não é empregado como manda a norma padrão, mas dá um ritmo acelerado à ação) – o que restasse de ingenuidade aparente cai por terra. Friamente, mas não sem aquele humor belga, o poeta passa a narrar a “desventura” da jovem em sua noite de núpcias e para isso o ritmo é cuidadosamente trabalhado.

Os versos “La fille à marier n’a pas sitôt dit OUI, qu’on la pousse dans le lit/ au lit, ohi, au lit ohi” possuem uma rima interna que proporciona rapidez à leitura, e ainda fazem lembrar, pela oralidade que apresentam, uma canção de ninar comum entre os franceses e de tom alegre para fazer que as crianças vão rápido para cama (On va au lit ohi, ohi! Au lit ohi, ohi! On y va!), um jogo de palavras que facilmente remete às *comptines* infantis. Já nos versos seguintes esse ritmo se quebra, a jovem foi colocada às pressas na cama, agora não há por que tardar o instante.

Com uma sintaxe quase incompreensível Michaux faz de um artigo definido feminino *la*, que poderia ser no máximo um objeto direto, um advérbio de lugar sem preposição e um possessivo vistos respectivamente nos versos “*La* pondera son petit

humi / la sentira son petit hihi”. Esses versos trazem do mesmo modo o esperanto lírico do poeta. O termo *pondera* pode ser entendido como futuro de *pondre* (pôr ovos em francês) na terceira pessoa do singular, no entanto a conjugação padrão seria *pondra*. As palavras *humi* e *hihi* como possíveis designações dos órgãos sexuais feminino e masculino, respectivamente, deixam entrever o ato sexual iminente. Além disso, *hihi* com a pronúncia aspirada do h, remete a uma aliteração com o verbo *rompre* (romper). Quanto a *humi*, referência a *humide* e a *hymen*, abre em francês a possibilidade de um significado bastante pertinente no poema: o termo *hymen* em francês como em português vem do nome da divindade grega Hymén, responsável pelos casamentos e que em linguagem de uso poético em francês designa exatamente o termo *mariage*. (*Larousse Lexis*)

Supondo a consumação do matrimônio, já que *sentira* e *pleurera* também estão no tempo futuro regular, chega-se aos últimos versos. Seguindo com a assonância em [a], o emprego de *victima* em sua forma latina se justifica, e ainda se pode concluir que, no campo temático, *victima* é como um lembrete de que a “desventura” das jovens casadoiras se repete há séculos. A interjeição *ah* completa o tom irônico.

No instante da leitura de “Matrimônio”, fizeram-se suposições a propósito do que Michaux pretendia com seu poema. Logo de início, o horizonte de tradução sofreu uma reviravolta. Esperava-se encontrar palavras da língua francesa mesmo que um tanto modificadas, o que já auxiliaria a compreensão, mas o que se encontrou foi a linguagem forjada, sempre nova, de Michaux, que somente pelo

todo do poema, ainda que distribuída em diferentes proporções em cada verso, deixava-se vislumbrar com algum sentido.

Na seqüência de palavras dos primeiro e segundo versos foi possível ainda reconhecer ou encontrar outras palavras do léxico francês (*chenilles, déesse*, etc, como foi dito há pouco). Para traduzi-las manteve-se a sílaba *do-*, estabelecendo uma correspondência natural entre o francês e o português, com exceção de *dobenfeites* e *dobordados*, que têm suas origens totalmente grafadas e apenas justapostas a *do-*, o que Michaux não fez em francês. No entanto, acredita-se afinal ter alcançado o mesmo efeito, ainda que isso pareça um traço da tradição etnocêntrica de traduzir. A escolha por *doteirões* veio do fato de que em francês o sufixo *-ons* agregado ao verbo *doter*, assim substantivado, caracterizaria essa derivação com um tom jocoso, o que tornaria compreensível esse vocábulo inventado pelo poeta.

Para traduzir o terceiro e o quarto versos e seu ritmo, o horizonte tradutório disponível foi, contudo, bastante ineficaz. Como não se conhecia o tipo de canção infantil a que esses versos parecem fazer referência, não seria possível compreender o quarto verso como algo diferente de uma ordem: *Prá cama!*

O que se fez então, suspeitando que alguma coisa escapava, foi contar com o conhecimento de um falante nativo de francês numa leitura em conjunto, ampliando dessa forma o horizonte tradutório. O passo seguinte foi quase automático: no dicionário *Aurélio*, há a expressão da linguagem infantil *fazer nanã* = dormir, que, além de guardar a nasalidade (*cama, nanã*), deu equilíbrio à tradução, recuperando a expressão *faire dodo* (dormir em francês), perdida anteriormente, e que era sugerida

pela repetição da sílaba *do-* (*doberies, odournés, doterons*), chegando-se a *dots* e caracterizando o trabalho nas cadeias de significantes. Mesmo que tenha ocorrido a perda da canção infantil de tom alegre, em seu lugar restou uma sutil referência a um ninar mais tranqüilo.

“La fille à marier n’a pas sitôt dit OUI [...]” também apresenta a sintaxe torta de Michaux. O emprego de *sitôt* como um advérbio (logo, tão logo) deveria vir assim: *Sitôt dit oui, on pousse la fille à marier dans le lit* (Dito o sim, tão logo jogasse a moça na cama), acompanhando o particípio passado de *dire, dit*; ou ainda de uma outra forma: *La fille à marier n’a pas encore dit oui...* (que traduzida seria: “A moça casadoira ainda não disse sim, ...”). É claro que o objetivo da tradução não deveria ser “melhorar” o francês, no caso, e assim não se poderia sugerir um verso em português que não trouxesse um elemento estranho, marcado. Logo, optou-se por uma construção oral com a locução adverbial irregular *nem bem*, que conservou o sentido e o estranhamento de *sitôt* e sua posição agramatical, não destruindo o sistematismo. Resta uma outra observação a propósito desse verso, o tempo verbal que, de pretérito em francês, passou a presente em português: no verso de Michaux o uso do *passé composé*, *La fille n’a pas dit* (A moça não *disse*), torna a ação mais pontual; no entanto, a segunda metade do verso leva a crer que se trata de um fato habitual, que acontece sempre. Isso justificou a escolha de “A moça casadoira nem bem *diz* SIM, ...”, como um presente de narração. Essa opção também favoreceu a permanência do ritmo, pois o uso do pretérito perfeito na tradução ocasionaria o acréscimo de mais uma sílaba ao verso, quebrando o ritmo.

A opção pelo verbo *poer* (forma antiga do verbo pôr) se deu em razão do estranhamento que causa em francês o futuro na forma inexistente de *pondre pondera*, já que não se poderia usar o verbo *botar*, correspondente de *pondre*, o que eliminaria o elemento marcado do uso que Michaux deu ao verbo.

Manteve-se *humi*, com o *h* no início, embora a primeira relação feita fosse com o verbete *úmido* em português brasileiro. A palavra *riri* foi a solução encontrada para o *h* de *hihi* que, nesse caso, recebe em francês uma pronúncia aspirada, sendo semelhante ao som do *r* de início de palavra em português; mesmo ligando essas duas amostras do esperanto michauxniano a órgãos sexuais, não os traduzi por gírias, ainda que fosse aceitável, evitando a vulgarização, pois *humi* e *hihi* não fazem parte do vocabulário de baixo calão já registrado em francês³¹. Manter *victima* deixaria ao leitor brasileiro uma dificuldade que não existe para o francês, a pronúncia da velar surda [k] que se manteve na passagem do latim para a língua francesa em *victime*; e como em português “vítima” já possui o *a* final, foi fácil manter a repetição que segue com a interjeição *ah!* que no todo forma a onomatopéia de uma gargalhada, suscitada anteriormente pelo termo *riri*, que também tem o valor onomatopaico do rir e cacarejar apropriado à cena.

É exatamente no estranhamento do texto de Michaux que está o artístico, e, por extensão, é por isso que o tradutor deve primar na sua tradução, guardando o elemento estranho, sem medo de ousar, não sendo etnocêntrico nem transparente.

³¹ Uma das últimas publicações brasileiras sobre o assunto ver *PIP – Dicionário de Provérbios, Idiomatismos e Palavrões – Francês-Português, Português-Francês*, de Cláudia Xatara e Wanda Leonardo de Oliveira, pela Cultura Editores Associados de 2002.

