

CRIAÇÃO & CRÍTICA

**HAROLDO DE CAMPOS E MÁRIO LARANJEIRA: PRIMEIROS LEITORES DA POÉTICA DO
TRADUZIR DE HENRI MESCHONNIC**

Álvaro Silveira Faleiros¹

Resumo: O objetivo deste estudo é refletir sobre aquelas que são, muito provavelmente, as duas primeiras leituras brasileiras da poética do traduzir do pensador francês de origem judaica Henri Meschonnic. Trata-se do diálogo estabelecido com ele por Haroldo de Campos e Mário Laranjeira, no qual a obra de Roman Jakobson ocupa lugar de destaque. Salientamos que esse diálogo permite compreender algumas dinâmicas importantes na invenção de uma tradição de tradução poética no Brasil.

Palavras-chave: Henri Meschonnic, Poética do traduzir, Haroldo de Campos, Mário Laranjeira.

**HAROLDO DE CAMPOS AND MÁRIO LARANJEIRA: THE FIRST READERS OF MESCHONNIC'S
POETIC OF TRANSLATION**

Abstract: This study aims to discuss those that most likely are the first two Brazilian readings of the poetics of translating proposed by the French thinker of Jewish origin Henri Meschonnic. They are the result of a dialogue that Haroldo de Campos and Mário Laranjeira established with Meschonnic, in which the work of Roman Jakobson figures prominently. This dialogue allows us to understand some important dynamics in the invention of a tradition of poetic translation in Brazil.

Keywords: Henri Meschonnic, Poetics of translating, Haroldo de Campos, Mário Laranjeira.

Haroldo de Campos leitor de Meschonnic

Para entender o papel desempenhado pela poética da tradução de Henri Meschonnic no Brasil, devemos primeiramente observar que, desde a década de 1960, o país vem acumulando um significativo corpo de pensamento sobre a tradução poética, tendo como centro gravitacional a obra de Haroldo de Campos e seu texto seminal de 1962, intitulado "Sobre a tradução como criação e crítica". Nesse ensaio, Haroldo de Campos toma como ponto de partida as ideias de Albrecht Fabri e, sobretudo, as de Max Bense, publicadas pelos dois autores na revista *Augenblick* em 1958. Segundo Haroldo de Campos, Max Bense faz uma importante distinção entre o

¹ Professor titular em poética da tradução na USP. E-mail: faleiros@usp.br

CRIAÇÃO & CRÍTICA

que chama de "informação documental", "informação semântica" e "informação estética", sendo esta última aquela a ser destacada na tradução do poema. De acordo com Haroldo de Campos (1992, p. 34),

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem mas, como corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema.

Com base nesse princípio, elaborado ao longo de mais de quarenta anos, a "poética da tradução" de Haroldo de Campos desenvolveu-se paralelamente à de Henri Meschonnic, mas sem estabelecer um diálogo explícito com ela. Haroldo de Campos, inclusive, utiliza a expressão "Poética da tradução" em seu livro *A arte no horizonte do provável*, de 1969, para nomear um conjunto de textos escritos na segunda metade da década de 1960 sobre tradução, sem fazer menção a Henri Meschonnic.

No trabalho ao qual se dedicou ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980, Haroldo de Campos cunhou uma série de neologismos para cada um de seus projetos de reescrita poética. Dentre eles, são com frequência citados os termos de *Transparadização* ou *transluminação* que utilizou para nomear sua reescrita de Dante em 1976, assim como o termo *transluciferação* para se referir ao modo como reinventou seu *Fausto* de Goethe, em 1981. Como bem notou Santaella (2005), ciente da especificidade de cada poética com que se relacionava, Haroldo de Campos elabora uma espécie de "declinação serial" em torno do prefixo *trans-*, que se encontra também na origem do hoje já consagrado termo de *transcrição*, também de 1976.

Na elaboração dessa sua profícua e fundamental "poética da tradução", ao longo dessas três décadas, Haroldo de Campos mobiliza um conjunto importante de autores ocidentais, dentre os quais destaca-se sobretudo Ezra Pound, de quem herda o princípio *do make it new*, assim como a noção de *paideuma*. Outros autores que são retomados com frequência ao longo dos anos 1970 e 1980 são Walter Benjamin, Roman Jakobson e Jacques Derrida, lidos de forma bastante original, sempre com o intuito de permitir ao pensador brasileiro o desenvolvimento de sua própria concepção de poesia e de tradução.

Deve-se notar ainda que, de acordo com Inês Oséki-Dépré (inserir ano e página), os primórdios dessa poética da tradução vêm principalmente do modernismo brasileiro e, em particular, das ideias de Oswald de Andrade sobre "antropofagia". Assim, conforme Oséki-Dépré, Haroldo de Campos retomou a fórmula oswaldiana do "pensamento da devoração crítica do patrimônio cultural universal", dando um lugar

CRIAÇÃO & CRÍTICA

de destaque à tradução na constituição de um patrimônio literário de alto nível. Há certamente uma herança romântica que acompanha a ideia de uma cultura universal a ser apropriada para, desse modo, permitir o estabelecimento e fortalecimento de uma cultura que, segundo os padrões europeus, estaria supostamente ainda em formação.

Nesse contexto, o patrimônio literário que interessa a Haroldo de Campos não poderia prescindir da tradução de algumas passagens da Bíblia. Foi nesse momento que ele iniciou um diálogo mais explícito com Henri Meschonnic. Com efeito, a tradução de partes da Bíblia pode ser considerada o último grande projeto de tradução de Haroldo de Campos, sendo a fonte de três volumes do poeta brasileiro, publicados desde o início dos anos 1990 até o livro póstumo de 2004. O primeiro desses livros, publicado em 1990, intitula-se *Qohélet = O-que-sabe: Ecclesiastes: Livro sapiencial*, ao qual se segue *Bere'Shith: A Cena da Origem*, de 1993. O terceiro, *Éden: Um Tríptico Bíblico*, publicado postumamente em 2004, foi organizado por Trajano Vieira, com tradução de duas cenas do Gênesis (o episódio da Queda e de Babel) e do Cântico dos Cânticos, acompanhadas por ensaios introdutórios e notas de Haroldo de Campos. Como bem observa Rafael Costa-Mendes (2022, p. 226), em sua recente e reveladora tese de doutorado sobre Haroldo de Campos e Henri Meschonnic, Haroldo de Campos começa a apresentar seu projeto de tradução da Bíblia no caderno Folhetim da *Folha de São Paulo*, no dia 12 de fevereiro de 1984. Na ocasião, ele assume claramente sua dívida em relação ao trabalho de Meschonnic.

