

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Letras e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Letras



DISSERTAÇÃO

The Flame: Experiência de Tradução

Uma proposta de tradução de cinco poemas de Leonard Cohen pelo e
através do ritmo em Henri Meschonnic

Maurício Giordano Ribeiro

Pelotas, 2023

MAURÍCIO GIORDANO RIBEIRO

The Flame: Experiência de Tradução

Uma proposta de tradução de cinco poemas de Leonard Cohen pelo e através do ritmo em Henri Meschonnic

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Letras e Comunicação, da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Linguagem, Texto e Imagem.

Orientadora: Prof^a. Dra. Daiane Neumann (UFPel)
Co-orientadora: Prof^a. Dra. Juliana Steil (UFPel)

Pelotas, 2023

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

G497t Giordano, Maurício

The Flame : experiência de tradução: uma proposta de tradução de cinco poemas de Leonard Cohen pelo e através do ritmo em Henri Meschonnic / Maurício Giordano ; Daiane Neumann, orientadora ; Juliana Steil, coorientadora. — Pelotas, 2023.

109 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2023.

1. Ritmo. 2. Henri Meschonnic. 3. Leonard Cohen. 4. The Flame. 5. Tradução de poesia. I. Neumann, Daiane, orient. II. Steil, Juliana, coorient. III. Título.

CDD : 469.5

Maurício Giordano Ribeiro

The Flame: Experiência de Tradução

Uma proposta de tradução de cinco poemas de Leonard Cohen pelo e através do ritmo em Henri Meschonnic

Dissertação aprovada, como requisito final, para obtenção do grau de Mestre em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado, Área de Concentração Linguagem, Texto e Imagem, da Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 29 de março de 2023.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Daiane Neumann (Orientadora/Presidente da Banca)
Universidade Federal de Pelotas

Prof^a. Dra. Juliana Steil (Co-orientadora)
Universidade Federal de Pelotas

Prof^a. Dra. Beatriz Viégas-Faria (Membro da Banca)
Universidade Federal de Pelotas

Prof^a. Dra. Maria Sílvia Cintra Martins (Membro da Banca)
Universidade Federal de São Carlos

*This is the work of a Deathtime.
Anger and uncertainty tint the canvas
This is not about forgiving God
Nor about acceptance
Pain is the lesson
Not a love-letter
Nothing but work
So thank you, brother
For the words
I know them well
For now those Words are mine as much as they are yours.*

Resumo

Este trabalho é um olhar para a tradução de poesia através da experiência vivida durante o fazer tradutório. Proponho-me a traduzir cinco poemas do livro *The Flame* (2018) de Leonard Cohen, os quais são “Come Healing”, “Thanks for turning me on”, “Listen to the humming bird”, “Moving On” e “Drank a lot”. O trabalho de Henri Meschonnic serve como base para pensar uma poética do ritmo que me guiará o processo de tradução, vivência e re-produção dos efeitos dos poemas aqui trazidos. Os conceitos de ritmo e discurso em Meschonnic guiam a escuta e a escrita dos poemas em português brasileiro, nos quais questões como acentos sintáticos e prosódicos, os efeitos do discurso e o papel do tradutor como crítico conduzem a prática. A Poética do discurso, em Meschonnic, não é um conjunto de regras, mas uma crítica ao modo de fazer e de olhar para o poema, e esse trabalho busca aplicar esses preceitos a esta tradução. Discussões acerca da tradução como criação e do papel do tradutor como autor, o meu papel nesta escrita, são partes cruciais deste trabalho que fazem com que esta experiência de traduzir se almeje palavra escrita. Proponho o que chamo de Língua de Cohen para, partindo desta e da escuta do ritmo, elaborar a tradução dos poemas selecionados. Conclui-se que a teoria de Meschonnic possibilita trabalhar com o poema de um ponto de vista que considere a obra por ela mesma e, partindo desse olhar, traduzir o discurso em tudo que o conceito significa para o pensador francês.

Palavras-chave: Ritmo, Henri Meschonnic, Leonard Cohen, *The Flame*, Tradução de Poesia.

Abstract

This work looks toward the translation of poetry through the lens of what has been experienced during the translation process. I set myself with the task of translating five poems written by Leonard Cohen found in the book *The Flame* (2018): “Come Healing”, “Thanks for turning me on”, “Listen to the humming bird”, “Moving On” and “Drank a lot”. Henri Meschonnic’s work supports the theorization towards the poetics of rhythm, which will guide the process of translation, experience and re-production of the effects of the chosen poems. The concepts of rhythm and discourse in Meschonnic direct the listening and writing of the poems in Brazilian Portuguese. Issues like prosodic and syntactic accents, the discourse’s effects and the translator’s role as a critic lead the practice. The poetics of discourse, in Meschonnic, is not a set of rules, but a critique on how to do things and on how we look towards the poem, and this work aims at applying these ideas. It discusses translation as creation and the translator’s role as an author, my role in this writing, which is crucial to this work and make this experience in translation yearn to be written word. I present what I call the Language of Cohen, which in tandem with the listening to the rhythm base the translation of the selected poems. In conclusion, Meschonnic’s theory makes possible to work on the poem from a perspective that takes in consideration a literary work by itself, and from this, translate the discourse in all that it signifies to the French theoretician.

Keywords: Rhythm, Henri Meschonnic, Leonard Cohen, *The Flame*, Poetry Translation.

Sumário

Introdução ou explicação acerca da natureza destas palavras	10
CAPÍTULO 1 – RITMO, ÉTICA, POLÍTICA E TRADUÇÃO	16
1.1 Desejo	16
1.2 Discurso em Benveniste.....	17
1.3 <i>Traité du rythme</i> – discurso em Meschonnic.....	19
1.4 Signo em Meschonnic.....	22
1.5 Ritmo como funcionamento do discurso	23
1.5 Acento sintático e prosódico e a tradução.....	26
1.6 Ética em Meschonnic	30
1.7 Império do signo e latência do discurso	33
1.8 O Poema	35
1.9 Traduzir o signo, traduzir o discurso	37
CAPÍTULO 2 – POÉTICA DO DISCURSO	40
2.1. Outras experiências	40
2.1.1. Traduzir antipoesia – Mary Anne Warken S. Sobottka	40
2.1.2. O Inconsciente surrealista latino-americano – Elys Regina Zils.....	41
2.1.3. A Escuta da voz feminina nos poemas de Storni – Antonella Romina Savia Vidales.....	42
2.1.4. Feitura em canto - Luciane Alves Ferreira Mendes	44
2.2. Experiência vivida	45
2.3. Apagamento.....	47
2.4. Natureza do trabalho: escritura <i>versus</i> tradução.....	49
2.5. Poética: tradução e criação.....	52

2.6. Necessidade da poética de Meschonnic.....	55
2.7. Divino	57
2.8. Escrita	59
CAPÍTULO 3 – LÍNGUA DE COHEN E TRADUÇÕES	61
3.1. A língua de Cohen	61
3.1.1. Brokenness	61
3.1.2. Longing	64
3.1.3. Relações de poder	69
3.1.4. Sexo.....	73
3.1.5. Divino em Cohen	75
3.2. Traduções	76
3.2.1. Listen to the hummingbird – Escute o beija-flor	77
3.2.2. Moving on – Segue em frente	79
3.2.3. Thanks for turning me on – Obrigado por me dar tesão	83
3.2.4. Drank a lot – Bebi um monte.....	90
3.2.5. Come Healing – Que Venha a Cura	99
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS.....	107

Introdução ou explicação acerca da natureza destas palavras

Este trabalho é, principalmente, o fruto de três forças: minha pesquisa acerca do ritmo em Meschonnic e o que a escuta deste implica na prática tradução; minha experiência como tradutor de diferentes áreas do conhecimento; e a minha experiência vivendo na poesia de Cohen nesses últimos anos.

Nenhuma dessas três forças exerce qualquer tipo de hierarquia sobre as demais. Por consequência, este é um trabalho de amor e de ódio. Essas palavras precisam ser ditas como são ditas; cada repetição, cada idiosincrasia são preces surdas esperando ouvir essa Voz.

Para traduzir Cohen, foi preciso que suas palavras atravessassem o meu corpo. Cada vez que este trabalho se aproxima da loucura, são tentativas de me aproximar dessa Voz que fez Cohen escrever, que me faz escrever, que me faz traduzir. Essa Voz que aproxima pessoas tão distintas e as veste com os mesmos trapos de luz, neste lugar onde só a poesia importa. Essa Voz que às 4 da manhã te faz querer viver, que faz o ruído parar. Essa Voz que repete: “É assim que a luz entra¹.”

É por isso que esta dissertação não pode ser convencional. Meschonnic não foi convencional, sua teoria-poesia não poderia ser outra além do que foi. Cohen não foi convencional, foi monge, mas não foi casto; foi judeu, mas sua obra mostra uma relação conflituosa com D-s². Este trabalho é o ponto onde eu encontro os dois autores. É onde eu posso traduzir.

¹ “That’s how the light gets in.” Tradução minha, como todas as que seguirão, salvo dito o contrário ou se o texto-referência for uma tradução. As traduções de versos de Leonard Cohen têm como objetivo auxiliar o leitor que não é falante de inglês na compreensão da defesa dos argumentos nos quais excertos de poemas aparecem em uma dada situação. Exceto pelas traduções dos poemas selecionados para a tradução comentada, estas não são traduções literárias, visto que são excertos ilustrativos e não o foco desta dissertação.

² A fim de respeitar o trabalho de Cohen e sua vinculação religiosa, optei por não escrever o nome de D-s neste trabalho, tal como Cohen o fez em seus trabalhos, e como é típico da tradição judaica. Cohen escreve “G-d”, por isso, minha tradução foi “D-s”. Embora reconheça que no próprio livro *The Flame* (2018) encontram-se ambas as grafias, optei pela grafia no qual o nome não é dito, exceto quando da tradução de um poema que explicita a palavra.

Nesse sentido, nesta dissertação, apresentarei o trabalho realizado para traduzir cinco poemas selecionados da obra de Leonard Cohen *The Flame* (2018) para o português brasileiro. Tal trabalho foi em grande parte possibilitado por uma série de reflexões teóricas acerca da prática e da posição crítica de Henri Meschonnic.

Meschonnic propõe uma diferença essencial entre tradutologia, que para o autor tem a ver com uma metodologia estabelecida *a priori* da análise de um poema ou texto a ser traduzido, e o que ele mesmo faz, poética. O autor afirma que a “A poética da tradução, sendo constituída como uma poética experimental, faz as vezes de crítica tanto das ideologias literárias quanto da língua e das práticas ideológicas da literatura”³ (MESCHONNIC, 1982, p. 426). A poética da tradução não é, portanto, apenas um modo de fazer diferente, mas é indubitavelmente uma crítica do que se faz e de como se faz. Em oposição à tradutologia, para Meschonnic, não há um método a ser aplicado à tradução; é preciso pensar em como traduzir o discurso.

Penso ser importante falar acerca de minha experiência prática, a qual levou minha pesquisa para esse rumo. Durante a minha formação em Letras Português/Francês pela Universidade Federal de Pelotas, participei de grupos de estudos orientados pela professora Daiane Neumann, nos quais discutíamos o trabalho de Ferdinand de Saussure, Émile Benveniste e Henri Meschonnic. Nos últimos meses de minha graduação, comecei a contribuir para uma companhia norte-americana como legendador, além de fazer trabalho voluntário para a companhia responsável pelo TedTalk na época, a Amara, e atuar brevemente traduzindo informações da mídia italiana para o grupo de estudos “Tradução, Intermediação Linguística e a Disseminação de Informação para a Comunidade” da Universidade Federal de Pelotas.

Essa experiência, aliada aos meus anos de pesquisa linguística, me fizeram refletir tanto acerca do estado atual do português brasileiro e de como seria possível inserir a minha voz como tradutor nesta língua, bem como acerca

³ Original: “La poétique de la traduction, constituant une poétique expérimentale, travaille à la fois à la critique des idéologies littéraires de la langue et des pratiques idéologiques de la littérature”.

das questões tradutórias entre inglês e português. Questões como nível do registro, clareza da informação, acessibilidade, tradução do texto falado para o texto escrito foram e continuam sendo inquietações e motivos de pausa e reflexão na rotina do tradutor autônomo⁴, visto que o trabalho como tradutor fora do meio acadêmico costuma impor questões que talvez não sejam abordadas pela academia.

Ainda que houvesse, em todo o lugar em que trabalhei, guias do que chamamos de melhores práticas⁵, há diversas áreas cinzas as quais o tradutor precisa enfrentar. É neste ponto que vejo uma grande necessidade de um pensar sobre a linguagem para o trabalho tradutório. É preciso pensar a língua constantemente, e não apenas isso, é preciso pensar o discurso⁶, o contexto em que a tradução será utilizada, as possíveis diferenças culturais, o público-alvo e o que o texto suscita como questão.