4. Saouls – Bêbedos

SAOULS

Magrabote, mornemille et casaquin
fortu mon père, forsi ma mère
nous allâmes à trois giler dans la rigole
rigolants à la rigole de tout ce qui rigole
magrapon et loupédie
indifférents désormais à toutes questions
d'épingles, de ristourne sur les petits
pois et autres menus menus de menus riens.
perdus et contents sur un plateau de 400 000 mètres
dans toutes les dimensions, à toutefois près la
hauteur, qui est moins considérable dans
l'ensemble.

BÊBEDOS

Mambregado, mornomilha e casaquinho
feitim meu pai, foitum minha mãe
fomos em três regabofar na regada
regalantes na regada de tudo o que regala
mambreleta e lobedeus
indiferentes de agora em diante a todas as questões
de alfinetes, de desconto sobre as ervilhas miúdas
e outras nadicas nadicas de nadicas de nada.
perdidos e contentes sobre um palco de 400.000
metros em todas as dimensões, em a salvo a
altura, que é menos considerável no
conjunto.

Como se fossem três personagens bêbados indo outra vez para a sarjeta, *Magrabote*, *mornemille* e *casaquin* podem ser três irmãos que apenas repetem a sina da família “fortu mon père, forsi ma mère”, e o *nous* coloca o eu poético novamente em questão. *Magrapon* e *loupédie* dois colegas simpatizantes do vício se encontram no caminho em que não importam os fatos corriqueiros do dia-a-dia, muito menos o orgulho, a altivez (*hauteur*).

Os cinco primeiros versos têm um ritmo que recupera o andar cambaleante de bêbados que vão pela rua, sem destino, perdidos, aos soluços, contentes e fartos pelo álcool. A imagem desses três é proposta de forma engraçada, evocando também a visão de três palhaços numa arena de circo, num palco de 400.000 metros.

Traduzir o poema não foi tão fácil quanto *ver* o poema, em todo o processo a intuição do tradutor foi decisiva. A opção, por exemplo, do título Bêbedos se deu pelo fato de *saoul(e)* ser uma grafia já em desuso no francês do início do século XX, época da publicação do texto, sendo corrente a grafia *soûl(e)* desde então. Ainda que *bêbedo* configure apenas uma variação de *bêbado*, forma mais difundida, foi a

maneira encontrada para chamar a atenção para o título assim como faz Michaux, usando um vocábulo arcaizante, traduzindo-se o marcado pelo marcado.

Os nomes dos supostos personagens do poema apresentam, de modo geral, neologia por composição, havendo ligeira transformação dos vocábulos, bem como semelhanças apenas sonoras e não morfológicas. *Magrabote* traz *bot(e)*, aleijado no feminino. Para traduzi-lo foi necessário buscar sinônimos de embriagado, alguns que pelo som fossem marcadamente pejorativos. Era preciso encontrar um termo que fosse engraçado e terminasse em *-ado*: eis então *xambregado*, *milhado*, *bruega* (bebedeira). Decidiu-se por modificar um pouco *xambregado*, trocando o *x-* por *m-*, escolha motivada por mariposa (*papillon*) e borboletear, dado haver *magrapon* no 5º verso mais adiante, o que resultou em *mambreleta*. Assim foi possível conservar a semelhança das duas palavras como fez Michaux com magrabote e magrapon: mambregado e mambreleta, ou seja o trabalho na cadeia de significantes foi realizado, guardando-se o valor forma-sentido.

Mornemille em francês pode-se dizer que resulta de *morne* (abatido, triste, infeliz) justaposto a *mille* (mil, milha, alvo, mosca). Logo, a tradução seguiu o mesmo processo *morno* + *milha* (frouxo, tranquilo + milha), o que redundou em dois personagens que de tão fracos e trôpegos pela embriaguez fossem facilmente visualizados pelo leitor. *Casaquinho* é quase que correspondente direto de *casaquin*, a não ser pelo fato deste último remeter a um paletó pequeno, cujo tecido tende a deixar o vestuário mais encorpado, noção que *casaquinho* não tem. O diminutivo também se tornou mais natural em oposição a *paletozinho*, e é claro, a aparência

mais humilde e até rota de um casaquinho se encaixa melhor ao personagem em questão. O objetivo foi evitar o *empobrecimento qualitativo* de que fala Berman.

Magrapon e *loupedieu* diferem um pouco dos outros três e lembram nomes de bichos, o primeiro, um inseto, *papillon* (mariposa ou borboleta), o segundo um mamífero, *loup* (lobo), ambos de hábitos noturnos. *Magrapon* ainda esconde a palavra *grappon*, pequeno cacho de uva, o que nos leva a vinho. No que se refere à formação dos dois vocábulos, o processo foi ainda a composição, mas por aglutinação e justaposição respectivamente, resultado de um trabalho homólogo ao do poeta belga; ao traduzir *loupedieu* por *lobedeus* a vogal de ligação, assim como em francês, por assimilação se tornou um e.

O segundo verso de “Bêbedos” é um tanto complicado. *Fortu* e *forsi* são neologismos que não mostram sinais de outras palavras componentes do léxico dicionarizado; têm apenas o som /for/, que remete ao adjetivo *fort* em francês e ao verbo derivado dele, *forcir* (grossir - engordar). Casos assim demonstram bem aquele limite que há entre traduzir e criar: não há palavras de onde partir, o que resta é inventar. Então, como uma atividade de escritura, que é a tradução segundo Meschonnic, houve um maior desprendimento do texto de Michaux. Foi aí que de *fortu* surgiu um *feitim* (feito-> feitinho-> feitim), com uma pincelada generosa de um estereotipado dialeto mineiro, ainda que isso caracterize a vulgarização do trecho traduzido.

Como foi dito há pouco, a presença do pai e da mãe descreve a trajetória, a tradição familiar, logo, se os filhos saíram ao pai; porque a conjunção *feito* equivale a *tal qual, como, que nem*; havia necessidade da ligação com a mãe, *foitum*, como

uma onomatopéia de uma pancada, um eco que se origina no pai, *feitim*, e rebate na mãe, *foitum*. Pois pode haver ainda uma outra possibilidade de leitura que define o trio como pai, mãe e filho.

Ao traduzir *giler* por *regabofar*, levou-se em conta a semelhança com *gille*, que na expressão *faire gille* é sinônimo de fugir (*s'enfuir*), “se mandar”, “dar no pé” em português popular. Mas para onde? Partindo-se de *rega-bofe*, substantivo masculino que significa festa com fartura de comida e bebida, folguedo, folia, pândega, não houve dúvidas. Foi daí que derivou o verbo *regabofar* de que se fez uso, guardando a homologia com *giler*, ambos inexistentes na língua padrão. Por analogia, o termo *rigole*, substantivo e verbo (*rigoler*), foi traduzido por outros dois termos do mesmo campo semântico, *regada* (propriedade banhada por água) e *regala*, do verbo *regalar* (aprazer-se, divertir-se, alegrar) que encerram as acepções de *rigole*, *rigoler*, como por exemplo, *rego*, *filete de água*; *rir*, *brincar*, *gracejar*. Não se manteve *regada* no quarto verso porque não ocorreria a homonímia existente em francês – *rigole* como substantivo e *rigole* como verbo na 3ª pessoa do singular do presente do indicativo. Essa foi uma pequena perda, comum na atividade tradutória, pois não existe em português o verbo *regadar*. Então, mais uma vez, priorizou-se o não-marcado pelo não-marcado, usando o verbo *regalar*, mantendo a assonância em [a].

O adjetivo *regalantes* surgiu do verbo *regalar*, podendo ser sinônimo de *regalador*, *regalão*, *aquele que regala ou alegre*; e de *folgazão*, *comilão*, *glutão*, correspondente de *rigolard*, *rigoleur*, *rigolo*. Como em francês *rigolant* não existe como adjetivo corrente, mas como gerúndio do verbo *rigoler*, evidentemente sem o

–s final, tomou-se como base o adjetivo *regalador* e o sufixo *–dor* foi trocado pelo sufixo *–ante*, terminação bastante comum na formação de substantivos e adjetivos em português, *andar, andante, errar, errante*, e em francês *aimer, aimant*.

Do sexto ao oitavo verso podemos considerar alguns traços psicológicos dos personagens, que de tão alta dose de álcool ingerida, ou ainda, porque são cômicos, não estão muito atentos à realidade cotidiana: questões de alfinetes, desconto sobre ervilhas e outras miudezas, eles caminham indiferentes, perdidos, mas contentes.