Mas a idéia de fazer meu noviciado poético no idioma bíblico nasceu, antes de mais nada, da leitura dos ensaios altamente instigantes de Henri Meschonnic sobre a tradução da Bíblia (*Pour la poétique-2*, “Poétique du sacré dans la Bible”; “La Bible en français. Actualité du traduire”; “Traduire la Bible doit être un acte poétique”), bem como da atenção à prática do traduzir, não por acaso inspirada num reconhecimento explícito da importância da pragmática da tradução de Ezra Pound. (CAMPOS, apud COSTA-MENDES, 2022, p. 227)

No mesmo artigo, após reconhecer a precedência e relevância do pensador francês no que concerne as traduções poéticas da Bíblia, Haroldo de Campos já faz questão de apontar algumas importantes divergências em relação a ele.

Discordo de muitos dos pontos de vista de Meschonnic sobre a tradução (por exemplo, a sua má vontade injustificada com respeito à contribuição, para mim valiosíssima, da poética jakobsoniana ao enfoque do problema). Com relação a outros aspectos, sinto-me em antecipada convergência (basta confrontar o meu “Da tradução como

CRIAÇÃO & CRÍTICA

criação e como crítica”, que é de 62, ou “A palavra vermelha de Hoelderlin”, de 67, com a sua “Poétique de la traduction”, que começa a ser exposta em publicações da década de 70). Com respeito, em especial, à poética da tradução da Bíblia, a posição de Meschonnic me parece extremamente relevante e seu exemplo (“Les Cinq Rouleaux”) decisivo para empreitada das semelhantes em outros idiomas. (CAMPOS, apud COSTA-MENDES, 2022, pp. 228-229)

Chama a atenção o fato de Jakobson estar no centro da divergência entre os dois autores (aspecto sobre o qual voltaremos), assim como o caráter pioneiro da obra de Haroldo de Campos, cujas reflexões se constroem de maneira autônoma, tanto em relação a Jakobson quanto ao próprio Henri Meschonnic.

Haroldo de Campos volta a se referir a Henri Meschonnic em outros artigos de jornal, nos quais apresenta seus projetos de tradução da Bíblia em andamento². Ideias que retoma nos prefácios de seus livros dedicados ao assunto. No primeiro deles, *Qohélet: O-que-sabe: Eclesiastes: poema sapiencial*, Campos coloca em destaque um ponto fundamental para a poética de Henri Meschonnic: o aspecto ritmopoético.

Desde logo, cabe referir a questão da disposição tipográfica do texto, ou seja, de sua respiração prosódica, no sentido poundiano da expressão: “Prosody is the articulation of the total sound of poem”. Uma das principais contribuições do poeta, ensaísta e teórico francês Henri Meschonnic (HM) à poética da tradução bíblica está, a meu ver, na ênfase por ele dada ao aspecto ritmopoético, rítmico-prosódico, do original hebraico, uma “pontuação do fôlego”. (CAMPOS, 2004, p. 26).

Haroldo de Campos retoma a questão em *Bere'Shith: A Cena da Origem* destacando a centralidade que a “estrutura rítmica” ocupa em Meschonnic, em contraste com as traduções bíblicas para fins religiosos. O que lhe chama a atenção em Meschonnic é “um sistema de espaços em branco, um ritmo tipográfico, visual, capaz de perceber a escansão dos segmentos frasais do texto, pois, a seu ver, a estrutura rítmica já carrega significado” (CAMPOS, 2000, p. 20). Em seguida, ele observa que:

² Duas outras publicações apareceram na *Folha de São Paulo* na década seguinte. Uma, no dia 8 de junho no caderno Folhetim, com o título “Qohélet/O-que-sabe” e uma segunda no dia 10 de abril de 1994, no caderno *Mais!*, com o título “Um canto de amor semítico”. Esses três artigos publicado na *Folha* estão na origem dos três livros de transcrição bíblica. (COSTA-MENDES, 2022, p. 227) (Traduções nossas, salvo indicação).

CRIAÇÃO & CRÍTICA

É bem verdade que HM (Henri Meschonnic) pretende alguma coisa de “não-arbitrário” para responder aos acentos rítmicos, às possibilidades de modulação oral, enfim, à dicção inerente ao texto bíblico. EW (Edmund Wilson), falando da visualidade dos caracteres hebraicos, “que retém o aspecto de terem sido gravados originalmente na pedra”, refere-se à “dança dos acentos” que indica no texto “a estrutura rítmica e o elevar ou cair do canto”. Essa dialética de ênfases e pausas é que o poeta e teórico HM busca preservar em suas traduções. Para tanto, desenvolveu um método de transposição engenhoso e rigoroso, ainda que não possa fugir a um certo reducionismo, inevitável diante do número e da variedade dos acentos prosódicos do original, que se destinam à escansão tônica e à cantilação, não correspondendo necessariamente à pontuação lógico-sintática. (CAMPOS, 2000, p. 21)

Haroldo de Campos (2000, p. 22) distingue seu projeto daquele de Meschonnic pela escolha de uma “sinalização mais visível para o jogo de pausas, para sublinhar a ‘pneumática’ ou respiração do texto [...]”. Além da gradação dos espaços intermediários, Haroldo de Campos considera necessário tornar a marcação na página ainda mais evidente aos olhos e substitui os espaços em branco de Meschonnic, como no exemplo a seguir...