Essa experiência me fez refletir cada vez mais acerca da poética de Meschonnic e como ela se aplica tanto à poesia quanto a outras traduções. Neste trabalho, me ateei apenas à poesia, especificamente ao trabalho de Leonard Cohen, mas o relato acima exemplifica a necessária maleabilidade que defendo como característica do trabalho do tradutor literário. Meschonnic (2007) conceitua poesia como o “máximo da subjetividade na linguagem”; baseado nisso, esse trabalho pensa a tradução como o “máximo da maleabilidade na linguagem⁷”.

Meschonnic não discute questões acerca do contexto, do público-alvo e da utilidade da tradução. O conceito fundamental, e que se busca traduzir, para a poética da tradução é o ritmo. Para Dessons & Meschonnic (2003), ritmo não

⁴ Em minha experiência, noto que a grande maioria dos profissionais que têm a tradução como meio de sustento prestam serviços a diversas companhias localizadas em vários países diferentes, com clientes diferentes e regras de melhores práticas distintas. Por consequência, o tradutor profissional fora do meio acadêmico precisa ter uma grande adaptabilidade e maleabilidade.

⁵ No caso das companhias de legendagem com as quais trabalhei, as melhores práticas envolviam explicitar o que deve ser colocado em destaque e o que pode deixar de ser traduzido, visto que numa tradução do discurso falado para o escrito, seguidamente há a necessidade de síntese do primeiro.

⁶ Neste trabalho, discurso será pensado de acordo com a noção benvenistiana que foi amplamente discutida por Meschonnic. Haverá dois capítulos dedicados a esse conceito, tanto em Benveniste como em Meschonnic.

⁷ Discorrerei acerca desse conceito em “Acento sintático e prosódico e a tradução”.

é a alternância entre tempos fortes e fracos ou algo restrito à poesia. Ritmo é a organização do discurso. É através do ritmo que o texto produz efeitos e afeta os corpos. É a escuta desse ritmo que guia a poética da tradução, já que este abrange não apenas o campo semântico, ou o “império do signo” (MESCHONNIC, 2007), o qual implica um modo de fazer teórico que não permite pensar o discurso como o teórico o concebe.

Busca-se, então, traduzir discursos e não o signo⁸. Meschonnic se apoia fortemente na teoria de Ferdinand de Saussure e em sua leitura do *Curso de Linguística Geral* ([1916] 2006) para fundamentar a concepção de que o signo não pode ter um equivalente; por isso, quando se entra no domínio da linguagem em uso, o que se deve traduzir é o que o discurso produz.

Em *Éthique et Politique du traduire* (2007) Meschonnic defende sua tradução da Bíblia, propondo que a tradição religiosa afastou ou confundiu o religioso com o sagrado e o divino. Para o autor, o sagrado e o divino fazem parte da experiência humana e estão presentes na poesia bíblica. O religioso acaba excluindo esses aspectos através de elementos de normatização e categorização.

Esse é justamente o ponto de entrada na obra de Leonard Cohen. *The Flame* foi publicado em 2018, dois anos após o falecimento do poeta. A obra inclui poemas que foram também musicados e lançados em álbuns, a exemplo de “Come Healing”, que aparece no álbum *Old Ideas* (2012).

The Flame inclui diversos poemas que abordam questões como sexo, religião, experiências sagradas que se misturam e se confundem, por vezes, com a experiência humana das trivialidades da rotina. Dentre esses poemas, estão incluídos os poemas que fizeram parte de seu último álbum, *You Want It Darker* (2016), no qual Cohen apresenta um conflito com D-s, ao mesmo tempo em que utiliza tanto melodias quanto palavras sagradas da tradição judaica.

⁸ No corpo do trabalho, falarei com mais detalhe sobre a definição de signo da qual Meschonnic parte.

Esse livro, póstumo, está longe de ser um trabalho acabado. Como o conjunto da obra de Cohen, ele parece uma prece, uma procura atenta a escutar essa Voz divina sempre presente, mas nunca tangível.

Busquei traduzir não apenas o conteúdo em nível do signo dos poemas mas o mundo do poeta, a sua língua⁹. Por isso, utilizei o aporte teórico e crítico de Henri Meschonnic e, em parte, de Émile Benveniste na sua análise do trabalho de Charles Baudelaire, não como uma busca por um método, mas para pensar como eu resolveria as questões da poética no discurso de Cohen. Benveniste propõe uma “língua de Baudelaire” (LAPLANTINE, 2008) para explicar que as palavras em Baudelaire não têm o mesmo significado¹⁰ que no cotidiano da língua francesa. A organização do discurso, os ecos, as repetições, a prosódia, todo o cosmo do texto e da obra de Baudelaire espicham o campo do possível das palavras, não apenas dando novos significados às palavras, mas significando de novas maneiras.

É isso que me proponho a traduzir na obra de Cohen. As traduções feitas neste trabalho se propõem a não ter um foco apenas na semântica e negligenciar a organização do discurso ou favorecer esta organização ao custo da perda de elementos semânticos e mitológicos.

Partindo do ponto de vista da poética, as traduções foram feitas pensando nos efeitos de cada poema, no que o poema traz de novo culturalmente para o universo de Cohen. Além disso, como a organização do

⁹ Língua aqui é pensada não como a língua inglesa ou portuguesa, mas o modo de significar e a construção de um sujeito do poema próprio a um determinado autor e sua obra.

¹⁰ Significar em Meschonnic, quando estamos pensando do lado da significância, não se restringe a uma definição, mas é uma ação de vida. Quando esse pensamento é empregado na literatura, percebemos que esta, sendo uma maneira de significar, também é uma maneira de viver. “Se o desafio da literatura fosse a literatura, a literatura seria apenas para os literários. Se a literatura puder ser para todos que a escrevem, seja Flaubert, seja Kafka, tantas vezes tomados como exemplos da poética substitutiva, o seu trabalho é a vida. Como toda atividade do sentido, na medida que engaja um sujeito. Por isso, é uma aventura que significa por todo o sujeito nos limites históricos e culturais que estão também em jogo nessa aventura” (MESCHONNIC, p. 44, 1982). (Si l'enjeu de la littérature était la littérature, la littérature ne serait que pour les littérateurs. Si la littérature peut être tout pour celui qui l'écrit, soit Flaubert, soit Kafka, tant pris pour exemples de poétique substitutive, c'est que son enjeu est la vie. Comme toute activité du sens, dans la mesure où elle engage un sujet. C'est pourquoi c'est une aventure qui signifie pour tout sujet, dans des limites historiques, culturelles qui sont aussi en jeu dans cette aventure.)

poema causa efeitos? Quais são esses efeitos? Como reproduzi-los? É possível criar um campo semântico comum a toda a obra do autor?

Os poemas “Come Healing”, “Thanks for turning me on”, “Listen to the humming bird”, “Moving On” e “Drank a lot” foram escolhidos por abranger uma variedade de assuntos, mas ainda assim terem o fio condutor do divino entre eles; pois são escritos como uma oração, pela união entre sexo e mitologia judaica, pela introspecção e contemplação acerca dos movimentos da vida. Considerei, também, aspectos que pareciam desafios, como o fato de Cohen quase nunca escrever a palavra D-s – no original lê-se “G-d” – e de questionar o tabu da sexualidade na cultura judaico-cristã.

Com isso em mente, o trabalho buscou respeitar o universo proposto por Cohen e produzir os efeitos de seu discurso na minha recriação, visto que, até o momento da escolha dos poemas, não havia tradução deles na nossa língua.

CAPÍTULO 1 – RITMO, ÉTICA, POLÍTICA E TRADUÇÃO

1.1 Desejo

Ao longo do meu trabalho como tradutor, percebi que traduzir do inglês para o português brasileiro traz uma série de desafios velados pela longa tradição do que já foi feito, de como nos acostumamos a ver traduções sendo feitas e de como pensamos que devemos traduzir. O que é a história da tradução de certa forma: olha-se para o que já foi traduzido para se pensar no que se pode traduzir. Olha-se para o consenso da maioria para traduzirmos determinadas palavras ou frases, e os motivos para isso variam de acordo com uma série de fatores.

Por exemplo, se traduzimos um texto sobre escrita de código na área de computação, a escolha entre a expressão “matriz” ou “array” se dará dependendo do público que terá acesso a tal informação ou dependendo das escolhas da companhia de tradução.

Traduzir Jeová ou D-s terá como motivação questões de tradições religiosas que têm a ver com uma tradição de determinada crença e mesmo com a tradição de traduzir um texto sagrado como a Bíblia em uma determinada língua. Questão de tradição, questão de repetição.

Mas em nenhum dos dois casos que menciono está em jogo a literatura, porque essas não foram motivações literárias. Foi em uma conversa durante uma caminhada que decidi que traduziria a última obra de Leonard Cohen, *The Flame* (2018). Tal decisão veio associada ao desejo de traduzir através da percepção de Meschonnic e realmente me inscrever no trabalho tradutório, re-escrever de Cohen as palavras e o discurso.

Esse é um trabalho que não é nada se não experimental. O trabalho de uma vida, ou de um momento na vida. E não penso existir outra maneira de traduzir poesia; não há outra maneira de conduzir esse discurso para as minhas palavras, para fazer viver Cohen em português brasileiro.

Há uma fenda em todas as coisas¹¹, e esse projeto tradutório saiu dessa fenda, do lugar por onde entra a luz. Cohen fala de sofrimento, de desejo, de falta, são nesses pontos que os nossos trabalhos se tocam, é aqui que faço as suas palavras com as minhas, e por esse sofrimento, por essa ação, por esse movimento justifico que há possibilidade de uma teoria que seja uma poética: ou se traduz o discurso, o movimento, ou não se traduz.

1.2 Discurso em Benveniste

O conceito de discurso tal como Meschonnic o pensa está amplamente baseado no trabalho de Émile Benveniste em *Problemas de Linguística Geral* ([1966 e 1974] 1976 e 1989). Benveniste pensa o discurso como um *re-produtor*¹² da realidade, e é importante olhar atentamente para os termos aqui usados. Cada vez que falamos, *re-produzimos* a realidade; o homem não tem acesso à realidade senão pela língua. É a língua que nos possibilita dar sentido aos fenômenos da natureza, às nossas emoções, às nossas relações. Na língua, o poder circula, se transforma e adquire nuances. Os nossos sentimentos e desejos vão além da sobrevivência e autopreservação, vivemos pela língua e através da língua. É por ela que justificamos tanto a nossa ação como a nossa inércia, até mesmo o cessar de nossa existência em alguns casos.

Benveniste afirma que “aquele que fala faz renascer pelo seu discurso o acontecimento e a sua experiência do acontecimento. Aquele que o ouve apreende primeiro e através desse discurso o acontecimento reproduzido” (BENVENISTE, 1976, p. 26). Podemos ir além e teorizar que toda vez que se fala ou se escreve, se *re-produzem* e se ressignificam os acontecimentos, e estes só nos são acessíveis através da fala e da escrita. O ser humano depende de discursos para existir e para se tornar humano, para ser sujeito no mundo. Paradoxo humano.

¹¹ “There is a crack in everything” (COHEN, 1992).

¹² Optei pela grafia do texto original com um hífen em “re-produzir” visto que esse conceito se refere a produzir novamente. Ainda que esta não seja a grafia da tradução em português a que tive acesso, as duas versões foram consultadas na escrita deste trabalho e esta grafia é essencial para a elaboração da minha linha de pensamento.

O discurso vai além de dar significação¹³ aos acontecimentos, já que é através do discurso que nos subjetivamos, é através do discurso que temos conhecimento sobre nós mesmos, de que existimos para nós e para o mundo. E o discurso do outro sobre nós nos faz existir, e o que dizemos e pensamos sobre nós mesmos, por consequência, como agimos conosco e com os outros está indissociavelmente ligado aos discursos que nos atravessam.

Essa subjetivação através do discurso é exemplificada quando Benveniste aborda a psicanálise: “ao longo das análises freudianas, percebe-se que o sujeito se serve da palavra e do discurso para ‘representar-se’ a si mesmo, tal como quer ver-se, tal como chama o ‘outro’ a comprovar” (BENVENISTE, 1976, p. 28). Na psicanálise, o sujeito só tem a palavra para se curar: é através do re-dizer e re-produzir que o sujeito pode mudar o significado da sua própria existência e reavaliar tudo que sempre pensou que era ou podia ser. Esse é um dos trabalhos que evidencia o quão central a palavra, ou a língua, é para a experiência humana. Outra atividade humana que o faz é o poema.

Embora Benveniste esteja falando sobre a clínica psicanalítica, esse processo de se representar a si mesmo não é exclusivo à análise. Pelo contrário, durante toda a vida nos representamos e nos significamos através das palavras.

Para Benveniste, em “os níveis de análise linguística”, capítulo presente em *Problemas de Linguística Geral I* (1976). o discurso tem uma unidade que é a frase¹⁴. Há certas categorias na língua que refletem o que o autor chamou de “três comportamentos fundamentais do homem falando e agindo pelo discurso sobre o seu interlocutor: quer transmitir-lhe um elemento de conhecimento, ou obter dele uma informação, ou dar-lhe uma ordem” (BENVENISTE, 1976, p. 139).