Michaux, ao empregar *menus menus de menus rien*, deixa clara a referência à expressão *rien de rien*, também existente em português, *nada de nada*, significando coisa nenhuma, coisa sem importância. No entanto, o uso de *menus* em lugar de *rien* diferencia o uso corrente da expressão, levando *menu* a ser sinônimo de *rien*, o que não se aplica à língua padrão, já que *menu* quer dizer *pequeno*, sendo usado como adjetivo e não como pronome indefinido. *Nadica*, de linguajar popular e jocoso, por outro lado, é sinônimo de *nada*, assim a estranheza do verso vem do emprego do plural (que ocorre em “nada dos nadas”) e da repetição *nadicas de nadicas*, e não como é comumente usada “nadica de nada”. Assim o *sistematismo* não foi destruído, mantendo-se a agramaticalidade.

À toutefois près é uma locução adversativa inexistente na língua francesa. Há sim semelhanças com outras locuções adverbiais, como por exemplo *à peu près* (aproximadamente), *à beaucoup près* (distante), *tout près* (pertinho), *à la fois* (ao mesmo tempo), *à cela près* (exceto, fora isso). Levando-se em conta que *toutefois* marca uma oposição forte, procurou-se manter a adversidade em uma locução forjada no português com a preposição *salvo* (exceto, afora) que não é

correspondente da conjunção adversativa *toutefois* (entretanto, no entanto, todavia), mas que marca uma exceção, uma oposição à idéia anterior: “400.000 metros em todas as direções, / exceto na altura, que é menos considerável no conjunto.” E o uso de *salvo*, homônimo de *salvo* adjetivo, deixou mais irônica a referência à altura, conservando a ambigüidade que há nesse termo em francês e em português: dimensão vertical ou importância pessoal. Isso acabou compensando o eco perdido em *considerável* e *conjunto* que há em francês *considérable* e *ensemble*. O saldo de toda a tradução, pode-se dizer, foi a manutenção tanto do sistematismo quanto da locução do poema, evitando-se dois dos tipos de deformação levantados por Berman (1985, p. 77-79).

5. Traduction – Tradução

TRADUCTION

Je me blague et me siroule
Dans le fond je me déruse
Rien ne tient bon: j'ai beau regarder
Ça s'érfulé et se range
Clermont sonne et Ferrand répond
Sottes rues satisfaites. ça promet
Mais. que s'isolent les envieux et les torbus itou
Laisse donc pérousser les aigres maigres
Pour moi je retourne à l'eau de l'océan. Adieu
J'ai entendu le clacquerin des paquebots.
j'embarque
Or, vieille habitude: j'y suis peu de chose; mais j'ai
dans mes doigts la façon de douze noeuds de
matelots et faire bâbord tribord sur mes jambes.
j'aime ça.
Par très mauvais temps je m'agrippe au grand pelé.
l'oreille contre. ça fait toutes sortes de bruits:
entre deux rafales je regarde venir les houlons
crétés de sabrouse
et puis parfois cette grosse eau se fait si calme et
comme agonisante. on se sent profondément
heureux
à peine si elle se craquelle de quelques rides et plis.
comme ce qui tient et broquetille sous l'oeil
d'une vieille femme.

TRADUÇÃO

Eu me troço e me nologro
No fundo eu me desardilo
Nada agüenta firme: apesar de eu olhar
Isso se esmafinha e se ajeita
Porto toca e Alegre responde
Sorongas ruas satisfeitas. isso promete
Mas, que se isolem os invejosos e os torbós tomém
Deixe então *carmicer* os agros magros
Por mim volto para a água do oceano. Adeus
Ouvi a clapitina dos navios.
eu embarco
Ora, velho hábito: sou pouca coisa lá: mas tenho em
meus dedos o feitio de doze nós de marinheiro
e fazer bombordo e estibordo sobre minhas
pernas. gosto disso.
Em mau tempo me agarro no pelado. a orelha firme.
isso faz todo tipo de barulho: entre duas
rajadas vejo vir os marolhões cristados de
arerrosa
e depois às vezes esse aguaceiro se torna tão calmo
e até agonizante. a gente se sente
profundamente feliz
apenas se ele se craquela com algumas rugas e
pregas. como o que prende e brocatilha
debaixo do olho de uma mulher velha.

Como um “portrait” de um aventureiro do mar, “Tradução” descreve os hábitos nem um pouco comuns de um “eu” que sabe se virar na vida, mas que quer mesmo é voltar ao oceano, fazer o que gosta.

O sentimento de aversão à vida na cidade pode ser notado na primeira parte do texto, em que o eu lírico enumera, com uma série de verbos inventados, as suas ações longe do mar; é a porção do poema em que estão a maioria dos neologismos. Nesse trecho podem ser encontradas referências a outros verbos existentes na língua francesa, todos semanticamente ligados a más ações, por exemplo, *blaguer* (mentir, zombar), *rouler* (enganar), *ruser* (usar de astúcia em benefício próprio), *érafler* (arranhar), *fouler* (machucar). Pode-se considerar que o eu sabe contornar as

adversidades, “Dans le fond je me déruse”, defendendo-se com palavras: fica evidente, porém, que sua paixão é o mar, é ser marinheiro, ao som do apito: embarcar.

A segunda e última parte do poema descreve a atividade no mar, a linguagem é mais acessível, as estruturas sintáticas são próprias da prosa, a leitura é mais fluente e, como não há tantos neologismos, o sentimento que se expressa é mais claramente percebido. Ocorre aliás, uma identificação entre o leitor e esse “eu”, traço comum em uma linguagem subjetiva. E se observarmos mais atentamente as palavras inventadas, é fácil notar que os termos evocados são diferentes daqueles da primeira parte: *houle* (onda), *sable* (areia), *rose* (rosa), *brocatelle* (tecido brocado), *écoutille* (escotilha), não tendo em si nada aparentemente negativo. No mar o eu se sente mais à vontade, “profundamente feliz”.

Em “Tradução”, a luta com palavras é bastante evidente, o poeta se defende do mundo forjando cada uma delas num fervilhar criativo.

O grupo de verbos inventados pedia, na tradução, outros que também o fossem, e como foi possível distinguir alguns dicionarizados dentro das construções neológicas, criaram-se palavras novas em português a partir dessas referências. Mantendo mais uma vez o trabalho homólogo, a relação de mercado com mercado, as locuções e os sistematismos.

Troçar-se surgiu do verbo *troçar* (zombar de, gracejar), que como *blaguer* não é pronominal e nem inventado; o seu uso fora da norma culta está exatamente na pronominalização. O verbo *nolograr-se* nasceu de *lograr* (enganar), correspondente de *rouler*, ambos sem pronome no padrão. Mas como *se sirouler*

traz o *si*, resposta em oposição a uma proposição na forma negativa, decidi colocar como prefixo de negação *no-*, a fim de transformar um verbo existente na língua portuguesa em outro, guardando da mesma forma o uso coloquial do verbo *rouler*.

Desardilar-se foi um pouco além das correspondências, pois *ruser* é um verbo do léxico francês não-pronominal e *ardilar* nem ao menos pertence à língua portuguesa dicionarizada. No entanto, na acepção de *ruser* encontrou-se definição semelhante a *ardil* – meio astucioso a que se recorre para burlar alguém, estratagemas (*Aurélio*). O passo seguinte foi trabalhar com o prefixo de negação *dé-* do francês que em português se dá com *des-*. Já o último verbo pronominal da série, *esmafinhar-se*, surgiu de uma soma de *esmagar* e *definhar*, uma simples aglutinação que teve origem na semelhança entre *erfuler* e o verbo *érafiler* (*érailler* – arranhar, esfolar), sugerida pela metátese entre os fonemas /f/ e /l/.

A escolha de *carmicer* foi um pouco mais trabalhosa. Dentre os possíveis referentes de *péroussier*, foram encontrados *rousse* (ruiva), *roussir* (avermelhar), *pérorer* (discutir) e *périr* (perecer). Diante de tantas escolhas, optou-se por apenas uma composição entre *carminar* (tornar da cor carmin) e *perecer*. Houve, sem dúvida, *empobrecimento quantitativo* (lexical), no que se refere às diferentes significações; mas, por outro lado, respeitou-se o contrato entre original e tradução no que concerne ao jogo de significantes.