Eu disse eu §
para o meu coração §§
quanto aos § filhos do homem §§
Elohim § os esmerilha § §§
E que vejam §
Não são mais que animais ademais § não mais

Segundo Costa-Mendes (2022, p. 230), é importante observar a natureza das aproximações que Haroldo de Campos elabora em relação à poética do traduzir proposta por Meschonnic. Há sim proximidades possíveis, em torno da criação de marcas textuais no texto traduzido para os aspectos rítmico-prosódico do texto hebraico. Mas, como destaca Costa-Mendes (2022, p. 274), há grandes diferenças no modo como são concebidas essas duas poéticas:

O estruturalismo jakobsiano e o pós-estruturalismo de Haroldo, ao buscarem a delimitação de um campo epistemológico para o trabalho de tradução, e ao colocarem em segundo plano o próprio trabalho epistemológico necessário, impedem uma teoria do sujeito. [...]

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Jakobson através de seu cientificismo buscando o universal naquilo que é movimento. Haroldo pelo seu pós-estruturalismo plural que opera a crise através da sua própria situação, evitando, a esse preço, enfrentar os problemas que esta crise apresenta. Para Meschonnic, com efeito, há uma obra que precede e que introduz esta consciência da crise do sujeito que é uma consciência das estratégias que a mantêm.

Costa-Mendes, no trecho acima, chama a atenção para o fato de a poética de Meschonnic ser uma poética que problematiza a própria concepção de sujeito moderno europeu. Sua tradução da Bíblia sendo uma resposta a essa questão; derivando daí uma teoria do ritmo que coloca a oralidade no centro de sua concepção da linguagem. Já Haroldo, na linha de Jakobson, operaria por dentro da concepção de linguagem herdada do estruturalismo, na qual a historicidade do discurso não se destaca. Assim, para Costa-Mendes (2022, p. 277), em Henri Meschonnic, “a historicização do sujeito produz tanto uma semântica quanto uma sintaxe, além de outras propriedades translinguísticas, que põe em questão o dualismo forma e sentido que caracteriza a poética de Jakobson, e consequentemente a de Haroldo”.

A concepção do poético parece, pois, em Meschonnic diferir consideravelmente da de Jakobson, como se pode observar no longo trecho abaixo:

O mais grave e que devemos reexaminar, situar, é a noção central de *função poética* de Jakobson e sua relação com a poesia. Jakobson não define a poesia, mas apenas a “função poética”. A poesia caracteriza-se para ele pelo “papel coercivo e determinante” que a função poética desempenha sobre outras funções da linguagem e em relação a outros tipos de expressão. Cuidadosamente, Jakobson separa função poética e poesia. Isto porque a sua definição é apenas sintagmática, retórica, estática; resulta numa noção gramatical e verbal de poesia, que Jakobson afoga na forma. [...] A especificidade inicialmente procurada no desempenho psicológico das figuras perdeu-se na retórica: nem a paronomásia, nem os paralelismos, nem qualquer “estrutura” tão minuciosamente revelada são suficientes para explicar a poesia. É por isso que, por mais preciosa que seja, a poética de Jakobson permanece estática, relacionada ao estruturalismo (que Paul Ricoeur já chama de “velho”) de Saussure³ e Hjelmslev, vendo a obra como um modelo, uma combinatória. E a obra é um *sistema*, mas é ao mesmo tempo a antinomia resoluta da linguagem e da fala, *símbolo tanto quanto signo*, intenção, não apenas criação, mas

³ Ainda que este tema fuja ao escopo de nossa discussão, é importante observar que a concepção de signo linguístico em Saussure tem sido repensada por Patrice Maniglier em *A vida enigmática dos signos*. CULTURA E BARBÁRIE, 2022).

CRIAÇÃO & CRÍTICA

criatividade. Os mecanismos analisados por Jakobson na “microscopia” são em si apenas uma forma vazia, a concha sem mar, desvinculados que estão da intenção da *poesia que é uma relação particular da linguagem com o mundo*, ao mesmo tempo que da linguagem à linguagem e fonte primária de valor; é uma fala tomada cada vez pela primeira vez, estando ligada ao que a precede e ao que a segue; uma palavra que não está apenas no mundo, mas é poderosa no mundo, porque é homogênea, orgânica, densa. (Grifo nosso)

Ainda que não seja sensível às críticas a Jakobson, Haroldo de Campos, como vimos, não é indiferente às considerações de Meschonnic em relação ao rítmico-prosódico, colocando-as em primeiro plano já em 1984. No ano seguinte, em 1985, ele voltará ao tema numa das mais importantes reinterpretações que fez de sua própria poética do traduzir. Em “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”, há um tópico intitulado “A crítica de Meschonnic” especialmente revelador. Nele, Haroldo de Campos responde às críticas de Meschonnic a Jakobson nos seguintes termos:

Observe-se, inicialmente, um paradoxo: Meschonnic acusa Jakobson, simultaneamente, de render-se à “mitologia do subjetivo” e de carecer de uma “teoria do sujeito”... Mas não é o que resulta fundamental na objeção. Meschonnic parece tomar Jakobson ao pé da letra, quando este fala em “intraduzibilidade da poesia”, dando caráter “metafísico”, “inefável”, a uma proposição que, em Jakobson, tem, evidentemente, natureza operacional. Desconhece a negatividade tática da proposta de Jakobson, que transforma a impossibilidade em condição de possibilidade, justamente para efeito de balizar o campo operatório de uma poética experimental do traduzir, quando se trate de poesia ou textos conexos. Jakobson, em verdade, não nega a possibilidade de tradução da informação poética; nega, tão somente, a possibilidade de aplicar, sem mais, à tradução poética os critérios da tradução referencial (cognitiva). Num plano mais geral, não postula a “intraduzibilidade” como algo “inefável”; antes, denuncia, como “contradição em termos”, qualquer hipótese de “dados cognitivos inefáveis ou intraduzíveis” ». (2013, p. 91-92).