¹³ Em *Critique du rythme* (1982), Meschonnic opõe significação e valor ao discorrer acerca do ritmo. Enquanto a significação estaria mais próxima a uma dicotomia que se colocaria muito mais próxima ao sentido, o valor é um conteúdo indissociável do discurso que observa o que este produz. Todavia, é importante salientar que, por vezes, sentido e significação, em Meschonnic, são utilizados com a mesma acepção de valor e significação. Essa diferenciação e contraposição de termos se dá para que Meschonnic possa elaborar sua teorização, entretanto, o uso dos termos não é absolutamente rigoroso.

¹⁴ Em *Problemas de Linguística Geral*, “frase” aparece ora como sinônimo de proposição, ora como sinônimo de discurso. Neste trabalho, entende-se frase em Benveniste como sinônimo de discurso.

O esquema de possibilidades da frase parece simples, mas as relações humanas possuem a capacidade de complexificar esses três comportamentos, e vemos essa complexidade do discurso em seu potencial máximo no poema. É o discurso poético que extrapola e extravasa as possibilidades do que se pode dizer na língua. Não por acaso textos fundadores de culturas, como a *Bíblia*, são textos poéticos. A língua diz tudo o que podemos dizer, e a poesia não se contenta com o que podemos dizer e força a língua a dizer o que ainda não podemos dizer.

“É preciso entender discurso na sua mais ampla extensão; toda enunciação que suponha um locutor e um ouvinte e, no primeiro, a intenção de influenciar, de algum modo, o outro” (BENVENISTE, 1976, p. 267). O discurso em Benveniste supõe toda a interação humana que faça uso da fala e da escrita, portanto, qualquer texto que tenha a intenção de ser lido por um outro ou até mesmo por si é um discurso. A diferença entre oralidade e escrita não define o que é um discurso. É preciso lembrar que *Problemas de Linguística Geral* (1976) foi escrito antes do advento da internet e percebemos que os modos de comunicação se expandiram drasticamente não apenas através de mensagens por texto, que são uma forma de conversa sem o aparelho fonador, mas também através dos diversos meios de comunicação virtual como a comunicação visual para citar um exemplo.

1.3 *Traité du rythme* – discurso em Meschonnic

Da partida de uma conceituação ampla do que é discurso, como temos em Benveniste, vemos um trabalho na direção de utilizar esse conceito para a elaboração da noção de ritmo em Meschonnic. Em *Problemas de Linguística Geral* (1976), no texto “a noção de ‘ritmo’ na sua expressão linguística”, Benveniste começa o trabalho seguido por Meschonnic de buscar a origem da palavra “ritmo” no grego, na qual observamos uma associação maior ao movimento de um rio do que de um mar – como é pensado o ritmo ainda hoje, como o movimento das ondas –, reconhecendo, entretanto, que tal sentido foi modificado ao longo do uso da palavra para ir na direção de alternância:

Essa vasta unificação do homem e da natureza sob uma consideração de "tempo", de intervalos e de repetições semelhantes, teve como condição o próprio emprego da palavra, a generalização do vocabulário do pensamento ocidental moderno, do termo ritmo que, através do latim, nos vem do grego (BENVENISTE, 1976, p. 361).

Para chegar à sua noção de discurso, Meschonnic revisita a nossa noção tradicional de ritmo. Em *Traité du rythme* (2003), Dessons & Meschonnic propõem que a noção mais vigente que temos de ritmo é baseada na noção platônica de alternância, entre forte e fraco, feminino e masculino, alto e baixo. Por consequência, isso faz do ritmo uma característica que pode ou não existir em um determinado texto.

Não se contentando com essa noção, Meschonnic busca revê-la e estabelece o ritmo como organização do discurso, que seria uma visão heraclitiana. É no pensar o ritmo como organização que também mudamos a nossa notação sobre este: “transformar a notação é indispensável para passar de uma teoria métrica (e binária) do ritmo a um reconhecimento dos ritmos do discurso¹⁵” (DESSONS & MESCHONNIC, 2006, p. 29).

Assim, na análise de um poema, por exemplo, não se observam repetições binárias, mas os movimentos do poema, sejam estes de repetição ou não. Olhar para o movimento do discurso é escapar do binário do sentido¹⁶ e examinar o que Meschonnic chamou de significância (MESCHONNIC, 2010). E isso é de suma importância para qualquer poética que tenha em vista traduzir o poema.

Para Meschonnic, o discurso está diretamente ligado ao ritmo. O discurso é o sistema que um determinado texto produz e que só pode ser produzido naquele texto. A organização desse discurso se dá através do ritmo, por isso, uma análise do discurso em Meschonnic olha para esses movimentos

¹⁵ “Transformer la notation est indispensable pour passer d’une théorie métricienne (et binaire) du rythme à une reconnaissance des rythmes du discours”.

¹⁶ Entende-se por sentido a explicação para qualquer conceito fora da obra, a exemplo da obra de Cohen, considerar possíveis traduções de “longing” com base em conceitos de dicionário e não no discurso de sua obra.

do ritmo que não se bastam no binário, mas que procuram olhar como os efeitos são produzidos¹⁷.

Pensar o ritmo como organização do discurso direciona o olhar para um fenômeno outro na obra literária. Não olhamos a obra como uma dicotomia entre estilo e sentido. A produção de sentido na obra é indissociável da organização das palavras por um sujeito. O ritmo é então o próprio sujeito dentro da obra, e isso coloca sobre quem traduz a responsabilidade de traduzir como um labor doloroso e único. Há de se traduzir o ritmo, e o ritmo é o sujeito no discurso, mas como traduzir o sujeito? O que efetivamente é o sujeito que estamos traduzindo?

Olho para a tradução como para a escrita literária, sempre como uma tentativa. Traduzir é tentar inscrever-se, tentar re-produzir o discurso, trazer o que aquele discurso produz para uma língua outra. Isso é ou deveria ser especialmente verdade na tradução de poesia, é a tradução do efeito, do prazer, da fúria, do medo, do atravessamento dos corpos que o sujeito impôs.

“Thanks for turning me on” (COHEN, 2018) propõe um sistema de versos completamente diferente da simetria de “Come Healing” (COHEN, 2018), mas há um mundo metafórico em comum entre os dois poemas. São imaginários e sentimentos que produzem um sujeito do poema que revela nuances que à primeira vista podem parecer fazer oposições destes imaginários e sentimentos, mas que dentro de um sistema maior estão perfeitamente consonantes, como mostrarei mais adiante.

Quando pensamos discurso em Meschonnic, “quer dizer inscrição daquele e daquela que se enuncia quando fala e quando escreve¹⁸” (DESSONS & MESCHONNIC, 2003, p. 26). Esse que se insere na escrita é chamado por Meschonnic de “sujeito da escritura” (DESSONS & MESCHONNIC, 2003, p. 44) o qual produz efeitos no “sujeito da leitura¹⁹”. O tradutor não pode ser senão os

¹⁷ Escolhi realizar meu trabalho através da poética do traduzir de Meschonnic com foco no ritmo, e isso baseia tal trabalho. Embora reconheça o trabalho significativo de Haroldo de Campos, penso que Meschonnic traz uma discussão muito mais profunda acerca da busca do ritmo do discurso, por isso, parece-me o autor mais adequado a esta empreitada.

¹⁸ “C’est-à-dire inscription de celui et de celle qui s’énonce, en parlant et en écrivant”.

¹⁹ “Sujet de l’écriture” e “sujet de la lecture” no original.

dois sujeitos. É preciso ser subjetificado pelo poema, ser movido pelo poema para o traduzir-re-escrever.

Meschonnic salienta em sua obra a importância de ouvir o sujeito da escritura como parte crucial da poética do ritmo. Essa escuta não é dos sons produzidos, mas “é a invenção da sua própria historicidade, a qual é sua especificidade²⁰” (DESSONS & MESCHONNIC, 2003, p. 44). Essa escuta envolve perceber o sujeito e como ele se movimenta no discurso e organiza a sua criação na língua. Meschonnic afirma que a poesia é a subjetivação máxima da língua (MESCHONNIC, 2007), e podemos ver isso em Cohen quando a descrição do que está presente no semântico do poema não basta para explicar o fenômeno do poema.

“O longing of the arteries // to purify the blood”: artérias, em Cohen, na superfície ganham características humanas como o ansiar ou desejar/precisar muito de um determinado acontecimento. Entretanto, mesmo a palavra “longing” se alonga em sentido, e a linha entre desejo, necessidade e funcionalidade se turva.

1.4 Signo em Meschonnic

Em Meschonnic, o signo representa dicotomia. O signo é o que possibilita o entendimento da língua através de significante e significado²¹ como elementos separados. Para o autor, esta é uma representação da língua que baseia muitos trabalhos tradutórios. Primeiro entende-se o significado para depois traduzir. É como se existisse um significado que independesse das palavras, de certa forma, platônico, pertencente ao mundo das ideias:

E é aqui que intervém a teoria da linguagem. Porque se eu olhar para a representação comum da linguagem, aquela do signo (significante/significado), forma e conteúdo, esta é feita de dois heterogêneos um paralelo ao outro. Isso que gera uma certa mimética

²⁰ “Il est l’invention de sa propre historicité, qui est sa especificité”.

²¹ Meschonnic refere-se aqui à visão estruturalista da obra de Ferdinand de Saussure que estabelece essa dicotomia, a qual o autor afirma não existir em Saussure.

e uma mitologia da origem da linguagem como natureza, que se tenta, em certos casos, alcançar²² (MESCHONNIC, 2000, p. 64).

Esse modo de pensar binário não se aplica apenas à linguagem, mas é um fator cultural que se estende há muito no fazer científico, musical e em outras áreas do conhecimento. Entretanto, quando pensamos a linguagem a partir do signo, pensamos em elementos que podem ser isolados e encontrados. Na tradução, traduz-se o que o texto diz e não o que ele faz, negligenciam-se os movimentos do texto e o fato destes significarem para além do semântico.

Meschonnic afirma que é “o descontínuo quem reina nas representações da linguagem com as noções do signo (forma/conteúdo) -palavra, frase, subdivisões tradicionais (léxico, morfologia, sintaxe)²³” (MESCHONNIC, 2000, p. 65). A noção tradicional de ritmo está fortemente ligada ao binário do signo. Pensa-se o ritmo como alternância entre forte e fraco e não como movimento. E esse modo de pensar que foca no signo não permite ver forma e conteúdo como algo indiviso, como uma produção.

1.5 Ritmo como funcionamento do discurso

O ritmo visto como funcionamento do discurso afasta-o de uma retórica e o aproxima de uma poética. A poética não olha mais para o ritmo como um binário na língua que distingue conjunção e disjunção e que tenta adaptar a língua a conceitos que servem à matemática ou à música. A língua é vista como uma continuidade, como o fluxo de um rio de acordo com o pensamento heraclitiano.

Meschonnic propõe que, sob essa ótica, “o ritmo repassa; do descontínuo onde esteve desde Platão, ao contínuo heraclitiano, reconhecido por aquilo que jamais cessa de ser²⁴” (DESSONS & MESCHONNIC, 2003, p.

²² “Et c’est ici qu’intervient la théorie du langage. Car si je regarde la représentation commune du langage, celle du signe (signifiant/signifié), forme et contenu, elle est faite de deux hétérogènes l’un à l’autre. C’est ce qu’ensuite une certaine mimétique, et une mythologie de l’origine du langage comme nature, essaie, dans certains cas, de rattraper”.

²³ “Le discontinu qui régné dans les représentations du langage avec les notions du signe (forme /contenu) -mot, phrase, subdivisions traditionnelles (lexique, morphologie, syntaxe)”.

²⁴ “Le rythme repasse; du discontinu où il était depuis Platon, au continu héraclitéen, reconnu pour ce qu’il n’a jamais cesse d’être”.

56). O ritmo está presente, sempre presente, em todos os aspectos da língua; não há uma ausência de ritmo, mas um movimento no ritmo, e a língua é feita de mudanças. A confusão entre o ritmo da música e o ritmo da linguagem é uma confusão própria da sua historicidade, não sendo uma realidade inevitável.

Pensar o ritmo a partir de uma noção tradicional implicaria, como já apontado anteriormente, procurar regularidades e ver o discurso por noções como simetria e assimetria. Essa abordagem do tempo vem junto com uma noção de universalidade e de algo acessório ao sentido. Esse ponto de vista leva ao pressuposto de que há diversas formas de dizer um mesmo sentido, ou mesmo que haveria um sentido fora do que é dito, que haveria uma dicotomia entre o falar e o significar, como se um sentido estivesse fora das palavras e da significação.

Entretanto, essa é uma visão de mundo e de ciência que, embora possa ser útil a diversas áreas do conhecimento, quando relacionada à linguagem é insuficiente para explicar o todo do fenômeno linguístico, não é capaz de explicar o todo do discurso.

Dessons e Meschonnic ainda afirmam que “o ritmo, no sentido tradicional, é simultaneamente justaposto ao sentido, e oposto ao sentido²⁵” (DESSONS & MESCHONNIC, 2003, p. 71). Esse tipo de pensamento restringe o ritmo a uma questão de forma e de estilística, e isso é uma encruzilhada no trabalho do tradutor. Ouvir o ritmo como parte do valor semântico atravessará todo o trabalho tradutório, não fechando, dessa forma, o ritmo no que ele pode ser, mas o escutando pelo que ele é.