Um outro verbo forjado pelo poeta foi *broquetiller* presente no último verso do poema. Como a imagem dos olhos de uma mulher idosa vem à mente com suas rugas e “pregas” e todo craquelamento da pele, através da leitura do último verso do poema, não foi difícil associar *broquetiller* a *brocatelle* (tecido bordado). O

interessante foi a descoberta de outras palavras não tão ligadas a essa imagem: *écoutille*, *tille*, *quille*, *broutille*, sendo as três primeiras partes de uma embarcação, escotilha, tilha, quilha; e a última a designação de um objeto ou coisa de pouco valor. Essas quatro palavras levaram a outra imagem, a de uma embarcação cortando o mar: os olhos são o navio, as ondas, as rugas. Além disso, o termo *ride* (ruga) é usado também para definir o efeito de ondulação na água, o que acaba completando o sentido dos últimos versos do poema. Foi assim que se chegou a *brocatilhar*.

É como o efeito que Arthur Rimbaud alcança com o ritmo de *Le bateau ivre* ao longo dos 100 versos alexandrinos: é possível perceber o movimento das águas do mar descrito pelo poeta. Michaux consegue um efeito paralelo com os neologismos, *houlons*, *sabrouse*, *broquetiller*, já que cada palavra é em si um retrato do mar agitado e de seus elementos.

Os demais neologismos de “Tradução” são substantivos. Os *torbus itou* ao lado dos invejosos apresentaram dois problemas, o vocábulo *itou* é um advérbio hoje de uso coloquial, que surgiu da mistura de *et tout* do francês médio (séc. XIV-XVI), que quer dizer também e de *itel* do francês antigo (período anterior à Guerra dos Cem Anos), que significa *semelhantemente*. Hoje, esse advérbio é usado como sinônimo de *aussi*, *de même* (também), porém, raramente empregado. Que advérbio do português poderia preencher esse espaço? Como *também* é uma junção de *tão* + *bem*, decidiu-se pela nasalização do termo: *tomém* que pode ser considerado uma variação dialetal de *também*. O fato é que isso pode denotar a *vulgarização*.

O outro entrave foi o próprio neologismo *torbus*. Seria ele uma aglutinação de *tordu* (torto, torcido) e *orbe* (cego, para objetos inanimados, por exemplo, “uma parede cega, sem portas ou janelas”)? Com influências, talvez, do termo *hurluberlu* (substantivo e adjetivo que designa um pessoa atordoada, doidivanas), optou-se por uma composição entre *badó*, brasileirismo que significa tolo, e a palavra *torto*, como alguém aleijado, deformado. *Torbós* deu a impressão de um dialeto caipira qualquer, foi aí que *tomém* se encaixou e além disso resolveu a sonoridade que há em *torbus* *itou* com a repetição do /t/, que permaneceu. A deformação é evidente, já que o resultado parece ser um trecho em que o texto é levado ao leitor, apagando-se o elemento estrangeiro na escrita, facilitando a leitura.

Clacquerin soa como uma sirene, um apito de navio que toca avisando a partida, mas as palavras que aparecem *claquement* e *claque* designam um som diferente, mais breve e seco. Como Michaux juntou as duas coisas, isto é, evocou a palavra *claque* no conjunto genitivo *clacquerin des paquebots*, na tradução foram usadas as palavras *claquete*, *apito* e *buzina*, resultando em *clapitina*.

Os dois últimos neologismos são *houlon* e *sabrouse*. *Houlon* traz por radical *houle*, um marulho, uma ondulação sem espuma, e o sufixo *-on* formador de substantivos em francês. A grande maioria dos substantivos terminados em *-on* é de grau diminutivo, no entanto, *houlons crétés* dão a impressão de grandes ondas de um mar revolto, resultado do mau tempo mencionado no verso anterior. Assim, traduziu-se esse termo por *marolhões*, um misto de *vagalhão* e *marola*, preservando-se o jogo de significantes

Em *sabrouse* o que se pôde ver foram as palavras do léxico francês *sable, rouge, sabre, sabreur, saveur*. De que forma unir tantas palavras numa somente? A solução foi *arerrosa*, sem muito êxito. Aqui, o que pode servir de justificativa para as relações é a intuição do tradutor vasculhando no meio de seu horizonte de tradução.

Para pontuar outros detalhes da tradução desse poema, tem-se a menção a Clermont Ferrand. Deteve-se a atenção não no porquê do nome dessa cidade no poema, mas no seu nome duplo, foi aí que surgiu Porto Alegre, nome composto de um substantivo e um adjetivo que personifica o substantivo inanimado, como acontece com *ruas satisfeitas* e *água agonizante*. Enfim, decidiu-se fazer o que se fez com a escolha do nome Bilac no poema “Glu e Gli”, mantendo a tradução “fiel” ao projeto, privilegiar o jogo nas cadeias de significantes.

Traduzir a oração *j'y suis peu de chose* foi um tanto confuso, porque se trata de uma construção não padrão, de difícil compreensão. *Y être* quer dizer estar em casa, compreender ou participar, expressão que não exigiria o complemento *peu de chose*. A saída encontrada foi considerar o *y* da oração como um complemento circunstancial de lugar, um advérbio de lugar, *lá* em português, e o *peu de chose* como predicativo do sujeito, resultando em *sou pouca coisa lá*. O referente anafórico de *lá* se torna a vida na cidade. Como dito antes, o eu prefere o mar, pois tem em seus dedos o feitio de 12 nós de marinheiro, ou seja, todos os recursos para se dar bem no mar. Essa oposição fica bem marcada no verso com a conjunção adversativa *mas*, “ora, velho hábito; sou pouca coisa lá; mas tenho em meus dedos[...]”.

Assim como “O Grande Combate” pôde ser considerado um retrato da luta do poeta com as palavras e logo, do tradutor, “Tradução” pode ser abordado do mesmo modo. A diferença está, contudo, no fato de “Tradução” enfatizar a liberdade do poeta com as palavras. Essa liberdade está representada ali pela figura do mar, o mar enquanto universo do poeta: lugar onde é possível criar. E por extensão, o mar se torna o universo do tradutor também.

Não se sabe se Michaux considerou o termo tradução além do sentido existencial. Mas, é inevitável contemplar a atividade de tradutor que, de uma maneira ou de outra, acaba surgindo na leitura.

É interessante observar que, se em “O Grande Combate” ocorre a luta pelo domínio da linguagem, em “Tradução” o poeta e o tradutor se dão conta de que não são eles que subjagam a linguagem, mas ao contrário: poeta e tradutor fazem o que podem, mas têm de reconhecer que estão à mercê do mar “...entre duas rajadas vejo vir os marolhões cristados de arerrosa/ e depois às vezes esse aguaceiro se torna tão calmo e até agonizante, a gente se sente profundamente feliz”. Poeta e tradutor estão imersos no mar. O diferencial para que consigam tirar proveito desse universo das palavras são suas habilidades regadas à paixão pelo trabalho: “...mas tenho em meus dedos o feitio de doze nós de marinheiro e fazer bombordo e estibordo sobre minhas pernas, gosto disso”.

CONCLUSÃO

Ao fim deste trabalho, pretende-se ter demonstrado um caminho possível para construir uma prática de tradução consciente. Não se buscou, no entanto, trilhar esse caminho sob forma de receituário.

A descrição do projeto de tradução aqui delineado não visou apenas ao processo tradutório de uma linguagem poética diferente para o início do século XX, mas visou sobretudo à inserção da obra de Henri Michaux no meio acadêmico, para que, ora por meio dos estudos da tradução, ora por meio dos estudos literários, Michaux possa ser contemplado entre os escritores abordados nas disciplinas de cursos acadêmicos. É claro que, segundo Antoine Berman (1995, p. 85), um projeto de tradução deve dar impulso a retraduições, sendo esse então o objetivo último desta dissertação, a saber: que se construa uma crítica de tradução literária de forma completa. Se, porém, a crítica almejada aqui levar ainda algum tempo a tomar forma, este trabalho pode cumprir o papel de informação e referência sobre Michaux.

Essa foi a motivação para que a ênfase dada no autor e na obra, vistos no capítulo I, se adequasse ao projeto. E a descrição do próprio projeto no capítulo II serviu de ponte de acesso ao resultado: as traduções dos cinco poemas presentes na seção “Poemas” da obra *Qui je fus*.

Com todo o processo realizado, o ponto mais importante passou a ser a contribuição da voz do tradutor à crítica de tradução literária em nível acadêmico, que, é claro, vai para além desta dissertação.

Para tanto, tem-se a convicção de ser necessário que os estudos de tradução ganhem mais autonomia. Isto é, nas palavras de Henri Meschonnic: “a tradução não é uma lingüística aplicada. Ela é um campo novo na teoria e na prática da literatura. Sua importância consiste na sua contribuição para uma prática da homogeneidade entre significado e significante, prática própria da escritura” (1973, p. 330).