Nota-se que Haroldo, no trecho acima, desconsidera um dos aspectos mais relevantes da poética de Meschonnic, que é precisamente sua “teoria do sujeito” e de como essa se vincula à sua concepção de ritmo, em grande medida tributária do modo

CRIAÇÃO & CRÍTICA

como Benveniste discute a noção de ritmo e concebe o discurso⁴. Para Haroldo, é possível separar uma “física do traduzir”, herdada de Jakobson e que serve como modelo operacional, de uma “metafísica do traduzir”, que provém de Walter Benjamin e que lhe permite conceber o original como “matriz aberta”. Para Meschonnic (1982a, p. 6) tal separação implica estar “indiferente à voz, e enxergar apenas estruturas, esquemas, árvores”, interpretadas por ele como “espacialização muda da linguagem”. Como bem resume Costa-Mendes (2022, p. 266), para Meschonnic:

Se o ritmo é a organização do sujeito em sua linguagem, a oralidade é o que define o sujeito no discurso. A busca pela oralidade destaca assim a primazia do discurso, que é também a primazia do ritmo, em oposição, segundo Meschonnic, às teorias do signo, que buscam sentido na relação binária entre significado e significante. *É através da escuta atenta da oralidade que é possível realizar a passagem da semiótica para a semântica* e, conseqüentemente, para uma antropologia histórica da linguagem. Sem isso, a oralidade é entendida em oposição à escrita, daí uma confusão com os termos que é resultado de uma concepção semiótica e descontínua do que fazem as práticas da linguagem. Este ponto de vista antropológico sobre a linguagem, que realiza a *primazia do discurso na significação*, é o que distancia Meschonnic do pensamento de Jakobson e do seu estruturalismo. (Grifos nossos)

Este é, certamente, o cerne da diferença entre Haroldo de Campos e Meschonnic. Essa importante divergência não impede, contudo, certas aproximações entre os dois pensadores. Em outro texto emblemático do período, “Tradução, Ideologia e História”, também de 1984, Haroldo de Campos (2013, p. 39) afirma:

(...) no caso do que eu chamo “transcrição”, a apropriação da historicidade do texto-fonte pensada como a construção de uma tradição viva é um ato até certo ponto usurpatório, que se rege pelas necessidades do presente de criação. Nesse sentido, parecem-me fecundas algumas colocações de Henri Meschonnic: “A tradução, sendo instalação de uma relação nova, não pode ser senão modernidade, neologia”; ou ainda: “a poética da tradução historiciza as contradições do traduzir entre a língua de partida e a língua de chegada, entre época e época, entre cultura e cultura, relação

⁴ Podemos dizer que Meschonnic redefine a noção de *discurso* a partir de uma completa ressignificação da noção de *ritmo*, lançando luz sobre a dimensão ritmo-prosódica do discurso e de sua relação com a historicidade do sujeito enunciado nesse discurso.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

subjectal e reprodução” (MESCHONNIC, 1973).

Donde a meu ver, no limite, os critérios intratextuais que enformam o *modus operandi* da tradução poética poderem ditar regras de transformação que presidem à transposição dos elementos extratextuais do original “rasurado” no novo texto que o usurpa e que, assim, por desconstrução e reconstrução da história, *traduz a tradição*, reinventando-a.

A passagem supracitada permite vislumbrar algumas importantes convergências e divergências entre Haroldo de Campos e Henri Meschonnic. Há certamente, como já foi apontado, uma divergência fundamental entre a poética de Meschonnic com sua crítica do ritmo e teoria do sujeito que colocam em xeque a teoria do signo e a concepção mais estruturalista de Haroldo de Campos, para quem, no limite, critérios intratextuais enformam o *modus operandi* da tradução poética, ditando regras de transformação que presidem à transposição dos elementos extratextuais do original. Em Meschonnic, seria a voz do sujeito que enuncia quem, em última instância, enformaria o discurso. Isso não impede que, para ambos, “a poética da tradução historiciza as contradições do traduzir entre a língua de partida e a língua de chegada”. Contradições essas que fazem da tradução, tanto para o pensador brasileiro quanto para o pensador francês, um espaço privilegiado para a produção de uma crítica e de uma política da linguagem literária.

Antes de explorar essa convergência, chama a atenção a pertinência da colocação de Haroldo de Campos de que critérios intratextuais enformariam o *modus operandi* da tradução poética. Costa-Mendes (2022, p. 276), ao se debruçar sobre as traduções realizadas pelos dois tradutores em questão, observa que:

as traduções bíblicas para o francês e o português que os dois autores produziram podem ser semelhantes em suas estruturas sintáticas e rítmicas em termos de técnicas, mas isso é apenas resultado do modelo de transferência que Haroldo opera da ideia de tradução bíblica. Isto, portanto, não se aplica às suas motivações.

Por mais que não tenham as mesmas “motivações”, o resultado das traduções parece, mesmo assim, convergir. Seriam os critérios intratextuais dimensão relevante nesse processo ou seria apenas a retomada por Haroldo de Campos dos fundamentos elaborados do Meschonnic?

A leitura que o brasileiro fez do francês certamente o enforma ao traduzir a Bíblia, permitindo-lhe um último grande gesto antropofágico, em mais um *make it new*, moderno, neológico... Por mais que não corresponda a uma teoria do sujeito pensada

CRIAÇÃO & CRÍTICA

a partir de uma concepção de enunciação inspirada em Benveniste, por mais que siga reconhecendo na transposição criativa de Jakobson uma “natureza operacional”, Haroldo não deixa de, a partir de sua própria poética, reelaborar a proposta de deslocamento epistêmico da tradição europeia operada por Meschonnic, semeando em solo brasileiro uma primeira camada de recepção da obra do pensador francês. Ao olhar atento de Meschonnic para a historicidade do traduzir, para os acentos rítmicos e as possibilidades de modulação oral, para o aspecto ritmopéico e o rítmico-prosódico do original hebraico que instigam Haroldo de Campos, somam-se ainda outras possíveis convergências.