Saussure está muito presente na obra de Meschonnic, e vemos essa influência quando ele postula um “sistema de discurso”. Não parece haver dúvidas de que, para se discutir a obra de Saussure, devemos, ao menos, considerar que a palavra “sistema” está muito mais presente nesta do que a palavra “estrutura”; por consequência, uma nova leitura do teórico é possível²⁶.

²⁵ “Le rythme, au sens traditionnel, est donc à la fois juxtaposé au sens, et opposé au sens”.

²⁶ Essa discussão é feita em muito mais profundidade artigo “Dos limites da redução do pensamento saussuriano ao movimento estruturalista” escrito por Daiane Neumann e Aroldo Garcia dos Anjos.

Acerca deste assunto, Dessons & Meschonnic afirmam: “mas da mesma forma que se tratava, no *Curso de Linguística Geral*, da língua como um sistema, se trata aqui de um sistema de discurso²⁷” (DESSONS & MESCHONNIC, 2003, p. 102).

Nesse sentido, pensar o ritmo como organização do discurso obriga a pensar o discurso fora de um modelo pré-existente. A questão de uma poética da tradução complexifica o trabalho do tradutor porque os preceitos e regras de tradução surgirão de dentro do próprio discurso. O que deve ser traduzido, a direção, tudo é guiado pelo ritmo do discurso. Uma tentativa de tradutologia para a tradução de um poema apagaria o principal do poema, que é a criação na língua, a língua expandindo a capacidade do sentido.

Em *Traité du rythme: des vers et des proses*, Dessons e Meschonnic exemplificam como a história da poesia em francês tem a representação do ritmo como “hipermétrica, aritmética e estatística²⁸” (DESSONS & MESCHONNIC, 2003, p. 156). É essa noção que coloca o ritmo padrão do francês como um alexandrino com uma cesura na sexta sílaba e que tem guiado o trabalho tradutório em língua francesa. Os autores chamam esse fenômeno de “primazia do metro”²⁹ (DESSONS & MESCHONNIC p. 159), a qual tem consequências tanto na tradução quanto na própria análise e possível leitura e categorização da poesia, a exemplo da visão de Banville a respeito da poesia de Mallarmé como “alexandrinos intermináveis, e outros, ao contrário, de uma concisão inverossímil³⁰” (BANVILLE apud DESSONS & MESCHONNIC, 2003, p. 159). Para os autores, os versos de Mallarmé não explicitam um desrespeito ao que é o verso poético, mas são versos reais, e sua organização caracteriza o discurso do sujeito do poema, que deve ser visto a partir de si mesmo, e não das formas convencionadas por um momento histórico, disfarçadas de realidade da língua.

Deve-se falar em prosódia quando falamos em ritmo e organização do texto na teoria de Henri Meschonnic, e é preciso dizer que a prosódia não se

²⁷ “Mais, alors qu’il s’agissait, dans le Cours de linguistique Générale de langue comme système, il s’agit ici d’un système de discours”.

²⁸ “Hyper-métrique, arithmétique et statisticienne”

²⁹ “Primauté du mètre”.

³⁰ “Des alexandrins interminables, et d’autres, au contraire, d’une invraisemblable concision”.

define como a observação da aliteração (DESSONS & MESCHONNIC, 2003, p. 167), visto que as ressonâncias presentes na prosódia significam. A prosódia é um tipo próprio de semântica do texto. Ela está ligada à oralização do poema que não é igual a sua expressividade. Meschonnic discute cadeias de significância, nas quais as repetições de sons não estão no campo da forma, mas são responsáveis por significar dentro do sistema do discurso, e isso se faz essencial de ser observado na tradução e de ser considerado esse efeito na língua de chegada.

Meschonnic defenderá assim, uma “notação rítmica e prosódica” que vai além de observar a escansão métrica. A escansão métrica só conhece a medida e só dá conta de um cálculo de adequação: está apenas do lado da forma. Notar o ritmo da cadeia dos discursos é notar os efeitos, como na análise que Meschonnic propõe de *Hamlet* em *Poética do Traduzir* (2010): o nome “Ophelia” e as palavras que o circundam são cheios de significância e efeitos dentro daquele poema e que só são possíveis por conta da sua organização própria.

1.5 Acento sintático e prosódico e a tradução

Em *Poética do Traduzir* (2010), Meschonnic nos apresenta uma proposta de tradução que fez de *Hamlet* de Shakespeare que exemplifica como alguns dos aspectos relativos aos efeitos prosódicos e sintáticos podem acontecer no texto. Segundo o autor, há diversos ecos prosódicos que significam o nome “Ophelia” neste texto em particular: “estas palavras apelam para o que caracteriza Ofélia e para aquilo que constrói o seu destino” (MESCHONNIC, 2010, p. 111).

Há mais dito que as palavras sozinhas expressam em *Hamlet*. Meschonnic propõe que há “uma semântica da prosódia” (MESCHONNIC, 2010, p. 113). “Ophelia” em si não significa nada além de um nome; são as relações dentro do texto que criam a significância, que pesam o nome, que dão vida e história à personagem.

“*Fear it, **Ophelia**, fear it, my dear sister/ And **keep** you in the rear of your affection./ Out of the shot and danger of desire*” (SHAKESPEARE apud MESCHONNIC, 2010, p.114). Para Meschonnic, a escolha de palavras que

cercam o nome Ophelia significam quando ressonam com o seu nome. Há uma associação de sentimentos e características ligadas diretamente à personagem através desse efeito. “Seu nome começa cercado pelo medo, e **fear** partilha a consoante de ataque de Ophelia, que por sua vez faz par com *dear* e **rear**” (grifos do autor) (MESCHONNIC, 2010, p. 114).

Meschonnic associa Ophelia ao medo (*fear*). Para o autor a partilha da consonante de ataque com a palavra “fear” cria essa relação entre a personagem e o sentimento. Esses efeitos se dão por conta de acentos³¹ que podem aparecer em um texto.

Por essa razão, Meschonnic propõe a seguinte tradução para essa passagem: “C’est affreux, Ophélie, affreux, ma chère soeur” ou “Fuis-le, Ophélie, fuis-le...” (MESCHONNIC, 2010, p. 114). Percebe-se que há trabalho na direção de manter os ecos prosódicos nas palavras “affreux”, “Ophélie” e “fuis”, similar à organização do inglês.

Acerca dessa proposta de tradução Neumann afirma:

Ao considerar-se o texto sob a perspectiva do semântico sem semiótico, em que se busca a significância, novas relações de sentido podem ser destacadas e percebidas, que se encontram na relação entre os eixos sintagmático e paradigmático do texto e/ou da obra. A observação ou não dessas relações pode levar a uma escolha ou outra por parte do tradutor, no processo tradutório (NEUMANN, 2020, p. 404).

Percebi, durante o fazer tradutório neste trabalho, que traduzir essa significância é uma tarefa que se complexifica a depender dos pares de línguas com os quais trabalhamos. Meschonnic precisou fugir da literalidade para produzir esse efeito em língua francesa. Da mesma forma, observar essas relações entre português e inglês por diversas vezes me colocou em impasses, nos quais realmente pude me inserir, porque não bastaria simplesmente traduzir o etimológico ou o usual. Traduzir o ritmo impõe esse pensamento, impõe o uso da criatividade.

³¹ “Acentos em Meschonnic são determinadas marcações no discurso que dão pistas de como o ritmo constrói significado.

Dessons em *Le Poème* (2011) defende que há acentos primários e secundários. Neumann (2016) aplica os conceitos expostos por Dessons com base na teoria de Meschonnic para discorrer acerca de como os acentos funcionariam em língua portuguesa.

Os acentos primários se constituem de acentos sintáticos ou prosódicos. De acordo com Neumann “o acento sintático ou de grupo se localiza em francês sobre a última sílaba pronunciada de um grupo sintático” (NEUMANN, 2016, p. 118).

Na língua francesa, entretanto, as palavras não possuem acentos fora de um grupo. No que tange à tradução de poesia, considerarei o acento sintático como tendo um lugar equivalente em ambas as línguas, que é o da última sílaba acentuada do grupo sintático; visto que Neumann & Chacon (2022) afirmam em “O ritmo como interpretante antropológico: uma análise de *Bangladesh 24041013*”, que um dos acentos principais, o sintático, em português recai sobre a sílaba tônica de um grupo:

“O acento sintático ou de grupo, em língua portuguesa, recai sobre a penúltima sílaba da palavra, na maior parte dos casos; pode, no entanto, recair também sobre a última e a antepenúltima sílaba” (NEUMANN & CHACON, 2022, p. 343).

Os autores exemplificam, através de uma obra de Manoel de Barros, como esse acento aparece em língua portuguesa:

Quando / eu estudava / no colégio, / interno, /
Eu fazia / pecado solitário./
(Manoel de Barros, “Parrrede!”, *Memórias inventadas: a Infância*, 2009)
(NEUMANN & CHACON, 2022, p. 343)

Dessons em *Le Poème* afirma que o acento prosódico “é produzido pela repetição dos mesmos fonemas consonantais, independentemente da natureza gramatical ou sintática das palavras envolvidas³²” (DESSONS, 2011, p. 112).

³² “Il est produit par la répétition des mêmes phonèmes consonantique, indépendamment, là encore, de la nature grammaticale ou syntaxique des mots concernés”.

Se o acento sintático pode associar palavras e criar significados no poema através de, por exemplo, rimas, o acento prosódico cria essas associações e significa através da repetição de fonemas no discurso.

Neumann & Chacon exemplificam como esse fenômeno acontece em português, também através de repetições de sons ou através de posicionamentos em ataque de uma determinada sílaba:

Em língua portuguesa, pode-se verificar a ocorrência de tal acento a partir de um excerto da obra de Manoel de Barros. As sílabas que apresentam consoantes no ataque, [m], [n] e [t], se repetem; por isso, são acentuadas do ponto de vista prosódico. Já a primeira sílaba “Quan” recebe acentuação devido ao fato de estar em posição de ataque no início do grupo:

Quando a Vó **me** recebeu **nas** férias, ela **me** apresentou aos **amigos**:
Este é meu neto.

(Manoel de Barros, “Cabeludinho”, *Memórias inventadas: a Infância*, 2009) (NEUMANN & CHACON, 2022, p. 344)

Visto que, tanto em português como em francês, o acento prosódico é percebido através da repetição de sons consonantais, a mesma regra pode ser extrapolada para o inglês e servirá para guiar a análise do que traduzir e de como re-criar sentidos.

Há um certo desafio em traduzir esses aspectos entre esses dois pares de línguas, visto que há uma diferença significativa em como se faz rimas, e na natureza dos fonemas gramaticais.

Há sempre essa preocupação de como podemos re-produzir esses efeitos, e sem partir da mesma experiência, mas tentando atingir os mesmos pontos, fazer sentir da mesma forma, ser o máximo da subjetivação.

É justamente um dos pontos nos quais o poeta tradutor precisa de maleabilidade. É como nos maleamos aos movimentos desse texto que faz com que possamos criar. Se o tradutor não-poético é um solucionador de problemas, o tradutor poético é um re-produtor de movimentos e afetações, espichando o seu falar e o falar na sua língua.

A significância inerente aos aspectos prosódicos e sintáticos agregam mais uma camada de significação às escolhas lexicais e são indissociáveis

desta, ainda que, por vezes, possa haver um embate entre a palavra que parece a tradução mais adequada lexicalmente e a palavra que ecoa no texto.

1.6 Ética em Meschonnic

Embora, na minha carreira como tradutor, eu tenha feito diversos trabalhos que não teria pensando em escolher fazer, pensar no meu posicionamento ético e político a respeito da tradução, da língua, do trabalho que está alhures a mim, tudo isso é importante para uma poética da tradução, mesmo em uma área mais “dura” ou onde a subjetivação máxima não está em jogo. E nesse tipo de trabalho, muito resumidamente, minha resolução é entender com quem estou falando, como essas pessoas se comunicam, que tipo de linguagem usam e negociar com os padrões do português brasileiro atual e da companhia que fornece os trabalhos de tradução.

Mas esse exemplo serve para pensar a tradução literária? Sim e não.

Diria que sim no que toca tudo que é importante para esse discurso, tudo que esse discurso produz ou pode produzir. Mas se pensarmos em uma poética para toda a tradução, não pode haver regra. Há direcionamentos e posicionamentos. Meschonnic em *Éthique et politique du traduire* (2007) define a ética na tradução não conforme a definição tradicional de ética, que está mais relacionada ao pensamento de como agir de maneira a não causar sofrimento ou, ao menos, reduzi-lo, mas como “a busca de um sujeito que se esforça para se constituir como sujeito por sua atividade tal como é sujeito aquele para quem um outro é sujeito³³” (MESCHONNIC, 2007, p. 8).