Foi sobre esse ponto que se buscou trabalhar, exemplificando a prática da homogeneidade entre significado e significante com a tradução do esperanto lírico de Michaux.

E pode-se concluir que se o tradutor tem claramente um projeto de tradução construído sobre uma posição tradutiva e um horizonte de tradução bem determinados e conscientemente explorados, sempre dentro dos limites de um texto, é possível, segundo Berman, dar andamento a uma crítica de tradução literária que de fato contribua para os estudos da tradução, em meios acadêmicos ou já profissionais, e para a valorização social, poética e histórica de tradutor e de seu trabalho.

REFERÊNCIAS

I – Obras de Henri Michaux, obras sobre Henri Michaux e obras de apoio teórico:

APEL, K. *Transformação da Filosofia II – O a priori da comunidade de comunicação*.

Trad. Paulo Astor Soethe. São Paulo: Loyola, 2000.

BERMAN, A. *A prova do estrangeiro*. Trad. Maria Chanut. Bauru, SP: Edusc, 2002.

_____. “La traduction et la lettre ou L’auberge du lointain”. In: Berman, A., Granel, G., Jaulin, A., Mailhos, G., Meschonnic, H. *Les tours de Babel: essais sur la traduction*. Mauvezin: Trans-Europe-Repress, 1985, pp. 33-150.

_____. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

BEZERRA, P. “A tradução como arte”. In: *Gragoatá – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense*, n. 13 – Lugares da Tradução, Niterói: EdUFF, 2^o sem. de 2002.

BERTELÉ, R. *Henri Michaux par René Bertelé – Poètes d’aujourd’hui 5*. Paris: Pierre Seghers, 1973.

CAMPOS, A. e CAMPOS, H. *e.e.cummings 40 POEM(A)S*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Panorama de Finegans Wake*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

CAMPOS, H. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. “Da tradução à transficcionalidade” In: *34 Letras*, n. III Rio de Janeiro, mar./1989.

_____. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem e outras Metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992

_____. “Transluciferação” In: *Transcriar*, São Paulo: MAC/USP, 1980.

CÉSAR, A. C. “Bastidores da Tradução” In: _____. *Escritos da Inglaterra*, São Paulo: Brasiliense, 1988.

CHEREM, L. “Um certo senhor de Namur”. In: *Nicolau* n. 45 set/out de 1992.

DARCOS, X. *Histoire de la Littérature Française*. Paris: Hachette, 1992.

KIRSCH, G. “Poética da tradução e recepção estética: Nove, novena na França e na Alemanha”. Tese de Doutorado, São Paulo FFLCH/USP, 1998.

_____. “Pressupostos teóricos para uma crítica de tradução literária”. In: *TradTerm*, n. 8. São Paulo, FFLCH-USP, 2002.

- LARANJEIRA, M. *Poética da Tradução*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1993.
- LARBAUD, V. *Sob a invocação de São Jerônimo*. Trad. Joana Melo. São Paulo: Mandarim, 2001.
- LINS, O. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.
- MAGAZINE LITTÉRAIRE. *Dossier Henri Michaux*. Paris: 364, abril 1998, p. 16-62.
- MANGUEL, A. *Uma história da leitura*. São Paulo: Cia da Letras, 1997.
- MESCHONNIC, H. *Pour la Poétique II – Épistémologie de l'écriture Poétique de la Traduction*. Paris: Gallimard, 1973.
- MICHAUX, H. *L'Espace du dedans – Pages choisies (1927-1959)*. Paris: Gallimard, 1966.
- _____. *Oeuvres Complètes* Tome I et II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998 et 2001.
- MILTON, J. *Tradução: Teoria e Prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- PLINVAL, G. *História da literatura Francesa*. Trad. Idília Portela. Lisboa: Presença, 1982.
- SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos - Ensaio sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- TRADTERM. *Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, n. 8, 2002.
- WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: EdUSP, 1994.

II – Obras de referência:

- CUNHA, C. e CINTRA, L. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- DICIONÁRIO HOUAISS de sinônimos e antônimos da língua portuguesa / Instituto Antônio Houaiss de Lexicologia e Banco de Dados da Língua Portuguesa. S/C Ltda – Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI* 3^ª ed. totalmente revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

LAROUSSE LEXIS – *Dictionnaire de la Langue Française*. Paris: Larousse-Bordas, 1999.

REY, Alain. *LE ROBERT d'aujourd'hui*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1992.

RÓNAI, P. *Dicionário essencial francês-português português-francês*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

XATARA, C. e OLIVEIRA, W. *PIP – Dicionário de Provérbios, Idiomatismos e Palavrões – Francês-Português, Português-Francês*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 2002.

LISTA DE ANEXOS

ANEXO I – Os dez outros poemas de *Qui je fus*:

1. **Toujours sans “Moi” – Sempre sem “Eu”**
2. **Caillou courant – Brita corrida**
3. **Conte du dit – Conto do dito**
4. **Vie pratique – Vida prática**
5. **Haine – Ódio**
6. **Collection – Coleção**
7. **Mort – Morte**
8. **Bénédiction – Bênção**
9. **Éxamineur-Midi – Examinador-a-Pino**
10. **...Et on fait des enfants – ... E fazemos filhos**

ANEXO II

“Algumas informações sobre cinquenta e nove anos de existência”

ANEXO I – Os dez outros poemas de *Qui je fus*:

1.

TOUJOURS SANS “MOI”

Aujourd'hui, je proclame dur et sec que je suis
comme ceci. Fixe là-dessus!
déclarant que je maintiendrais serré sur cette
affirmation
et puis...arrive demain...a tourné le vent.
ne reviendra plus
il ne s'agit pas ni d'être ni de ne pas être
il s'agit du *de ce que*
mais bon Dieu! qu'on me donne donc un substantif
un maître qualificatif où je puisse me coller à
jamais
mais halte-là!

pas de matraque sur mes antennes
mauvais chien se mord soi-même
paix à ma cabale

je m'affaire dans mes branchages
je me tue dans ma rage
je m'éparpille à chaque pas
je me jette dans mes pieds
je m'engloutis dans ma salive
je me damne dans mon jugement
je me pleure
je me dis: c'est bien fait!
je me hurle au secours
je me refuse l'absolution
je me reprends mes supplications
je me refuse toute révision
c'est mérité
et puis au diable, au diable
et grande fuite et crevaison dans le bénitier

foutu
maboule
matraque
ma trêve
il n'y aura donc pas un bras
pas un plancher pas une réponse pas une chandelle
(cependant ce fleuve qui coule de mon cœur
gauche, immense langueur dans mon tracas)
vainement arc-bouté sur mes pieds de laine
enfoui et fuyant
fortune femme flamme
m'affole s'affole

SEMPRE SEM “EU”

Hoje, eu proclame forte e seco que sou assim. Fixo
nisto!
declarando que eu manteria firme sobre esta
afirmação
e depois...chega amanhã...virou o vento.
não voltará mais
não se trata de ser nem de não ser
se trata do *de que*
mas bom Deus! que me dêem então um substantivo
um senhor qualificativo em que eu possa me colar
para sempre
mas alto lá!

nada de matraca sobre minhas antenas
cão ruim morde a si mesmo
paz à minha cabala

me ocupo em meus galhos
me mato em minha raiva
me disperso a cada passo
me jogo em meus pés
me devoro em minha saliva
me condeno em meu julgamento
me choro
me digo: é bem feito!
me grito socorro
me recuso a absolvição
me repreendo minhas súplicas
me recuso qualquer revisão
é merecido
e depois ao diabo, ao diabo
e grande fuga e sofrimento na pia benta

mau
maluca
matraca
minha trêgua
logo não haverá um braço
um chão uma resposta uma chama
(entretanto este rio que corre em meu coração
esquerdo, imensa inércia em meu tormento)
inutilmente arco-botante sobre meus pés de lã
enfado e fugidio
fortuna fêmea flama
me afoba se afoba

affolement ne fait pas le compte
affolement n'est pas réponse
qu'on me le mette au pied du mur
sous la menace de la carabine
qu'il se trouve enfin pour de bon et s'exprime
cet être de gaz et de mystification
avec son "moi, moi, moi" toujours et tout gros dans
la bouche:
on voudrait tant penser à autre chose

et vous autres aussi, allez, passez votre chemin
Monsieur est absent
Monsieur est toujours absent
adieu je vous prie, il n'y a ici qu'empreintes

je fais pour mes écorchures la réclame qu'il faut
mais ce n'est tout de même pas si béant que ça.

afobação não estima
afobação não é resposta
que me o coloquem ao pé da parede
sob a ameaça da carabina
que ele se encontre de verdade e se exprima
este ser de gás e de mistificação
com seu "eu, eu, eu" sempre e certo dentro da
boca:
gostaríamos tanto de pensar em outra coisa

e vocês aí, vão, passem fora
O patrão está ausente
O patrão está sempre ausente
adeus eu lhes peço, aqui há impressões somente

eu faço para meus arranhões o anúncio necessário
mas não é apesar de tudo tão escancarado quanto isso.