Guilherme Gontijo Flores é muito provavelmente o autor que mais refletiu sobre ao diálogo intelectual que se estabeleceu entre esses dois importante pensadores; reflexões que sintetiza em seu ensaio “Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic”. Como o título aponta, seria a *tradução como crítica* que aproximaria os dois. Flores (2016, p. 16) está ciente de que “Campos promove uma crítica à crítica que Meschonnic fizera a Jakobson”, mas, para Flores, “esse embate de Haroldo não afasta o pensamento dos dois”. Flores vai ainda mais longe ao afirmar: “pelo contrário, o poeta brasileiro se esforça por demonstrar como o francês não compreendera bem as teorias tradutórias de Jakobson, o resultado disso é que as teorias de Haroldo de Campos, Meschonnic e Jakobson acabam sendo ainda mais aproximadas”.

Ainda que soe exagerada tal afirmação, pelas razões expostas acima em relação às divergências fundamentais entre os dois pensadores no que concerne a teoria do sujeito, do ritmo, da oralidade e do signo, Flores ensaia algumas interessantes aproximações. Entre elas, destacamos a crítica que ambos fazem às “teorias tradicionais” da tradução poética. Flores (2016, p. 15) lembra que, em Haroldo de Campos, há uma crítica “por um lado, contra as traduções mediadoras e, por outro, contra as traduções medianas”. As primeiras, mais semânticas (“literais”) serviriam para apoiar a leitura e o estudo do original, as segundas levariam em conta aspectos formais mas não chegariam a resultados estéticos relevantes. Flores (2016, p. 16), mais à frente, acrescenta: “Do mesmo modo como, para Henri Meschonnic (...) “a armadilha da teoria tradicional é identificar esta poética do texto com o literalismo, assim como ela confunde a poesia com a versificação”. Para ambos, a tradução poética precisa ir além e inventar-se na relação com o texto de partida a partir da subjetividade e da historicidade daquele que reenuncia. Segundo Flores (2016, p. 20), “podemos dizer que é na proposta de atualização inventiva e crítica dos textos traduzidos que se unem essas duas poéticas de Haroldo de Campos e Henri Meschonnic”.

Essa atualização partiria também do pressuposto compartilhado de que: “a forma é muito mais do que um fetiche da obra poética; a forma é condição do conteúdo, inseparável deste”, ainda que, como apontamos acima, a concepção de signo linguístico não seja, nos dois autores, a mesma. Questão semelhante atravessa o diálogo que Mário Laranjeira estabelece com Henri Meschonnic.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Mário Laranjeira leitor de Henri Meschonnic

A onipresença de Haroldo de Campos e de seu irmão Augusto de Campos no campo da tradução poética no Brasil produziu, ao longo das décadas de 1980 e 1990, uma série de respostas ao seu projeto vanguardista com base em abordagens linguísticas e discursivas. Foi nesse contexto que Mário Laranjeira concebeu o primeiro grande esforço de sistematização de uma poética da tradução no Brasil.

Sua tese, *Poética da Tradução, do Significado à Significância*, foi defendida em 1989 e publicada em 1993. Com foco na tradução da poesia francesa para o português brasileiro, o trabalho de Mário Laranjeira estabelece um importante diálogo com a obra de Henri Meschonnic. Meschonnic aparece, assim, como autor importante na discussão brasileira, no momento de construção de uma resposta aos irmãos Campos, mesmo que, como veremos, seu pensamento, assim como em Haroldo de Campos, só acompanhe o de Meschonnic até certo ponto.

No primeiro capítulo de seu livro dedicado à atividade tradutora, mais especificamente no subtítulo “Os fatores Sócio-culturais e a Tradutibilidade”, Laranjeira (1993, p. 18) cita, como ponto de partida para sua discussão, as seguintes passagens de *Pour la poétique II* (ano, p. 163 e p. 310, consecutivamente). Segundo Henri Meschonnic, é “hoje banal a constatação de que uma palavra francesa tem um sentido francês e o mesmo acontece em cada língua”⁵. Ou ainda: “Cada domínio cultural, cada cultura-língua, tem a sua historicidade, sem contemporaneidade (total) com as outras”. Cria-se assim uma expectativa de que Laranjeira encaminhe sua discussão para o modo como Meschonnic pensa a historicidade. Como observa Serge Martin (2002, p. 4), a historicidade para Meschonnic se coloca como “historicidade radical da linguagem”, sendo ela tão difícil quanto a “alteridade”, pois a historicidade, para ser compreendida, necessitaria da poética. Nesse sentido, todas as noções de historicidade convocadas pelas mais diversas disciplinas (antropologia, história, filosofia, sociologia, psicologia, linguística, lexicologia, literatura, arte, poesia...), precisariam transformar “o sentido em significância; a forma em valor; a estrutura em sistema; a essência em especificidade, o descontínuo em contínuo, a totalidade em infinito; o contemporâneo em moderno; a poesia em poema...”. O trecho abaixo ilustra as implicações dessa concepção de historicidade radical da linguagem. Segundo Meschonnic (1982a, p. 10)

A primazia do modo de significar sobre o sentido, a primazia da exposição do sujeito da enunciação sobre qualquer temática da

⁵ As citações de *Pour la poétique II* de Henri Meschonnic desta seção são de Mário Laranjeira.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

enunciação – e um sujeito que é o sujeito linguístico, antropológico, social, histórico, e não um sujeito da escrita privilegiado e associal, exceto que é através da escrita, como outros, através da pintura, através da arte ou de algo diferente da arte, que ele *acessa sua historicidade* e torna-se ele mesmo –, a primazia do ritmo na significação, com tudo o que isso implica de infralinguístico, transsemiótico (transbordando signo), parece-me que são esses elementos que fazem a relação específica do ritmo com o poema. Abrem espaço da poesia para a poética, entendida como a cadeia que liga a teoria da literatura, a teoria da linguagem e a teoria da história. (Grifo nosso).