Essa ética é então buscar o sujeito no discurso. Na tradução é considerar os seus movimentos e efeitos, como o sujeito organiza o discurso. Meschonnic vai além e diz que “a poética é também uma ética porque ela transforma o sujeito, aquele que escreve e aquele que lê³⁴” (MESCHONNIC, 2007, p. 8). Traduzir com

³³ “La recherche d’un sujet qui s’efforce de se constituer comme sujet par son activité telle qu’est sujet celui par qui un autre est sujet”.

³⁴ “La poétique est ausssi une éthique car il transforme le sujet, celui qui écrit et celui qui lit”.

a poética como norte é guiar essa transformação do sujeito, é deixar o discurso do autor afetar o tradutor e trazer esse afetamento para o discurso de chegada. E traduzir um poema é traduzir a expressão máxima da subjetividade, portanto, sempre é experimental. O tradutor tem uma base, ele não inventa um texto novo, mas ele precisa afetar-se, ele precisa escrever com as palavras de que dispõe, precisa inscrever-se ou o texto é só forma, ou o texto é só sentido. Quando o texto é discurso, discurso do sujeito do poema, ele transforma o mundo, o sujeito, os corpos.

Em Meschonnic, pensar a tradução é pensar também a língua e a linguística, visto que o autor reconhece que o pensamento tradicional de tradução está ligado à tradução do signo, do descontínuo, e é binário. E que esse pensamento não é uma verdade absoluta da linguística, mas invenção de um período histórico. Traduzimos então “a força e não mais apenas o sentido³⁵” (MESCHONNIC, 2007, p. 9).

Quando falamos em poesia, a tradução precisa se afastar da deontologia, ou ao menos não se bastar nesta. Isso é particularmente verdade na tradução do poema. Se usarmos um grupo de regras pré-determinadas na tradução de um determinado poema, arriscamos nunca o traduzir, mas traduzir uma suposta poeticidade.

A poesia não existe como linguagem antes da obra poética. A diversidade em trabalhos que foram canonizados como obras poéticas é prova disso. O que têm em comum os sonetos de Shakespeare e os versos de Dickinson? Não há um aspecto formal idêntico nos dois, nem se aproximam em temática ou conteúdo. O que as obras dos dois autores têm em comum para que ambas sejam poesia? A criação de um sujeito do poema. Seja na amplitude de possibilidades de significados que a palavra “fair” adquiriu em Shakespeare, seja em todas as personificações que a Morte adquiriu em Dickinson: os autores mudaram a língua. A língua inglesa se beneficiou de seus trabalhos. Acredito que o mesmo vale para Cohen.

³⁵ “La force et non plus seulement le sens”.

O autor espicha as possibilidades do que se pode dizer sobre D-s, do que se pode dizer sobre o divino como em “Hallelujah” (COHEN, 1984b), em que se cria um lugar onde a blasfêmia não é mais possível pela regra, mas pela ação:

“You say I took the Name in vain //
I don't even know the Name //
But if I did, well, really, what's it to ya? //
There's a blaze of light in every word //
It doesn't matter which you heard //
The holy or the broken Hallelujah³⁶”.

“Tomar o Nome em vão” ganha outro significado, porque o sexo foge do pecado e encontra o divino. A luz está em cada palavra, na aleluia que se diz no lugar sagrado, na aleluia que se diz durante o coito. Em Cohen, essa diferença desaparece, a moralidade do sexo desaparece. Talvez um dos exemplos maiores de possibilidade de se dizer o que não pode ser dito é quando no mesmo poema o autor menciona “se mover dentro de alguém” junto ao Espírito Santo. Para a tradição judaico-cristã seria inconcebível associar o Espírito Santo ao sexo sem ser algum tipo de blasfêmia. Mas esse discurso construído pelo sujeito do poema tira o pecado do sexo e, por consequência, impossibilita a blasfêmia. O que alarga a possibilidade não apenas do que se pode pensar, mas também do que se pode dizer em uma língua.

Meschonnic questiona os princípios de Pym que pensa a tradução a partir de diversas perguntas já justificadas antes do texto como: “por que traduzir? Deve-se traduzir?”. Para Meschonnic, ao invés de uma ética, Pym propõe uma “moral social³⁷” (MESCHONNIC, 2007, p. 13). Essa tradução moral impõe sérias restrições às possibilidades do texto, visto que os compromissos deontológicos do tradutor podem o impedir até mesmo de começar um trabalho

³⁶ “Você diz que tomei o Nome em vão //
Eu nem conheço o Nome //
Mas, se fiz isso, por que se importa? //
Há uma chama de luz em toda palavra //
Não importa qual tenha ouvido //
A sagrada ou quebrada Aleluia”.

³⁷ “Morale sociale”.

de tradução. Isso foge do que Meschonnic concebe como ética porque não responde ao texto, mas a questões em torno do texto.

É um verdadeiro combate: “o combate do poema contra o signo, do contínuo contra o descontínuo³⁸” (MESCHONNIC, 2007, p. 15). Traduzir não é uma obrigação com a moral quando se traduz literatura, é uma obrigação com a ética do discurso.

1.7 Império do signo e latência do discurso

É importante fazer uma distinção que parece não ter sido feita claramente antes de Meschonnic. A tradução do signo é uma tradução baseada em uma representação da linguagem; “quando opomos a linguagem à vida, acreditamos opor a linguagem à vida, mas não fazemos mais que opor uma representação de linguagem a uma representação de vida³⁹” (MESCHONNIC, 2007, p. 16).

Tentar separar a linguagem da vida é como tentar separar o ser humano da linguagem: as nossas vidas são possíveis através da linguagem e uma teoria da tradução tem de ser parte de uma teoria da linguagem que só pode acontecer como um fato da vida. Não é possível isolar o nosso objeto de estudo, ele é o que faz este exato momento de escrita e este momento de leitura.

Essa separação que é feita, segundo Meschonnic, entre significante e significado ou forma e conteúdo ou forma e sentido ou literatura e linguagem comum, gera um pensamento da linguagem separado da tradução, um pensamento do sentido separado da forma. O poema se transforma em uma questão de estilo e, assim, seria possível alcançar o conteúdo do poema, à parte da sua forma.

O problema dessa teoria é que ela acaba por criar uma ilusão de uma “linguagem poética”. O uso de determinada palavra ou expressão, o uso de tal ou tal métrica, tentativas no campo da poeticidade. Então, quando aplicamos essa teoria à tradução, temos uma poeticidade na forma como traduzirmos, essa

³⁸ “Le combat du poème contre le signe, du continu contre le discontinu”.

³⁹ “Quand on oppose le langage à la vie on croit qu’on oppose le langage à la vie, mais on ne fait qu’opposer une représentation du langage à une représentation de la vie”.

tendência a escolher palavras talvez mais complicadas, talvez menos cotidianas, tudo isso com base no que o tradutor entende ser poesia, para agregar o literário ao conteúdo do poema, levando a tradução mais para uma questão de estilística do que de discurso. Mutila-se o discurso em prol da tradição, gritamos estilo alto o suficiente para que não ouçamos o ritmo do poema. Em prol de um tipo de razão, não enxergamos o único, a criação da organização, não somos afetados pelo poema.

Um paradoxo do signo é que ele impede de pensar a linguagem. Sua proposta implica separar as palavras e as coisas, a voz viva e a escrita. Para Meschonnic, há essa relação entre o paradoxo teológico entre o Antigo Testamento equivalendo ao significante e o Novo Testamento equivalendo ao significado. A esse paradigma de oposições, o autor chamou de *império do signo*.

E se torna extremamente importante reconhecer o nosso modo de ver a linguagem e entendê-lo como uma possibilidade, não uma verdade absoluta, porque partindo disso podemos ver a linguística e a tradução em conjunto e, por consequência, mudar não apenas o paradigma do pensamento acerca da linguagem, mas as nossas ações no campo da tradução.

Para o teórico, tudo isso é uma questão de ética. E ética é uma ação: “fazer de si um sujeito, fazer com que os outros sejam sujeitos, reconhecer os outros como sujeitos⁴⁰” (MESCHONNIC, 2007, p. 20). Como agimos com o outro, como pensamos sobre o outro, tudo passa pela linguagem; ao ponto de só ser possível haver ética se houver uma ética da linguagem. Na tradução, então, reconhecemos esse encontro de subjetividades, onde esses dois sujeitos se cruzam e se entendem além de palavras, onde o começo e o fim das palavras de cada um não são mais claros. Encontro raro, como a poesia.

Meschonnic cita a famosa frase de Benveniste quando este afirma que “a linguagem serve para viver⁴¹” (BENVENISTE apud MESCHONNIC, 2007, p. 21) para afirmar que a linguagem é o fio condutor do pensamento humano e

⁴⁰ “Faire de soi un sujet, faire que les autres soient des sujets, reconnaître les autres comme des sujets”.

⁴¹ Le langage sert à vivre”.

possibilita as nossas ações. Portanto, trabalhar com a linguagem é sempre uma questão ética; nosso uso da linguagem, nossa vivência na linguagem é sempre uma questão ética.

E essa vivência envolve ser crítico, senão ela é repetir e não é viver. Meschonnic usa a definição de Espinoza que amplia a noção de viver para não apenas respirar e ter o sangue circulando, mas agir com a razão, a verdadeira virtude e a vida do Espírito (ESPINOZA apud MESCHONNIC, 2007, p. 23). Portanto, pensar a linguagem envolve tudo que é parte da vida humana, e analisar a literatura é tentar entender como esta afeta a vida humana, como somos mudados e levados a agir e sentir, viver e morrer pelas palavras.

Vemos o quão radical é essa mudança de paradigma quando Meschonnic nos apresenta sua visão de que não há línguas maternas, mas obras maternas. Para o autor, os signos da linguagem não podem existir sem o discurso; o discurso é o fundador da cultura, não o signo.

Há de se reconhecer que olhar para a linguagem do ponto de vista do discurso é, ainda assim, um ponto de vista. Entretanto, se não há verdades absolutas, talvez seja melhor optar por uma verdade mais eficiente do que a do signo, já que Meschonnic aponta que no signo há uma “incapacidade de onde está de pensar o contínuo corpo-linguagem, o contínuo linguagem-poema-ética-política. É preciso pensar o que o signo não permite pensar⁴² (MESCHONNIC, 2007, p. 26).

1.8 O Poema

O poema em Meschonnic é visto como “uma invenção da vida em e por uma invenção da linguagem ou ainda um máximo de intensidade de linguagem⁴³” (MESCHONNIC, 2007, p. 27). Essa afirmação gera um rompimento com a tradição francesa de regramento da expressão poética. A poesia aqui é a

⁴² “[Incapacité où il est de penser le continu corps-langage, le continu langage-poème-éthique-politique. Il faut penser ce que le signe ne permet pas de penser]”.

⁴³ “Une invention de vie dans et par une invention de langage, ou encore un maximum d’intensité de langage”.

expressão, a linguagem no seu máximo de intensidade, a linguagem que inventa novas formas de se expressar, de dizer. Dessa definição surgem quatro consequências, segundo o autor.

A primeira consequência seria o poema como um ato ético. É um ato transformador – transformador da vida com um ato de linguagem. Foge a uma questão de estética, porque esta voltaria à forma e ao sentido; o poema é ético porque cria um sujeito.

A segunda consequência é que o critério escapa às noções de produtos da época ou da moda e se baseia no valor. Definir o que é um poema não está relacionado a definir o que parece um poema, mas o que atende ao valor de poema.

Em terceiro, temos o fato de que essa definição contraria a noção tradicional de poema: poema de forma fixa. Tudo que pode ser chamado de arte da linguagem está dentro da noção de poema. O romance, o conto, a novela gráfica até mesmo o texto teórico ou filosófico – contanto que o preceito do máximo da subjetividade seja observado.

O quarto preceito talvez seja o mais difícil de ser aceito por abranger o que Meschonnic chama de “ateísmo do divino”. Para o autor, há um divino que é inerente à vida e à condição humana, e esse divino nada tem a ver com qualquer D-s. De fato, esse divino é parte da nossa experiência, “a poética do divino, o infinito da história, o infinito do sentido⁴⁴” (MESCHONNIC, 2007, p. 28).

E esse conceito escapa completamente ao signo que tenta ser totalidade: o divino é justamente o que escapa ao compreensível, o infinito do sujeito e do sentido é o que nos dá potência e permite a constante transcendência humana. É a Voz de D-s que Cohen esperava escutar na sua poesia, a Voz de D-s que força o poeta a sujar as páginas de grafite até ouvir, até quase ouvir, um sussurro, as palavras que superam as palavras, o sujeito vivo no papel.

⁴⁴ “La poétique du divin, l’infini de l’histoire, l’infini du sens”.

1.9 Traduzir o signo, traduzir o discurso

“É o signo que a gente traduz⁴⁵” (MESCHONNIC, 2007, p. 29), porque o autor afirma que se costuma traduzir a forma ou o conteúdo. A tradução ou se preocupa em não parecer uma tradução, ou em mostrar o mais claramente possível o “significado” do texto. De qualquer dos lados, ignoramos os efeitos do discurso, ignoramos o ritmo.