2.

CAILLOU COURANT

caillou courant qui va sur la route
concassant concassé
jusqu'au concassage au-delà duquel il n'y a plus
que matière à micrométrie

et marque narque
nerfs sautés
comme une couverture de barbelés
en jet dans la faconde où tout bombe et tout tombe
marque boise et mal éteint mal poli
le finasserie d'accord avec la bondieuserie et le
commerce de tripes de ficelle et d'huile lourde
plus outre le cabale
les soutanes les pédales et ces nez pâles qui font la
foule des hurleurs

foin de tout
ma partie de reins dit "sang" à ma partie haute
et rue à tout ce qui n'est pas injures et viande
fraîche
ce n'est pas en semant qu'on devient forgeron
et puis mort aux éponges
on a besoin d'affirmations

BRITA CORRIDA

brita corrida que vai pela rua
britando britada
até à britagem para além da qual existe apenas
matéria a micrometria

e marca narca
nervos saltados
como um cobertor de arames farpados
em lance num falatório onde tudo cai e tudo cai
marca arbriga e mal apagada e mal polida
a mutreta de acordo com a beatice e o comércio de
tripas de barbante e de óleo pesado
e ainda a cabala
as batinas os pederastas e essas caras frouxas que
formam a multidão dos gritalhões

dane-se tudo
meus rins dizem "sangue" à minha parte alta
e rua a tudo o que não é injúrias e carne
fresca
não é plantando que se aprende
e depois morte às esponjas
precisamos de afirmações

3.

CONTE DU DIT

Rapistache dit à ma mère: "Votre époux est ce que
je pense:
je ne m'en dédirai pas un pignouf sur le ventre"
"Cocodrille! on t'aura."
Quatre à quatre, c'est la poursuite.
Mais avant et auparavant je fais serment triple.
Tu seras pendu.
d'abord sur mon premier, que vous saurez plus tard.
ensuite sur mon deuxième que je réserve
et tertio, après tout c'est mon affaire, se disputer est
assez mon genre pour que je n'ai pas à
m'expliquer plus outre. Je m'en tiendrai
strictement à ce que je pense.
— Monsieur, Monsieur, Monsieur, il n'est plus
possible de déborder le canot
bougre de bougre, c'était un courant qui nous
appuyait contre le cargo.

CONTO DO DITO

Melespinta diz a minha mãe: "Teu marido é o
que eu penso:
não me desdarei um xexé na barriga"
"Crilabundo! vamo te ganhar."
Quatro por quatro, é a perseguição.
Mas antes e anteriormente eu faço promessa tripla.
Você vai ser enforcado.
Primeiro sobre minha primeira, que você vai saber mais tarde.
Em seguida sobre minha segunda que eu reservo
e terceiro, após tudo é meu negócio, brigar é
comigo mesmo para que eu não tenha que me
explicar mais além. Vou me ater estritamente ao
que eu penso.
— Patrão, Patrão, Patrão, não dá mais prá
ultrapassar o bote
diacho de diacho, era uma correnteza que apertava a
gente contra o cargueiro.

4.

VIE PRATIQUE

La plus rentrante dit à l'autre:
Mettons le reste à part et la pluie tombera
hirsute ici, hirsute là, tous au balcon
le jeu de l'oie pour tout à l'heure
et l'avenir droit devant soi
Ah! Ah! c'est vous les intéressés?
et la plus rentrante dit encore qu'elle a raison
et c'est ainsi qu'on embarque les tuiles
sans demander rien à personne et qu'il y en a
beaucoup de cassées.
Il n'en saurait être autrement car l'habitude est une
chose et la drôlerie une autre.
Celui qui donne raison au vin, ne donne pas raison à l'eau
il ne faut pas mettre des tapis sur l'embarcation
destinée à prendre la mer prochainement, ni
souhaiter bonne route à qui a les jambes cassées.
Ce qu'on perd en justice, on le gagne en à-propos
et c'est toujours ainsi qu'on est le mieux rasé sans
trop attendre.

VIDA PRÁTICA

A mais chegada diz à outra:
Coloquemos o resto à parte e a chuva cairá
guedelha aqui, guedelha lá, todos na varanda
o jogo da glória para daqui a pouco
e o futuro reto diante de si
Ah! Ah! são vocês os interessados?
e a mais chegada diz ainda que ela tem razão
e é assim que se embarcam as telhas
sem perguntar nada a ninguém e que ficam muitas
quebradas.
Não se saberia ser diferente pois o hábito é uma
coisa e a gozação outra
Aquele que dá razão ao vinho, não dá razão à água
não é preciso colocar tapetes na embarcação
destinada a logo ganhar o mar, nem desejar boa
estrada a quem está com as pernas quebradas.
O que se perde em justiça, ganha-se em a-liás
e é sempre assim que se consegue ser o melhor
barbeado sem esperar muito.

HAINE

quoi?
 rien
 je suis entouré de feux qui ne brûlent pas
 et puis haine!
 haine!
 failli du bras peut-être mais haine!
 je vous aurai bien un jour, gens d'aujourd'hui, ânes
 et buveurs de sang
 je suis copain des pierres qui tombent et des
 inondations et de la mer incessamment ouverte
 et qui ne demande qu'à noyer
 je vous déteste tous,
 ceux qui se tapent sur le ventre entre eux disant: le
 premier au deuxième: tu as raison
 le deuxième au troisième: tu as raison
 et tous les autres entre eux: tu as raison
 révolutionnaires en brigades et comités
 ou gens assis, actionnaires de la vieillesse de
 l'interminable et du cafard
 vous tous qui ne m'avez pas donné mon compte de
 viande
 haine!

ah! quel métier!
 exercer dans les mots
 des mots courts des mots à longue articulation
 des mots qui finissent en pan, d'autre en one
 des phrases qui comportent des verbes
 ne pas oublier les verbes
 donner de la couleur aux verbes
 allez-y
 on s'amuse
 on se dorlote avec des rôts

combien de fois j'ai regardé la Grande Tasse
 me disant "ce sera pour ce soir"
 eh oui, et le soir j'étais toujours sur le rivage et j'écrivais
 ah! quel métier

ÓDIO

quê?
 nada
 estou cercado de fogos que não queimam
 e daí ódio!
 ódio!
 falido do braço talvez mas ódio!
 eu bem os vencerei um dia, gente de hoje, asnos e
 bebedores de sangue
 sou companheiro das pedras que caem e das
 inundações e do mar incessantemente aberto que
 não pede nada além de afogar
 eu os detesto a todos
 aqueles que se batem no peito entre eles dizendo: o
 primeiro ao segundo: você tem razão
 o segundo ao terceiro: você tem razão
 e todos os outros entre eles: você tem razão
 revolucionários em brigadas e comitês
 ou gente sentada, acionários da velhice do
 interminável e do tédio
 todos vocês que não me deram minha porção de
 carne
 ódio!

ah! que ocupação!
 exercer nas palavras
 palavras curtas palavras de longa articulação
 palavras que terminam em pam, outras em ona
 frases que contêm verbos
 não esquecer os verbos
 dar cor aos verbos
 vai
 a gente se diverte
 a gente se mima com manjares

quantas vezes eu olhei as Grandes Águas
 me dizendo "será para esta noite"
 é, e à noite eu estava sempre na margem e escrevia
 ah! que ocupação

6.