Meschonnic, contudo, não isola essa historicidade radical da linguagem de um complexo maior a ser levado em conta. Pelo contrário, para ele é necessário que essa historicidade radical da linguagem se articule com outras dimensões da história. Conforme Meschonnic (1977, p. 218-219):

A historicidade de uma língua aparece então na integração do referencial à sua própria estrutura, na *prosodização* generalizada que faz com que até a designação entre no significado. Uma semantização radical é uma historicidade radical: tudo é *valor* num sistema que está na e através da língua, mas que não é a língua. (...)

Há, portanto, *três historicidades inseparáveis*: 1) *A historicidade da situação*, dos elementos nomeados no discurso – a do enunciado. Ela não é distintiva funcionalmente, na medida em que marca, praticamente, todos os enunciados de uma época, de uma cultura, de qualquer época e de qualquer cultura. Ela é o que fala de. É o critério necessário do explícito ou da omissão, e das tomadas de partido, para situar uns e outros. É o elemento ideológico. 2) *A historicidade radical da linguagem*, como princípio de funcionamento de todo discurso. É um universal linguístico e uma hipótese teórica. Nem é distintiva, poeticamente. (...) Ela é o discurso que se refere ao discurso e se constrói a partir dessa referência. É o sistema e seu funcionamento. 3) *A historicidade da enunciação* é mais do que a datação de uma linguagem. Leva ao estatuto de texto o sistema de seu funcionamento. Externa na medida em que é um estado de língua, um estado de poesia, de literatura, de cultura; interna em relação a seu próprio encaminhamento, a seu próprio tempo. Ela é a enunciação que já é reenunciação, leitura recursiva e produção de seu próprio ritmo, de seu desconhecido que nos é conhecido. (Grifos nossos)

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Ao invés de retomar as questões que Meschonnic invoca para pensar o sócio-cultural, Laranjeira prefere ater-se à ênfase de Georges Mounin na interferência cultural e na existência de universais antropológicos, biológicos, sociológicos e linguísticos que, em última instância, garantiriam a traduzibilidade em nível cultural. Esse desvio ilustra bem a concepção de linguagem em jogo no pensamento de Laranjeira.

No capítulo seguinte de seu livro, é a (in)traduzibilidade do poema que Laranjeira examina. Após se questionar sobre a natureza do indizível, pergunta-se se ela seria (ir)realidade ou irrealização; se corresponderia à verdadeira impotência ou apenas potência não atualizada. Para responder ao questionamento, Laranjeira (1993, p. 23) retorna a *Pour la poétique II* para observar.

O indizível, diz Henri Meschonnic, é ilusão, projeção no já dito daquilo que ainda não foi dito, um nunca dito que é trabalho em curso [...] o par palavra/inefável reproduz os pares linguagem/pensamento, fora/dentro, social/individual. Problema mal colocado. Não há pensamento [...] oposto às palavras. Só há linguagem, e um silêncio como os claros dos mapas antigos...

Há uma aproximação de Meschonnic pela centralidade que a linguagem ocupa em seu pensamento, mas não há exploração, por exemplo, do modo como o autor concebe a linguagem. As reflexões de Laranjeira se afastam da crítica do signo linguístico que Meschonnic elabora; e que, assim como em Haroldo de Campos, se fundamentam em Roman Jakobson. É a partir deste que Laranjeira tematiza a falsa oposição entre forma e conteúdo, destacando ser apenas aparente esse dualismo na obra do linguista russo. Nesse contexto, Meschonnic surge como um autor cuja leitura de Jakobson Laranjeira não compartilha. Conforme Laranjeira (1993, p. 28):

Não parece tê-lo entendido assim Henri Meschonnic quando, ao criticar o dualismo de Nida, que "toma como verdade-realidade-natureza uma distinção ideológica corrente, segundo a qual a forma é oposta ao sentido e destituída de sentido", diz ser esse dualismo fundamentado em Jakobson. Apenas uma leitura parcial de Jakobson pode atribuir-lhe uma atitude dualista. Nada mais oposto a essa "forma oposta ao sentido e destituída de sentido" do que a visão integrante e integrada que encontramos em Jakobson como "uma tensão dinamizada entre *signans* e *signatum*, concretizada particularmente pela interação direta entre sons e sentido".

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Esse distanciamento em relação a Meschonnic e a defesa de uma integração entre som e sentido baseada em Jakobson ilustram a concepção de linguagem de Laranjeira. Seu caminho do significado para a *significância* não será pelo ritmo, como desenvolvido por Meschonnic, mas pela semiótica de Michel Riffaterre e pela semanálise de Julia Kristeva. Não por acaso, logo após criticar a leitura que Meschonnic fez de Jakobson, Laranjeira (1993, p. 29), sem nenhuma alusão a Meschonnic, aproxima-se da concepção de texto de Barthes, para quem o texto seria uma multiplicidade de formas sem fundo. A metáfora que usa é a da cebola, combinação superposta de películas (de níveis, de sistemas), cujo volume não comporta nenhum miolo. Essa observação o leva, em seguida a concluir:

Não se pode separar, na prática nem na teoria da tradução poética, a forma do fundo. Muito menos ver o conteúdo como elemento traduzível e a forma — esse adorno que poetizaria o fundo — como intraduzível. Toda a operação de tradução poética supõe uma visão dialética do texto que só reconhece as oposições na medida em que se integram numa unidade, numa totalização essencial. É um trabalho na cadeia dos significantes enquanto geradora de sentidos. É esse processo de geração de sentidos existente no texto de partida, a sua *significância*, que é trabalhado no ato tradutório de maneira a obter na língua-cultura de chegada, não um mesmo fundo vestido de uma mesma forma, mas uma interação semelhante de significantes capaz de gerar semelhantemente a *significância* do poema. (LARANJEIRA, 1993, p. 29)

Isso não impede que Laranjeira (1993, p. 33) retorne a *Pour la poétique II* (p. 349) para endossar um de seus mais fundamentais entendimentos, isto é, compreender o texto todo como uma unidade de sentido. Aproxima-se assim da concepção de tradução-texto de Henri Meschonnic, para quem: “Quando há um texto há um todo, traduzível como um todo. A prática e a história da tradução o mostram”.