[...] porque da língua a gente não tem nada além de discursos⁴⁶ (MESCHONNIC, 2007, p. 30), e a tradução que visa a traduzir apenas forma ou conteúdo está presa a uma narrativa acadêmica, editorial ou mercantil que não responde ao que está traduzindo. Há sempre outras forças ditando o fazer do tradutor. Traduzir o ritmo acaba sempre sendo uma questão política, porque qualquer decisão que tomemos na prática tradutória, por consequência, estamos tomando uma posição política.

Por isso, traduzir o signo não é o trabalho da poética. A poética vai contra o apagamento do tradutor, que é o objetivo da abordagem que visa a traduzir forma ou conteúdo, separar o texto de partida daquele de chegada. E isso influencia diretamente no trabalho do tradutor. Ao invés de seguir uma tradutologia que exemplificaria um conjunto de regras gerais, o tradutor deixará que o discurso do texto dite o que deve ser produzido. E isso necessita do oposto ao apagamento do tradutor: o tradutor precisa se inscrever, o tradutor precisa criar na sua tradução para não apenas transportar os sentidos, mas produzir o que a obra produziu na língua original.

Ainda que o sentido não possa ser ignorado, submeter o poema ao rigor absoluto do sentido é castrá-lo. O poema é o máximo da subjetivação, não é nenhuma surpresa que as palavras soltas de um poema não produzam nada do que o poema produz; que as palavras, dentro de outro contexto que não o poema, produzam resultados tão diversos. Então, essa organização se torna vital para genuinamente traduzirmos o poema.

⁴⁵ “C’est le signe qu’on traduit”.

⁴⁶ “car de la langue on n’a que des discours”.

É importante distinguir esse máximo da subjetivação da polissemia. A polissemia não é uma característica intrínseca do poema e não é sinônimo de subjetivação máxima. A subjetivação está ligada a aumentar o sentido, aumentar o campo do possível, e isso não precisa necessariamente ser feito através de várias leituras possíveis de um mesmo verso, mas através da construção de um novo modo de significar e de experienciar.

Meschonnic volta a atenção à escuta do contínuo no poema. E essa escuta muda o foco do que *diz* para o que *faz* o poema. O que o poema diz são as palavras, e as palavras sozinhas não são o poema. Considerando a ética como essa produção de um sujeito, “não há ética de traduzir a não ser dentro dessa escuta⁴⁷” (MESCHONNIC, 2007, p. 33).

Traduzir não é uma ação apenas linguística, mas também uma ação política e cultural. A tradução de livros da Bíblia por Meschonnic, por exemplo, mostra isso. O autor traduziu a Bíblia de uma perspectiva literária, e não teológica ou tradicional. O seu objetivo foi ouvir o discurso e traduzir o poema; por consequência, suas traduções diferem grandemente das traduções canônicas em francês. Para o teórico, “a tradução é, portanto, a aposta em uma verdadeira revolução cultural⁴⁸” (MESCHONNIC, 2007, p. 37).

Essa revolução vem do fato do autor afirmar que a teoria da linguagem deve pensar o contínuo, deve pensar como os diferentes pensamentos se unem e interagem. Para isso, o tradutor precisa pensar além do que já foi pensado e prescrito, e cada tradução literária é uma oportunidade de fazer isso. Escutar o discurso, sentir seus efeitos, deixá-lo afetar suas palavras e sentimentos, mudar como sentimos e agimos é o pensamento em curso de ação, é o pensamento agindo no mundo. “Pensar é, portanto, agir sobre a sociedade ou não é nada⁴⁹” (MESCHONNIC, 2007, p. 36). E é a loucura que traz o novo. É a loucura de pensar o que não foi pensado que possibilita fazer o que ainda não foi feito de

⁴⁷ “Il n’y a d’éthique du traduire que dans cette écoute”.

⁴⁸ “La traduction est donc l’enjeu d’une véritable révolution culturelle”.

⁴⁹ “Penser, c’est donc agir sur la société, ou ce n’est rien”.

modo que “o pensamento é uma loucura que quer mudar o mundo, em comparação à manutenção da ordem⁵⁰” (MESCHONNIC, 2007, p. 38).

Não é possível separar linguagem e literatura, embora muitas teorias da tradução tenham tentado fazer esta separação. Para Meschonnic, essa é uma das questões que enfraquece as teorias que traduzem apenas o signo. Quando pensamos a tradução apenas do lado da linguagem e estamos traduzindo um discurso literário, o que faz aquele discurso ser o que é se perde. E foi exatamente isso que mantive em mente quando traduzi os poemas de Leonard Cohen. Ser fiel a uma literalidade que busca honrar ao máximo o autor original através da fidelidade ao sentido apaga completamente o tradutor e apaga o poema dentro do poema.

Temos o mesmo problema se o tradutor busca preservar ao máximo a forma do poema original ao custo do campo semântico, das repetições, das associações que o autor criou; porque de ambos os lados estamos apenas olhando para o signo, para uma imagem estática de língua, literatura, poesia ou o que seja. Nada disso é o poema.

E é assim que esse trabalho tradutório se justifica. Meu objetivo é produzir os efeitos que me atravessaram nestes cinco poemas de Cohen em português brasileiro; usar as minhas palavras para re-criar a organização do seu discurso. Por isso, esse trabalho precisa ser feito nessa organização, porque ele é a tradução de um sofrimento que coloriu todo o labor tradutório e para o qual as palavras de Cohen foram refúgio, loucura, desespero, raiva e amor.

⁵⁰ “La pensée est une folie qui veut changer le monde, par rapport au maintien de l'ordre”.

CAPÍTULO 2 – POÉTICA DO DISCURSO

2.1. Outras experiências

Apresentarei aqui alguns dos trabalhos que já foram feitos utilizando a abordagem teórica meschoniquiana⁵¹ no Brasil. Seus livros, em grande parte, não estão prontamente disponíveis para leitura no Brasil, seja através de tradução, cópia virtual ou mesmo a leitura original em francês⁵². Comentarei brevemente acerca de alguns trabalhos realizados até agora que têm como objetivo considerar a poética do discurso.

2.1.1. Traduzir antipoesia – Mary Anne Warken S. Sobottka

Sobottka em *Traduzir Antipoesia: tradução comentada do espanhol para o português de sermones y prédicas del cristo de elqui de Nicanor Parra* (2016) pensa acerca da abordagem de Meschonnic a partir de uma proposta com foco no movimento cultural de uma obra de uma cultura para outra:

[...] nossa tradução traz essa obra para o idioma português. Movimentamos uma obra que se localiza em um período marcante em uma determinada cultura para outro idioma, outra cultura, outro tempo, o que nos levou a evocar à reflexão da escrita antipoética em um contexto político-histórico dessa outra nação (SOBOTTKA, 2016, p. 78).

Gostaria de ressaltar uma questão importante em seu trabalho: a autora traduziu um tipo de poesia que estava inserido em um momento histórico e que dialogava muito com a política chilena. Portanto, ouvir essas questões me parece ter sido o foco central de sua tradução. No meu projeto de tradução de Cohen, tais questões não me são pertinentes para os poemas que escolhi. Objetivamente, optei por não me situar em uma escola de poesia à qual Cohen

⁵¹ Foi adotada a mesma grafia escolhida por Neumann em *Em busca de uma Poética da voz* (2016).

⁵² É importante ressaltar que há traduções de *Poética do traduzir* (2010) (*Poétique du traduire*), *Modernidade, modernidade* (2017) (*Modernité, modernité*) e alguns textos selecionados em *Ritmo, historicidade e a proposta de uma teoria crítica da linguagem* (2022).

poderia ter pertencido. O sofrimento, a inserção do tradutor, por fim, a experiência vivida nesse lugar falam muito mais alto no meu fazer.

2.1.2. O Inconsciente surrealista latino-americano – Elys Regina Zils

Por outro lado, Zils em *O Inconsciente surrealista latino-americano: Tradução comentada de Emilio Adolfo Westphalen* (2015) remete a Meschonnic quando discorre acerca do que Campos e Meschonnic teriam chamado de ritmo.

Campos vai favorecer a forma do poema, que seria o que ele chama de “modo de intencionalidade”. Essa característica poética é fundamental para sua teoria, de modo que podemos comparar esse aspecto ao que Meschonnic chama de ritmo (ZILS, 2015, p. 177).

É válido dizer que a forma é importante em Meschonnic, entretanto, é essencial frisar, conforme já defendido algumas vezes neste trabalho, que forma e sentido são indissociáveis em Meschonnic. Os ecos prosódicos só fazem sentido se criamos sentido com estes; caso contrário, são meras repetições.

Entretanto, mais adiante, Zils afirma que “o ofício tradutório precisa ter atenção para não se ater à língua e esquecer o discurso” (ZILS, 2015, p. 179). E propõe-se a traduzir o discurso evitando os dualismos que o próprio Meschonnic abomina: “A proposta é traduzir o discurso de um sujeito e não língua; queremos traduzir o discurso singular” (ZILS, 2015, p. 179).

A meu ver, põe-se um desafio peculiar na tradução proposta por Zils, visto que o método de escrita surrealista pretende acessar o inconsciente do escritor, como re-produzir isso no fazer tradutório? O escritor surrealista se propõe a escrever partindo diretamente do inconsciente, sem amarras sociais ou morais. Seria difícil pensar em uma tradução que fizesse o mesmo. Zils trabalha no sentido de manter aspectos sonoros do texto que estavam presentes no poema original, como em:

Y ahora si vas a la deriva o si no derivas]	E agora se vais à deriva ou se não derivas]
---	---

(ZILS, 2015, p. 192)

Há também a preocupação em manter um número de sílabas similar na tradução, mesmo que o original tenha sido escrito em verso livre. Observo também um cuidado em manter na sua tradução todo o estranhamento que haveria no texto original, baseada nos preceitos meschonniquianos, – “traduzir o marcado pelo marcado, o não marcado pelo não marcado” (MESCHONNIC apud ZILS, 2015, p. 199):

Las gotas	As gotas
El alma agua hablar agua caminar	A alma água falar água caminhar
gotas damas ramas agua]	gotas damas ramas água]
Otra música alba de agua canta	Outra música aurora de água
música agua de alba]	canta música água de aurora]

(ZILS, 2015, p. 194)

Pelo que pude analisar, o principal uso dos preceitos da poética se ateuve ao cuidado de tanto transpor esse cenário surrealista para a língua portuguesa quanto respeitar como o autor se movimenta dentro do texto.

Percebo que questões acerca dos ecos prosódicos nem sempre são abordadas em traduções entre os pares espanhol-português. É inegável a semelhança entre as línguas e talvez os autores possam considerar esta uma questão secundária, visto que muitos desses ecos prosódicos podem acontecer em uma tradução que nem ao menos os ouviu. Entretanto, há associações possíveis em espanhol que precisam ser repensadas em português, como veremos com a próxima autora.

2.1.3. A Escuta da voz feminina nos poemas de Storni – Antonella Romina Savia Vidales

Vidales em *A Escuta da voz feminina nos poemas de Storni: uma proposta de tradução* (2020) faz uma análise na busca de acentos sintáticos e prosódicos em poemas selecionados de Alfonsina Storni. Nessa análise, a autora encontra diversos efeitos de sentido que esses ecos produzem. Segundo esta, essa análise precisou ser feita anteriormente ao processo de tradução.

É um processo que busca a poética na tradução, entender como o discurso se organiza para reproduzi-lo. Fazer isso sem separar forma e sentido. Parece-me um trabalho acertado quando se traduz do espanhol para o português. Há muita semelhança etimológica entre português e espanhol, mas estas não soam da mesma forma. Ouvir atentamente o que só aquele discurso produz, e não necessariamente a língua, é essencial para esse tipo de tradução.

Vemos adiante parte da análise de Vidales de alguns dos ecos prosódicos do poema “La Loba” de Storni:

Podemos observar que a rima entre *ley-buey* produz um sentido de leis que obrigam as mulheres a trabalharem igual aos bois são usados para o trabalho. Também podemos perceber que as rimas entre *cabeza-maleza*, *rebaño-daño*, *robar-matar*, *temor-escozor*, *acecha-breche*, *conmigo-enemigo*, *fatal-puñal* produz um sentido vão produzindo um valor de medo e luta das mulheres. A rima entre amor-flor carrega um sentido de busca pelo amor e pela libertação das mulheres que floresce igual a uma flor na voz poética (grifos da autora) (VIDALES, 2020, p. 55) [sic]

Está clara a conexão entre forma e sentido. Em nenhum momento o que está sendo dito e como está sendo dito são dissociados. E isso deve mostrar-se na tradução. A tradução de Vidales buscou recriar esses acentos sintáticos para que os ecos prosódicos ainda significassem em português. Vejamos um exemplo de como esses efeitos foram trazidos para a tradução:

Yo-**ten**-goun-**hi**-jo-fru-to-del-a-**mor**-dea-mor-sin-**ley** = 15

Que-no-**pu**-de-**ser**-co-mo-las-**o**-tras-**cas**-ta-de-**buey** = 15

Con-**yu**-goal-**cue**-llo-**li**-bre-see-**le**-ve-mi-ca-**be**-za = 14

Yo-**quie**-ro-con-mis-**ma**-nos-a-par-**tar**-la-ma-**le**-za = 14

(VIDALES, 2020, p. 53)

Te-nhoum-**fi**-lho-fru-to-dea-**mor**-sem-**lei**-de-a-**mor**-que-**foi** = 14

que-co-moas-**ou**-tras-não-**pu**-de-**ser**-**cas**-ta-de-**boi** = 13

com-ju-go-no-pes-co-ço-le-van-to-li-vrea-ca-be-ça =14

Eu-que-ro-com-as-mi-nhas-mãos-a-fas-tar-a-tris-te-za = 14

(VIDALES, 2020, p. 80)

Acima, temos as escansões feitas por Vidales nas duas versões da mesma estrofe do poema “La Loba/A Loba” com seus grifos em ambas as versões. Na grande maioria das vezes, os ecos caem sobre fonemas que são muito similares em ambas as línguas, promovendo essas associações também em português, mesmo quando os sons não sejam os mesmos na língua, a organização é observada e respeitada.