COLLECTION

lac occulte
des phoques anhydres
des fesses de mica
le confessionnal plombé
des vierges trempées dans des draps de lit
un aigle loué pour la saison
une pie nettoyeuse de pavés
les lézards ensevelis dans un éclat sans borne
la vermine qui abonde dans le sens du noir d'ivoire
la morve fidèle au nez
l'asthme qui vit dans les cages d'escaliers
araignée, sale petite femme dans ton assiette de corde
les os pilés sont à refaire
la baignoire de la Reine s'offrait au plus offrant
dehors la poule au pot et maintenant laissez entrer
mes gens

COLEÇÃO

lago oculto
focas anidro
nádegas de mica
o confessionário chumbado
virgens de molho sobre roupas de cama
uma águia locada para a temporada
uma pega limpadora de ruas
os lagartos enterrados num brilho sem limite
o verme que vai pelo mesmo caminho do negro-de-fumo
o ranho fiel ao nariz
a asma que vive nos vãos de escadas
aranha, mulherzinha suja no teu prato de corda
os ossos moídos estão para refazer
o balcão da Rainha se oferecia ao melhor comprador
lá fora a galinha na panela e agora deixem entrar os
meus

7.

MORT

les dortoirs de sémaphores
les "tout à coup" s'éveillent
la pleutrerie entre deux vagues liquides
et un dernier salut à l'hostellerie du monde

MORTE

os dormitórios de semáforos
os "de repente" despertam
a borradura entre duas ondas líquidas
e um último aceno à albergaria do mundo

8.

BÉNÉDICTION!

ceux qui donnent le ton
en rond
ça pond
ça roule. ça va. ça fond
et ça se refait

d'autres qui vivent et meurent dans l'échafaudage
ignorants, ballotants et gauches comme des nations
à quatre-vingt-dix ans qui attendent encore leur portion
les yeux toujours ouverts et nuls comme des poissons
bons depuis toujours aussi pour la glissade ou la
crevaison

il s'en est fallu mille fois de bien peu que cela
finisse comme cela, comme va finir maintenant,
pour tout de bon

qu'il n'en sera plus jamais question

amen. amen. amen. sur tous les morts bénédiction
les commotionnés. les engrouillés dans les hangars
des catastrophes

les noyés sur leurs échelles qui remontent lentement
vers la surface

sans autre raison ni explication

que l'acquis et l'habitude

qui subsistent au-dessus de vous

et avec le reste, on ne sait comment, font le pont

sur toute la camelote bénédiction

insignifiants comme des jetons

esclaves comme des batons

pour tout dire "on"

ceux à qui il manque tout pour être rond

et non moins pour être droit. bénédiction

bénédiction, bénédiction

bénédiction, puisqu'ils sont quand même morts et
que l'ennemi est ailleurs

BÊNÇÃO!

aqueles que dão o tom
em roda
e bota
e rola. e vai. e desfaz
e se refaz

outros que vivem e morrem no andaime
ignorantes, balançantes e esquerdos como nações
por noventa anos que esperam ainda sua porção
os olhos sempre abertos e nulos como peixes
bons desde sempre também para a escorregadela ou
a morte

foram necessárias mil vezes de muito pouco para
que terminasse nisso, como vai
terminar agora, para tudo de bom

não se tratará nunca mais disso

amém, amém, amém, sobre todos os mortos bênção
os abalados, os enrebulçados nos galpões das
catástrofes

os afogados sobre suas escadas que remontam
lentamente para a superfície

sem outra razão nem explicação

além da experiência e do hábito

que subsistem acima de vocês

e com o resto, não se sabe como, fazem a ponte

sobre todo o bagulho bênção

insignificantes como tostão

escravos como bastão

para tudo dizer "ão"

aqueles a quem falta tudo para ser redondo

e não menos para ser reto, bênção

bênção, bênção

bênção, já que eles estão mortos mesmo e que o
inimigo está por aí

EXAMINATEUR-MIDI

Que reste-t-il de la plus large porte quand elle a été fermée et qu'on a dit: boutonçons-nous, c'est tout boutonné, et puis au suivant, qu'il vienne sans peur, on sait ce que c'est que la vie, on a aussi de la salive dans la bouche, et un coeur qui tape comme un autre; on n'attend plus que vous... Puis on quitte son siège, on prend l'escalier, on est dans la rue en potage avec les passants, les marronniers, les fiacres, les chiens aventuriers et l'immensité de ceux qui portent le désir devant eux et une grande incertitude sur ce qui arrivera malgré la montre au poignet et dans la poche un agenda tenu à jour comme on dit quoique bien des heures y soient passées sous silence où, parc ouvert, on sommeille, les oreilles, écouteuses de l'intérieur, l'Intérieur, sous-jacent au plus fin bruissement des veines, dans une houle plus emportée que tout ce qu'on sait de l'extérieur où au vrai, on demeure fort tranquille, préservé par les vêtements, l'attention aux fenêtres, la discipline, unis à une mauvaise foi évidente à l'égard de tout ce qui n'est pas droit et mortier de convention.

EXAMINADOR-A-PINO

O que resta da mais larga porta quando ela foi fechada e que dissemos: abotoemo-nos, está tudo abotoado, e depois ao seguinte, que ele venha sem medo, sabemos o que é a vida, também temos saliva dentro da boca, e um coração que bate como um outro; não esperamos mais que vocês... Depois deixamos o assento, tomamos a escada, estamos na rua em caldo com os transeuntes, as castanheiras, os coches, os cães aventureiros e a imensidão daqueles que levam o desejo diante deles e uma grande incerteza sobre o que acontecerá apesar do relógio no pulso e no bolso uma agenda em dia como se diz ainda que horas tenham passado sob silêncio onde, parque aberto, cochilamos, as orelhas, ouvintes do interior, o Interior, subjacente ao mais fino sussurro das veias, num marulho mais violento do que tudo o que se sabe do exterior onde realmente, habitamos tranquilamente, preservado pelos trajés, a atenção nas janelas, a disciplina, unidos à uma má fé evidente com respeito a tudo o que não é certo e argamassa de convenção.

10.

...ET ON FAIT DES ENFANTS

Un chien qu'on entretiendrait de l'immortalité de
l'âme.
un peu, beaucoup, passionnément...
surtout très peu cette couleur est faite pour son nez.
Donnez à fumer, puis seulement à réfléchir
Mais toujours donnez, donnez.
la tête de l'écho est au fond,
je ne mets qu'un radis sur l'espoir,
et l'avenir sur ma haine,
L'épicier et l'outrance, l'aveugle et le miroir
tous et tout mêlés, la rumination avec les réflexes.
surtout le mystère, un massif avec ses monts
et ses crêtes dans un encier.
Hasard, autre histoire
promesse faite à la paralysie.
Comment vous aussi?
Parbleu. Pas encore né que son père le battait
tenez plus près de nous, le veille de sa naissance
puis vient l'anecdote
puis, quelques dates, l'agrément
se laver avant la succion
aboyer quand c'est fini
rejeter la faute sur le penchant
le penchant sur l'origine
et l'origine sur les âges en allés.
on les connaît les mauvais pères
une clef, de l'ombre
des draps de lit froissés
et dans la famille un nouveau misérable
si c'est une fille, gagner sa croûte avec sa
moelle
un garçon? qu'il fasse comme les autres
le vol à la tire nourrit bien les boeufs.

...E FAZEMOS FILHOS

Um cão que alimentáramos com a imortalidade da
alma.
um pouco, muito, apaixonadamente...
principalmente muito pouco esta cor é feita para seu bico.
Dêem de fumar, depois somente de pensar
Mas sempre dêem, dêem.
a cabeça da notícia está no fundo,
não coloco mais que um tostão sobre a esperança
e o futuro sobre meu ódio.
O comerciante e o exagero, o cego e o espelho
todos e bem misturados, a ruminação com os reflexos,
principalmente o mistério, um maciço com seus montes
e suas cristas num tinteiro.
Acaso, outra história
Promessa feita à paralisia.
Como vocês também
Claro. Nem ainda nascido já seu pai o batia
olhem mais perto aqui, a véspera do seu nascimento
depois vem a anedota
depois, algumas datas, o recreio
lavar-se antes da sucção
gritar quando tiver terminado
rejeitar o erro sobre a queda
a queda sobre a origem
e a origem sobre as idades idas
conhecemos os maus pais
uma chave, sombra
roupas de cama amassadas
e na família um novo miserável
se é uma menina, ganhar o pão-de-cada-dia com sua
medula
um menino? que faça como os outros
a mão-leve alimenta bem os bois.

ANEXO II

“Algumas informações sobre cinquenta e nove anos de existência”

1899, Nascimento em uma família burguesa.
24 / 05, Pai ardenês.
Namur. Mãe valã.