Meschonnic também apoia Laranjeira em sua reflexão a respeito da oposição autor/tradutor. Após citar Barthes e sua moderna concepção de autor, que chama de *scriptor* e que permite desteologizar o texto, Laranjeira (1993, p. 35) volta a *Pour la poétique II* (p. 353):

A propósito dessa oposição entre criador e tradutor, ampliada com a oposição paralela entre criador e leitor diz H. Meschonnic:

Ela está ligada, para a tradução, a um imperialismo cultural *instalado*, que esqueceu a sua história e não gosta que lhe lembrem. Está ligada a uma sacralização da literatura que comporta também a sua

CRIAÇÃO & CRÍTICA

permanente desativação. A sua estetização a desarma. O crítico faz o jogo. O ensino o perpetua.

Meschonnic volta aqui a um dos grandes temas de sua obra: a historicidade. Como apontamos acima, essa *historicidade da situação*, por ser elemento ideológico, é o critério necessário do explícito ou da omissão, que não gosta que lhe lembremos de onde se encontra na história. Laranjeira faz um uso pontual dessa afirmação; o que lhe interessa aqui é dessacralizar o texto para que possa ser re-produzido pelo tradutor, cujo poder de manipulação se legitima. Meschonnic lhe é, pois, de grande valia, por salientar que nas relações entre criador e tradutor, entre criador e leitor, há sempre uma negociação entre distintas historicidades, cabendo ao sujeito que lê e traduz, a historicidade radical de sua linguagem, o seu ritmo.

Algumas páginas à frente, ao discutir a oposição original/tradução, Laranjeira discorre a respeito da eterna discussão sobre o envelhecimento das traduções versus o envelhecimento dos originais. Laranjeira (1993, p. 41) encontra a resposta em Meschonnic (1973, p. 350), para quem...

Só uma concepção que não separa a escritura da tradução em sua história e teoria pode perguntar por que um texto não envelhece quando sua tradução envelhece, e por que certas traduções que não são mais "traduções", mas obras, não envelhecem.

Laranjeira acrescenta em seguida uma instigante afirmação de Ezra Pound na qual observa que alguns dos melhores livros escritos em inglês são traduções. Olhar para a tradução como obra autônoma, com valor literário, ao dessacralizar o original, permite que a tradução adquira o estatuto de obra, podendo, por vezes, envelhecer menos do que o original. Este é um entendimento compartilhado pelos dois autores.

No terceiro capítulo de sua obra, Laranjeira trabalha a conceituação de poética e tradução. Para definir o que ele chama de texto-poesia, cita, entre outros, os poetas Khliébnikov, Lautréamont, Mallarmé, Valéry, João Cabral de Melo Neto e críticos como Riffaterre, Jean Cohen, Kristeva e Bataille. O medley de Laranjeira (1993, p. 51) inclui a seguinte passagem de Meschonnic (p. 292):

O texto poético do "poeta" é o produto, que não cessa de se produzir, de uma profecia de si mesmo, pelo *eu* da escritura, — profecia variavelmente generalizável segundo o trabalho desse *eu* na história. O poeta é profeta dos outros por meio de si mesmo, se ele é aquele que escuta seu próprio significante.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Uma vez mais vemos a historicidade radical da linguagem atuando: o *eu da escritura*, isto é, o *sujeito* para Meschonnic, implica que esse *eu* se situe na história. Isso se dá apenas se esse *eu* da escritura estiver à escuta de seu próprio significante, exigindo dele e daqueles que se debruçam sobre esse discurso certa compreensão das historicidades em jogo naquele contexto específico. Em última instância, acreditamos, pode-se dizer que escutar o próprio significante é acessar o ritmo. Note-se que, para Meschonnic (1982b, pp. 216-217):

O ritmo na linguagem é a organização de marcas por meio das quais os significantes, linguísticos e extralinguísticos (especialmente no caso da comunicação oral), produzem uma *semântica específica*, distinta do significado lexical, e que eu chamo de *significância*: ou seja, os *valores específicos de um discurso* e de um discurso apenas. Essas marcas podem ser encontradas em todos os "níveis" da linguagem: acentual, prosódico, lexical e sintático. (Grifos nossos)

Inspirada sobretudo em Jakobson e tendo como principais referências obras como *Structure du langage poétique*, de Jean Cohen, *Linguistique et poétique*, de Delas e Filliolet, e *Structures linguistiques en poésie*, de Samuel Levin, a significância, tal como descrita por Laranjeira, guarda ainda alguma proximidade com a de Meschonnic. Para Laranjeira (1993, p. 61), "o poema enquanto objeto linguístico deve ser examinado levando-se em conta os materiais que permitem a decodificação sintática, a decodificação semântica e a decodificação sonora e prosódica". E acrescenta:

É pelo exame da interação entre esses três níveis que o poeticista assim como o tradutor de poesia podem inteirar-se do fazer poético enquanto criação de um objeto textual específico, ou obter informações linguísticas sobre o caminho a percorrer para a recriação do poema na língua de chegada, de modo que um semelhante agenciamento do material sintático, semântico e fônico provoque uma semelhante geração de sentido poético no poema-tradução, levadas em conta, é claro, as especificidades das duas culturas linguísticas em contato.