2.1.4. Feitura em canto - Luciane Alves Ferreira Mendes

Por último, gostaria de discorrer acerca do trabalho de Luciane Alves Ferreira Mendes em *Feitura de Canto: tradução e performance de 6 canções interpretadas por Nina Simone*. Nesta dissertação, a autora destaca o trabalho com aspectos que considero essenciais na obra de Meschonnic. Um destes é a questão do corpo. A autora traduziu canções de Nina Simone; talvez por isso a forma como as canções sentem no corpo foi um elemento tão essencial para essa tradução, esse sentimento que escapa ao sentido, mas não escapa à significância. Acredito que esse sentimento está presente no poema também. Embora Meschonnic não trace um paralelo entre música e poesia, e não estou tentando fazê-lo, há sempre mais na poesia do que a união e configuração das palavras apresentadas. Mendes afirma que:

Há nelas um dado de corpo que não é da ordem do “sentido”, este muito dependente das palavras (muitas vezes pinçadas) do texto, nos termos de “Low”. O dado é anterior ao texto (o corpo invertido em linguagem), é sentido pelo corpo, um sentido no corpo que poderia ser descrito como a continuidade da semântica que vem de outro(s) corpo(s): o corpo de Nina Simone que reverbera o corpo de Bob Dylan em “Just like a Woman”; de Tony McKay vertido em “Exuma” e em “Obeah Man”; os corpos sem autoria, em domínio público, vertidos na letra de “See-line Woman”; Charles Aznavour, um francês, vertido para um corpo falante da língua inglesa em “Tomorrow is my turn” (MENDES, 2019, p. 80).

Traduzir esse sujeito é traduzir a experiência vivida e não há como haver fórmula para isso. A tradutora se pergunta como emular a voz de Nina Simone na performance, ao que eu me pergunto: como emular a voz de Cohen na minha escrita? Toda a minha performance está entre o papel e o grafite, entre cada verso em que coloco Cohen e me coloco junto, onde não posso copiar sua criatividade, mas preciso me deixar criar; “Ao tradutor e ao performer estaria direcionada essa tarefa árdua do ouvir e dar-se corpo para emular a voz de outrem — tanto a seu próprio corpo quanto ao discurso ao qual se insere” (MENDES, 2019, p. 86).

Todos esses trabalhos me dão perspectivas de como a teoria meschonniquiana tem sido aceita e pensada no Brasil e de qual é a minha inserção neste contexto. Percebo que, em alguns autores, há um certo rigor maior a aspectos da forma do texto, e outros relacionam forma e sentido. Todos esses efeitos são importantes e parte do trabalho do tradutor, não há dúvidas. Mas o norte do meu fazer tradutório, no que diz respeito à poesia, é a experiência vivida. É inscrever o máximo de mim e de minha experiência em cada verso. É o que tem sido este trabalho.

2.2. Experiência vivida

Meschonnic quando propõe sua poética constantemente remarca que “a experiência vem primeiro” (MESCHONNIC, 2010, p. XVII). No seu caso, o autor estava falando da sua experiência traduzindo a Bíblia e da análise de como esse trabalho havia sido feito.

Como mencionado anteriormente, quando o presente trabalho foi proposto, não havia nenhuma tradução em português brasileiro para os poemas desta obra, *The Flame* (2018). Entretanto, em 2022, este livro foi publicado pela editora Companhia das Letras traduzido por Caetano W. Galindo. Contudo, até certo ponto deste trabalho, não havia análise a ser feita ou comparação do já traduzido no que tange a essa obra, e decidi não realizar a leitura do trabalho de Galindo para que pudesse não ser influenciado por este. Cohen havia falecido

dois anos antes do meu ingresso no mestrado; seu trabalho não pode ser mais contemporâneo.

Cohen sempre foi uma parte muito significativa da minha vida; seus poemas são parte das palavras que percorrem diariamente o meu cérebro: “Se for o desejo... nos nossos trapos luz, vestidos para matar...”⁵³ (COHEN, 1984c). A morte sempre foi um tema muito recorrente tanto na minha escrita como na de Cohen. Sexo também. Se Meschonnic se aproxima dos textos bíblicos através do seu amor pelo ritmo do texto, pelo seu poema, pelos efeitos que seu trabalho tem na língua, eu me aproximo de Cohen por essa mesma ânsia, essa mesma escuta atenta a um sinal, à Voz do D-s na tentativa de justificar nossas vidas.

Essa decisão de traduzir Cohen foi tomada em um momento no qual vivíamos com muita incerteza de nossas vidas, por conta da pandemia pela qual passamos. Foi tomada em um momento no qual a minha própria vida esteve em risco por um certo tempo, no qual a minha situação de saúde era um motivo de constante preocupação. Eu quis usar esse momento em que olhava para a morte e para a mortalidade; seja a minha, a das pessoas que eu amo e a de Cohen para procurar beleza, se permitem usar a voz de outro poeta: “um Éden deste lago sombrio⁵⁴” (POE, 1827). Quis fazer desse desespero algo que fosse além de mim, “fui tão longe por beleza⁵⁵” (COHEN, 1979). No fim das contas, esse é o norte destas traduções, desta poética, a busca pela beleza⁵⁶, a escuta desta Voz.

Penso não me afastar de Meschonnic, porque este evidencia em *Poética do traduzir* (2010) a diferença entre poética do traduzir e poética da tradução:

Digo poética do traduzir, mais do que "poética da tradução", para marcar que se trata da atividade, por meio de seus produtos. Como a linguagem, a literatura, a poesia são atividades antes de gerar produtos. Olhar o produto primeiro é, segundo o provérbio, olhar o dedo, quando o sábio mostra a lua (MESCHONIC, 2010, p. XIX).

⁵³ “if it be your will... in our rags of light, all dressed to kill...”

⁵⁴ “an Eden of that dim lake.”

⁵⁵ “I came so far for beauty.”

⁵⁶ Beleza aqui é pensada a partir dos preceitos de Meschonnic, o qual a associa a um ato ético.

Em Berman “toda tradução feita depois da primeira tradução de uma obra é então uma retradução” (BERMAN, 2017, p. 262). No sentido deste argumento, não havia nenhuma tradução de *The Flame* (2018) quando este trabalho foi proposto, então as questões de retraduzir não se apresentavam em Cohen no que tange esse livro em particular. Entretanto, conforme Berman, a minha tentativa aqui não deixa de ser um projeto de retradução visto que já houve traduções anteriores de Cohen em português brasileiro: para o teórico francês “basta que um texto de um autor já tenha sido traduzido para que a tradução dos outros textos deste autor entre no espaço da retradução” (BERMAN, 2017, p. 264). Meschonnic também enquadraria esse projeto em uma retradução, visto que traduzir é sempre retraduzir; esse processo de re-criação faz parte do contínuo do discurso, do fluxo do que já foi feito e do que já foi escrito.

É importante lembrar que Fernando Koproski traduziu duas antologias de Cohen com os nomes de *Atrás das linhas inimigas do meu amor* (2016) e *A mil beijos de profundidade* (2016); ambas são coletâneas de poemas selecionados de livros publicados anteriormente por Cohen. Estou ciente da existência destas, mas não pude acessá-las durante a escrita deste trabalho, por não as ter encontrado disponível para venda.

De todo modo, o trabalho proposto aqui visa a salientar esse encontro de duas subjetividades. Não pretende melhorar o trabalho de outro tradutor, ou procurar sanar uma possível falta técnica. O que proponho aqui é uma *poética experimental* como Meschonnic concebe. Não há nada aqui que não seja atividade; não há nada aqui que não seja experiência.

2.3. Apagamento

Em *Poética do Traduzir* (2010), Meschonnic mostra uma preocupação com o fazer tradutório. Segundo o autor, “a tradução apaga então duplamente: apaga uma poética do pensamento, apaga seu próprio apagamento” (MESCHONNIC, 2010, p. XXVI). Esse duplo apagamento é normalizado e tido pela tradutologia como método ou a maneira correta de se traduzir. Admito que, em áreas onde o fazer tradutório é mais técnico, consegue-se persuadir as partes envolvidas com este tipo de discurso. Entretanto, se pensarmos no poema, esse apagamento precisa ser questionado.

Se pensarmos o tradutor como alguém que não pode ser visto, como alguém que precisa se apagar, que sua interferência afeta a transmissão da mensagem, fazemos isso em busca de uma fidelidade ao texto. Mas ao que estamos sendo fiéis? Concordo com Meschonnic quando este afirma que essa fidelidade é ao signo e não ao discurso.

Uma constante na obra de Meschonnic é que focar em traduzir o significado separado das palavras e em tentar categorizar como as palavras devem ser traduzidas em grandes contextos, tal como poesia, texto científico e prosa, aliena tanto o leitor quanto o tradutor do que realmente importa: o discurso. Fidelidade e transparência se tornam conceitos, talvez, impossíveis de aplicar quando falamos do poema. O poema, na sua língua original, faz aquilo que um texto comum não faz; configura os significados de uma forma que a língua coloquial não faz. Como podemos simplesmente ser fiéis ao signo e esperar que o mesmo resultado se apresente na língua de chegada?

Meschonnic afirma que “o apagamento do tradutor só tem uma visada: dar a impressão de que a tradução não é uma tradução” (MESCHONNIC, 2010, p. XXXIV). O trabalho do tradutor ainda é visto como um “mal necessário”, algo que deve ser escondido ou, ao menos, não evidenciado. Como mencionei anteriormente, esse trabalho não se pretende se não ser o oposto disto. Estou todo neste trabalho, estou presente na primeira pessoa do singular da primeira página até a última.

A célebre frase *traduttore tradittore* nos exemplifica não uma verdade acerca do nosso fazer, mas uma concepção de linguagem. De fato, como veremos, a tradução tem a ver com as concepções de linguagem que temos.

Acreditar que a ausência de fidelidade ao signo se iguala a uma traição evidencia um certo modo de pensar acerca da linguagem. Quando Meschonnic discorre acerca da tradução para a língua francesa, este afirma que “o tradutor foi levado a apagar tudo o que mostrar que se trata de uma tradução. O tradutor procura o natural” (MESCHONNIC, 2010, p. 30). Esse binário desnivelado cria uma relação de dominância e subserviência entre a língua de chegada e a língua de partida. Não há um encontro de subjetividades, e o infortúnio é que o

resultado obtido é contrário ao esperado. Amarrando-se o tradutor à fidelidade, à transparência, ao natural, o distanciamos da criação, da escritura, e o discurso morre.

Se vale para toda a forma de usar a linguagem, talvez possamos afirmar que isso é ainda mais pertinente no poema. O poema não é informação. O poema é a vida do poeta em versos; são lágrimas, são gotas de sangue, é o sofrimento para ficar em pé e pedir ajuda ou não pedir nada. O poema é transbordar a felicidade e o júbilo de poder estar vivo, é a celebração da efemeridade, ou o que for. Mas o que o poema não é, é informação.

Ativamente promover esse apagamento não é apenas um golpe no ego do tradutor. Esse apagamento nos priva da própria experiência, visto que a tradução, para muitos, é a única forma de acesso a determinada obra.

Sendo a tradução a única criação acessível para muitos, se o tradutor não re-criar o discurso, não se poderá re-produzir a experiência. Ela não é um meio, é um fim. Apagar o tradutor não dá um começo a este fim.

2.4. Natureza do trabalho: escritura *versus* tradução

Não há dúvida de que a ideia majoritária do que constitui o trabalho do tradutor difere do que constitui o trabalho do escritor. Como discuti anteriormente, o tradutor não é visto como alguém encarregado de fazer, mas sim de transmitir; o trabalho ideal de um tradutor seria, desta maneira, aquele que o apaga o máximo possível. Uma boa tradução seria um transporte íntegro do texto original para a língua de chegada.

Só é possível pensarmos dessa maneira se entendermos a linguagem como um mero instrumento de transmissão de informação; se a linguagem não for mais do que uma ferramenta que temos a nosso dispor, como um mapa ou uma bússola. Meschonnic propõe que, dessa forma, “a tradução seria o absoluto oposto daquilo que é, em termos culturalmente sacralizados, a escritura⁵⁷” (MESCHONNIC, 2007, p. 69). E é esse ponto de partida que põe em ação não

⁵⁷ “La traduction comme l’opposé absolu de ce qu’est, en termes tout aussi culturellement sacralisés, l’écriture.”

apenas uma visão, mas um modo de trabalhar sobre a tradução, um fenômeno que Meschonnic chamará de “desescritura”.