ANEXO II

“Algumas informações sobre cinquenta e nove anos de existência”

1899, 24 / 05, Namur.	Nascimento em uma família burguesa. Pai ardenês. Mãe valã. Um dos avós, que ele não conheceu, de origem alemã. Um irmão, mais velho três anos. Distante ascendência espanhola.
1900 a 1906, Bruxelas.	Indiferença. Inapetência. Resistência. Desinteressado. Ele boicota a vida, os jogos, as diversões e a variação. O comer o enoja. Os odores, os contatos. Sua medula não faz sangue. Seu sangue não é louco por oxigênio. Anemia. Sonhos, sem imagens sem palavras, imóvel. Ele sonha com a permanência, com uma perpetuidade sem mudança. Sua maneira de existir à margem, sua natureza de grevista dá medo ou exaspera. Enviam-no ao campo.
Putte- Grasheide, 1906 a 1910.	Lugarejo situado na Campina. Cinco anos em internato. Internato pobre, difícil, frio. Estudo em flamengo. Seus discípulos são filhos e filhas de pequenos agricultores. Secreto. Subtraído. Envergonhado do que o cerca, de tudo o que o cerca, de tudo o que desde sua vinda ao mundo o cercou, envergonhado dele mesmo, de ser apenas o que é, desprezo também por ele mesmo e por tudo o que conhece até o momento. Continua a ter a aversão pelos alimentos, embrulhados com papel mete-os em seus bolsos e uma vez fora os enterra.

- 1911
a 1914,
Bruxelas
- Retorno a Bruxelas. Salvo! Prefere então uma realidade a outra.
- As preferências começam. Atenção, cedo ou tarde, o pertencer ao mundo se fará. Ele tem doze anos.
- Combates de formigas no jardim.
- Descoberta do dicionário, das palavras que não pertencem ainda às frases, não ainda aos falantes, palavras e em quantidade, e das quais podemos nos servir a nós mesmos a nossa maneira. Estudos entre os jesuítas. Com a ajuda de seu pai, ele se interessa pelo latim, bela língua, que o separa dos outros, o transporta: sua primeira partida. Também o primeiro esforço contínuo que lhe agrada. Música, um pouco.
- 1914
a 1918,
- Cinco anos de ocupação alemã.
- Primeira redação francesa. Um choque para ele. Tudo o que encontra em sua imaginação! Um choque até para o professor que o incita para a literatura. Mas ele se esquivava da tentação de escrever, que poderia desviá-lo do essencial. Que essencial? O segredo que ele tem desde sua primeira infância suspeito de existir em algum lugar e sobre o qual visivelmente aqueles de seu convívio não sabem nada.
- Leituras em todos os sentidos. Leituras de busca para descobrir os seus, dispersos pelo mundo, seus verdadeiros pais, contudo não exatamente seus pais, mas para descobrir aqueles que talvez “sabem” (Hello, Ruysbroek, Tolstoi, Dostoievski). Leituras da *Vida* dos santos, dos mais surpreendentes, dos mais afastados do homem mediano. Leituras também dos extravagantes ou dos “Jovens Bélgica” da língua estranha que ele desejava mais estranha ainda. Após seu exame, a universidade estando fechada por causa da Ocupação, dois anos de leituras, de bricolagem intelectual.
- 1919.
- Prepara o P.C.B.¹
- Não se apresenta no exame. Abandona a medicina.
- 1920,
Boulogne- sur-Mer.
- Embarca como marinheiro, sobre uma escuna cinco-mastros.
- Roterdã.
- Segundo embarque. Sobre *Le Victorieux*, um dez mil toneladas, de uma bela linha, que os alemães acabam de entregar à França. São quatorze em um pequeno posto de material de guerra, na frente. Camaradagem espantosa, inesperada, fortificante. Bremen, Savannah, Norfolk, Newport News, Rio de Janeiro, Buenos Aires. Na volta ao Rio, a tripulação se queixa de estar mal alimentada, recusa continuar e em bloco se faz doente. Por solidariedade, ele deixa com eles o belo navio... escapando então do naufrágio que ocorrerá vinte dias mais tarde ao sul de Nova York.
- 1921, Marselha
- O desarmamento mundial dos barcos (ex-transportes de tropas e de víveres) está no seu máximo. Impossível encontrar um engajamento. A grande janela se fecha novamente. Ele deve se desligar do mar.
- Volta à cidade e às pessoas detestadas.

¹ N.T. Exame de admissão para a faculdade de medicina, compreendia provas de Física, Química e Biologia.

Repulsa.
Desespero.
Ocupações e empregos diversos, mediocres e mediocrementemente exercidos.
Auge da curva do “fracassado”.

1922. Bruxelas Leitura de *Maldoror*. Sobressalto... que logo provoca nele a necessidade, muito tempo esquecida, de escrever. Primeiras páginas. Franz Hellens depois Paulhan vêm ali alguma coisa, outros não vêm nada. Sempre reticente. Não gostaria de “ter” de escrever.
Isso impede de sonhar. Isso o faz sair.
Ele prefere permanecer fechado.
Bélgica definitivamente abandonada.
- 1924, Paris. Ele escreve, mas sempre dividido.
Não chega a encontrar um pseudônimo que o englobe, a ele, suas tendências e suas virtualidades. Ele continua a assinar com seu nome vulgar, que detesta, do qual tem vergonha, tal como uma etiqueta que traria a citação “qualidade inferior”. Talvez ele o guarde por fidelidade ao descontentamento e à insatisfação. Ele então jamais produzirá no orgulho, e sim levando sempre consigo essa grilheta que se colocará no final de cada obra, preservando-o assim do sentimento pobre de triunfo e de realização.
1925. Klee depois Ernst, Chirico... Surpresa extrema.
Até ali, odiava a pintura e até mesmo o ato de pintar, “como se ainda não houvesse realidade o bastante, essa abominável realidade, pensava. Ainda querer repeti-la, voltar a ela!”
Vários empregos. Algum tempo em uma editora, na fabricação.
- 1927, Quito Viagem de um ano no Equador, com e na casa de Gangótena, poeta habitado pelo gênio e pela desgraça. Morre jovem e após ele seus poemas, a maioria inédita, queimados num incêndio de avião, desaparecem para sempre.
1928. Paris.
1929. Morte de seu pai. Dez dias mais tarde, morte de sua mãe.
Viagem à Turquia, Itália, África do Norte...
Ele viaja *contra*.
Para expulsar dele sua pátria, seus laços de toda espécie e o que o laçava nele e apesar dele de cultura grega ou romana ou germânica ou de costumes belgas.
Viagens de expatiação.
A recusa no entanto começa a ceder um pouco ao desejo de assimilação.
Terá muito a aprender, a aprender a se abrir. Isso vai demorar.
- 1930-1931, na Ásia Enfim, *sua* viagem.
As Índias, o primeiro povo que, em bloco, parece responder ao essencial, que no essencial procura a fartura, enfim um povo que merece ser diferenciado dos outros.

A Indonésia, a China, países sobre os quais escreve muito rápido, na excitação e na surpresa maravilhado de ser tocado a esse ponto, países sobre os quais lhe será em seguida necessário meditar e ruminar durante anos.

1932. Lisboa-Paris.
1935. Montevideo, Buenos Aires.
1937. Começa a desenhar mais do que só de tempos em tempos. Primeira exposição (galeria Pierre em Paris).
- 1938-1939, Meudon. Ocupa-se com a revista *Hermès*.
1939. Brasil (Minas Gerais e Estado do Rio).
- 1940, janeiro. Retorno a Paris. Em julho, o êxodo. Saint Antonin. Em seguida Le Lavandou.
- 1941-42. Le Lavandou com aquela que será logo sua mulher.
1943. De volta a Paris. Ocupação alemã (a segunda).
1944. Morte de seu irmão.
1945. Enfraquecida pelas restrições alimentares, sua mulher contrai a tuberculose. Juntos em Cambo. Melhora.
1946. Quase a cura. Viagem de convalescência e o esquecimento dos males no Egito.
- Fevereiro 1948. Morte de sua mulher em consequência de atrozes queimaduras.
- 1951-52-53. Escreve cada vez menos, pinta cada vez mais.
1955. Naturalizado francês.
1956. Primeira experiência com a mescalina.
1957. Exposição nos Estados Unidos, em Roma, em Londres.
Quebra o cotovelo direito. Osteoporose. Mão inutilizável. Descoberta do homem esquerdo.
Restabelecimento.
E agora?
Apesar de tantos esforços em todos os sentidos, toda sua vida para se modificar, seus ossos, sem se preocupar com ele, seguem cegamente sua evolução familiar, racial, nórdica...

H.M.