A concepção de tradução-texto de Meschonnic, em certo sentido, converge com a de Laranjeira. Em ambas nota-se o reconhecimento de que a significância opera em todos os "níveis" da linguagem: acentual, prosódico, lexical e sintático (Meschonnic), ou ainda, como agenciamento do material sintático, semântico e fônico

CRIAÇÃO & CRÍTICA

(Laranjeira). Há contudo uma grande diferença entre os dois pensadores. Se para Meschonnic trata-se de observar os *valores* específicos de um discurso, para Laranjeira trata-se de observar um *objeto linguístico* a ser examinado levando-se em conta os materiais que permitem sua decodificação sintática, semântica, sonora e prosódica. A distinção entre valor e objeto ilustra a natureza da relação que os dois pensadores estabelecem com a obra de Roman Jakobson.

Considerações finais

A maneira como Haroldo de Campos e Mário Laranjeira dialogam com Meschonnic em suas obras evidencia alguns aspectos fundamentais de como vem se constituindo uma tradição de tradução de poesia no Brasil.

Nota-se, primeiramente, o caráter pioneiro de Haroldo de Campos, cuja transcrição funda uma longa tradição, sendo capítulo maior da história da poesia no país, no qual tradução e criação se articulam para a invenção de poéticas próprias. Essa tradição, como bem destacou Gontijo Flores, funda-se na estreita relação entre criação e crítica como pilares de uma poética viva do traduzir, na qual o poema traduzido é compreendido como atualização autônoma e transformadora, aproximando-se aí da poética do traduzir de Henri Meschonnic.

Mário Laranjeira acrescenta outra camada a essa tradição, elaborando a seu modo uma poética da tradução que serve de base para o desenvolvimento de trabalhos práticos e teóricos no país. Em diálogo profícuo com a semiótica e a linguística, considera o pensamento de Henri Meschonnic de modo crítico, reconhecendo a importância do pensador francês, sobretudo pelo seu trabalho em torno da historicidade, mas sem aderir plenamente a seus princípios no que concerne sua maneira de pensar o ritmo e sua teoria do sujeito.

A *historicidade da situação* em que se desenvolvem esses dois diálogos também nos desvelam alguns aspectos importantes dessa tradição brasileira do traduzir. Ao compararmos a transcrição haroldiana com a significância de Laranjeira nota-se a diferença entre essas duas abordagens, pela ênfase do primeiro naquilo que a tradução tem de projetivo, de antropofágico, de crítico e de inventivo, no segundo, pela ênfase que é dada aos aspectos mais intratextuais que, pelo modo como se articulam em diferentes níveis, produzem o que o autor chama de significância.

Ao observarmos o diálogo que ambos estabelecem com Meschonnic, salta aos olhos a defesa que fazem da função poética de Jakobson perante as críticas do autor francês. Os dois parecem assim compartilhar de uma concepção do poético bastante semelhante, mais voltada ao semiótico e à informação estética, da qual o autor francês procura se afastar. Com efeito, para Meschonnic, como vimos, a poesia é entendida como uma relação particular da linguagem com o mundo. A noção de

CRIAÇÃO & CRÍTICA

sujeito do poema como *eu* da escritura e *eu* na história, simultaneamente, pressupõe que esse sujeito esteja à escuta do seu próprio significante (historicizado). Dessa escuta emerge a possibilidade de entendimento dos valores específicos de um discurso, e de um só discurso.

Essa concepção de historicidade nos abre para um modo outro de olhar cada poética do traduzir. Ela permite que as coloquemos em relação, que as vislumbremos dentro de um espaço translacional no qual outras traduções, textos críticos, resenhas, obras autorais formem um complexo onde se agenciam as vozes (sujeitos) de cada discurso, produzindo uma semântica (valores). Nesse sentido, ler Meschonnic talvez contribua para situarmos melhor cada sujeito, em seu ritmo (discurso), levando em conta sua ética e sua política, sua historicidade, para além do trabalho fundamental mas não necessariamente suficiente de análise e decodificação das operações textuais.

Bibliografia

CAMPOS, Haroldo. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metaliguagem & outras metas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992 [1962].

CAMPOS, Haroldo. *Bere'shith: a cena de origem*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CAMPOS, Haroldo. *Qohélet = O-que-sabe : Ecclesiastes : poema sapiencial* (com uma colaboração especial de J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2004 [1990].

CAMPOS, Haroldo. “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”. In:

CAMPOS. *Haroldo de Campos — Transcrição*. org. de Marcelo Tápia & Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013 [1985].

COSTA MENDES, Rafael. *Haroldo de Campos (1929-2003) et Henri Meschonnic (1932-2009)*. Transferts culturels et reprises à partir de Pound, Jakobson et Benjamin dans deux expériences de traduction biblique. Tese de doutorado, Sorbonne Nouvelle, 2022.

GONTIJO FLORES, Guilherme, “Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic”, *Circuladô*, nº 5, 2016, pp. 9-24.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo, EDUSP, 1993.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

MARTIN, Serge. "L'historicité radicale du langage". *Acta fabula*, vol. 3, nº 2, 2002, pp.1-28.

MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique II*. Paris: Gallimard, 1973.

MESCHONNIC, Henri. *Pour la Poétique IV, Écrire Hugo (tome 1)*. Paris: Gallimard, 1977.

MESCHONNIC, Henri. "Qu'entendez-vous par oralité?". *Langue française*, vol. 56, nº 1, 1982a, pp. 6-23.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme*. Lagrasse: Verdier, 1982b.

OSÉKI-DÉPRÉ, Inês. Haroldo de Campos e a tradução literária. s.d. Disponível em: <https://sbps.spanport.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/08_Oseki.pdf>. Acesso em: 22 dez 2023.

SANTAELLA, Lúcia. "Transcriar, transluzir, transluciferar: a teoria da tradução de Haroldo de Campos". In Leila Tenório da Motta. *Céu acima: para um tombeau de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005, pp. 221-32.

Recebido em: 10/11/2023

Aceito em: 15/12/2023