Desescritura justamente é o resultado desse modo de conceber tanto a língua quanto o trabalho do tradutor. Em áreas do conhecimento humano nas quais é preciso haver um rigor metodológico e de nomenclatura, entende-se como o signo adquire um papel importante, mas mesmo nestas áreas o trabalho do tradutor não é meramente instrumental. Por exemplo, a palavra “corte” nem sempre poderá ser traduzida como “cut”. Existe a possibilidade da palavra “corte” encontrar uma melhor tradução na palavra “nick” em inglês, a depender do contexto empregado.

Esse simples exemplo de uma diferença técnica entre tipos de cortes, inexistente em português, serve para pensarmos o trabalho do tradutor. Claro, pode-se argumentar que, neste caso específico, estamos falando de registro ou uma diferenciação inexistente em uma das línguas. Mas, segundo Meschonnic, o poema é o máximo da subjetividade, então o desconhecido não está mais entre línguas, não se faz apenas no transporte, o desconhecido da língua é onde o poeta age, onde mora.

Estar ciente da criação que é a poesia é estar ciente do máximo da subjetivação. Em Meschonnic, o poema não é composto de diversas palavras que só podem ser usadas em poesia; não é uma combinação erudita e inalcançável de palavras que são de domínio apenas do poeta. Cohen nos mostra isso claramente em “Thanks for turning me on” (2018). Observe-se a seguinte estrofe que traduzi:

Obrigado por me dar tesão
com teu desdém por sexo e homens
e os teus beijos bêbados
como quando em vão
tentam tomar minha voz crua
como uma ostra se contorcendo⁵⁸

⁵⁸ “Thanks for turning me on
with your hatred of sex and men
and your drunken kisses
which were like someone
trying to eat my voice raw
like a living oyster”

(COHEN, 2018)

Há aqui um trabalho de escritura com palavras comuns. Há uma vida vivida. Há uma vida revivida a cada leitura. Os sentimentos de tédio, ódio e gratidão são complementares aqui. Tais sentimentos não estariam usualmente associados. Mas Cohen nos coloca uma situação e nos coloca nessa situação.

Lê-se em Meschonnic:

a reflexão que proponho é inteiramente o efeito da teoria de um trabalho em curso, iniciado há muito tempo. É um trabalho que não separa a atividade de escrita dos poemas e de refletir sobre o que faz um poema, o que faz com que um poema seja poema⁵⁹ (MESCHONNIC, 2007, p. 70).

Essa reflexão norteia todo o meu trabalho de traduzir e a sua apresentação teórica. Para haver teoria, é preciso que o texto nos afete e que pensemos sobre o texto que estamos trabalhando. No terceiro capítulo, tentarei mostrar que Cohen não estava desconectado do que escrevia; que suas palavras não estavam desconectadas de sua vida; que sua escritura está intimamente ligada à sua experiência no mundo.

Entendo que não querer afirmar algo que não se pode efetivamente comprovar com fatos duros dá uma certa credibilidade ao nosso trabalho. Entretanto, a escritura literária não pode ser dura. Essa reflexão tem de envolver as construções rítmicas, semânticas, prosódicas, mas também precisa ter espaço para criação. Dizer isso não é afirmar que se pode traduzir sem qualquer tipo de restrição ou mesmo que se pode ter todas as liberdades possíveis e criar um novo texto que lembre vagamente o original. Não é isso que está em questão.

Traduzir como processo de escritura envolve re-produzir os efeitos do texto; tentar re-criar o que texto criou na sua cultura. E para isso precisamos ultrapassar o signo, perceber que a fidelidade sozinha não basta para escrever,

⁵⁹ “La réflexion que je propose est entièrement l’effet de théorie d’un travail en cours, commencé depuis longtemps. C’est un travail qui ne separe pas l’activité d’écrire des poèmes et de réfléchir sur ce que fait un poème, ce qui fait qu’un poème est un poème.”

e que para escrever é preciso se inscrever. O poema é, por natureza, anárquico: “O poema contra a manutenção da ordem⁶⁰” (MESCHONNIC, 2007, p. 72).

O poema põe em destaque o caráter infinito da linguagem, sua capacidade de criar significados através do dizer e re-dizer; Meschonnic afirma que o signo é totalidade, não há espaço para criação no reino do signo, não há espaço para a escritura. E esse modo de pensar o signo no poema não é nada se não um reflexo de como pensamos e agimos em todos os aspectos da vida. Por isso, a poética é sempre política.

Agir no poema de modo a pôr em evidência o discurso é uma mudança de paradigma necessária, já que Meschonnic afirma que “da língua só temos discursos⁶¹” (MESCHONNIC, 2007, p. 78). E a simples mudança de reflexão acerca do nosso próprio olhar para o nosso trabalho tem o potencial de mudar toda a teoria e, por consequência, de mudar a cultura.

2.5. Poética: tradução e criação

“A implicação recíproca dos problemas da literatura, dos problemas da língua e da sociedade constrói o que eu chamo, e o que se tornou, para mim, a poética” (MESCHONNIC, 2010, p. 57).

“Contínuo” é tanto uma palavra como um conceito que faz parte deste trabalho e da minha carreira como tradutor. Para Meschonnic, esse contínuo da linguagem é algo essencial de ser observado. Além disso, uma tradução não estaria adequada, segundo o autor, se ignorasse o contínuo da linguagem.

Quero dar pausa para atentar ao fato de que o contínuo não se resume a uma verificação do todo do texto; também não é um conjunto de regras em busca de encontrar o “espírito” do texto. A busca pelo contínuo é a tarefa da poética do traduzir. E uma crítica não é por si uma ferramenta; a crítica existe por conta do que está dado.

Meschonnic afirma que Humboldt chamou os dicionários e gramáticas de “esqueleto morto da linguagem” (HUMBOLDT apud MESCHONNIC, 2010, p. 58), porque procuram normatizar e padronizar as regras e os conceitos em uma

⁶⁰ “Le poème contre le maintien de l’ordre.”

⁶¹ “de la langue on n’a que des discours.”

língua. Esse trabalho não busca necessariamente argumentar que esse tipo de categorização não tem serventia para nenhum dos esforços humanos. Mas foco na criação, porque é na criação que existe poesia. Meschonnic afirma que o poema é a subjetivação máxima; eu vejo essa afirmação como a criação de exceções na língua, o ganho de significados, que é parte significava do poema em todas as formas em que Meschonnic o concebeu, seja na poesia, no romance, na prosa ou até mesmo na filosofia, visto que o poema não é uma forma, mas uma produção.

Vemos essa ligação entre a literatura e linguagem acontecer ao longo do tempo. O modo como vivemos se dá através da língua. Se pensarmos em exemplos como partes da obra de Shakespeare que viraram parte da linguagem popular – “all that glitters is not gold” –, ou como o caso de John Donne “for whom the bell tolls”, estas frases que uma vez pertenceram ao campo literário, hoje servem para viver na língua inglesa e fazem parte do imaginário de vários falantes do inglês, por consequência, afetando tanto o modo de pensar como o modo de agir destes. O poema não é apenas um modo de dizer, mas o poema é um modo de viver, porque é um modo de espichar as possibilidades da língua, e nós vivemos pela língua.

Para Meschonnic, “ver o signo como um modelo cultural supõe um ponto de vista que lhe seja exterior, e que torna possível a crítica” (MESCHONNIC, 2010, p. 59). Esse ponto de vista exterior é o ritmo, que implica uma mudança do mundo do signo em direção a um mundo da significância, no qual os nossos esforços estão focados no discurso e na sua articulação.

Para escutar o ritmo no discurso, precisamos olhar para o texto de uma maneira completamente diferente do que se fizéssemos uma análise com foco no signo. No caso dos cinco poemas de Cohen que escolhi, além de pertencerem ao mesmo livro, o que esses poemas têm em comum? Qual é o discurso em cada um dos seus poemas? Como eu posso re-escrever esse sistema em português brasileiro?

Essas perguntas só encontram respostas dentro da própria obra. Foi através da leitura de uma porção dos seus trabalhos que pude delinear temas

recorrentes, tais como o caráter não obsceno da sexualidade, ainda que as expressões usadas possam ser consideradas obscenas tanto para um público norte-americano quanto para um público brasileiro, a relação com o divino, a incompletude da experiência humana, o trivial. Todos esses elementos aparecem de uma forma ou de outra na obra de Cohen. Minha tarefa foi usar as minhas palavras para re-criar a sua língua em português brasileiro de um modo que não houvesse meio termo ou apegos morais ou estilísticos que censurassem a expressão poética do autor. Mas acima de tudo, o respeito e o apreço aos efeitos do poema, de como esse conjunto de palavras e frases movem os corpos, re-produzir isso foi minha real tarefa.

Como apontado anteriormente, é analisando a obra de Platão que Meschonnic afirma que houve uma mudança de contínuo para descontínuo. O teórico afirma que nessa tentativa de separar o simétrico do assimétrico, o feminino do masculino é que Platão cria o descontínuo. Meschonnic tenta mostrar que o ritmo não está restrito à métrica, mas é sim uma organização; não se trata de algo existente ou inexistente, a questão não é mais se o ritmo está presente, mas como está presente; “Não mais o som, não mais a forma, mas o sujeito” (MESCHONNIC, 2010, p. 61).

Gostaria de responder a uma possível crítica sobre a possível efemeridade de tal linha de pensamento. Sim, não é possível determinar o sujeito do discurso sem ter acesso ao discurso, e não é possível saber quais serão os elementos que evidenciarão o sujeito do discurso, pois o discurso é tomado como um índice global de subjetividade. Sim, há um certo nível de particularidade nessa escuta – é isso que aproxima o trabalho tradutório de um trabalho artístico. O que não significa que não há rigor. Mas o discurso e os seus movimentos é que guiarão o trabalho, foge-se da estilística para se poder escutar o sujeito.

O reconhecimento do ritmo elimina ou deveria eliminar o binário do signo. Muda-se o eixo do trabalho, o que está em questão não é mais som e sentido, mas “significantes”, termo que adquire um novo sentido em Meschonnic, que realiza o discurso de forma semântica e prosódica; o que se diz e como se diz não estão dissociados. Por isso, o autor propõe um modelo triplo, onde temos o falado, o escrito e o oral. O oral é possível tanto no escrito como no falado. E “a

literatura é a realização da oralidade. Ela o é cada vez que se realiza como uma subjetivação máxima do discurso. Escrita ou não, quando ela se cumpre plenamente. A oralidade é a literatura. E o seu papel social” (MESCHONNIC, 2010, p. 63).

Entenda-se como “oralidade” não apenas a manifestação falada da língua. Mas a oralidade é um dos aspectos nos quais o sujeito aparece no discurso. A oralidade na tradução aparece através da re-produção da ritmicidade e da prosódia do texto. É essa exploração da linguagem que faz o texto original aparecer na tradução.

2.6. Necessidade da poética de Meschonnic

Meschonnic associa tradução com o reconhecimento do empírico e do teórico. Segundo o autor: “traduzir é o exercício da crítica” (MESCHONNIC, 2010, p. 65). É isso que diferencia a tradução da documentação, é isso que faz com que o tradutor não seja alguém que simplesmente passa o texto. E o tradutor literário precisa estar diretamente envolvido e atravessado pelo texto.

Por que é preciso transformar o traduzir? Não se pode pensar na abordagem da poética como uma espécie de panaceia que resolverá todas as questões acerca da tradução literária. Se pensarmos na própria história da literatura, é aberto à discussão o mérito literário de vários autores, e eu diria que podemos argumentar o mérito literário de qualquer autor, não importa o quão renomado este tenha sido. E isso é a natureza da literatura, porque a expressão literária é uma parte fundamental da expressão humana, e esta diverge, seguidamente.

Digo isso para argumentar o mesmo acerca da tradução. Se vemos a escrita como criação e esta pode ser percebida e recebida de maneiras tão diversas, por que o mesmo não valeria para a sua tradução? Traduzir é sempre uma tentativa, como escrever é sempre uma tentativa. O que difere nesta tentativa quando se considera o contínuo do discurso é a ciência do labor empregado, e nesse ponto a poética de Meschonnic pode auxiliar a mudar o paradigma de pensamento. É saber que trabalhamos temporalmente e dentro de

um modo de pensar que está fadado a mudar. Entender que a nossa prática não é só temporal, mas também particular, possibilita pensar o nosso trabalho de uma maneira completamente diferente. Não estamos tentando encontrar a melhor tradução possível, estamos criando o melhor que podemos criar. Não posso frisar o suficiente o quanto essa mudança de paradigma muda tanto o trabalho quanto a teoria.

O foco no discurso, como concebeu Meschonnic, permite olhar para outros aspectos de um poema e mesmo repensar o que faz um poema ser um poema. Por esta razão, Meschonnic permite pensar sobre o fazer tradutório através do discurso que *serve para viver*.

Não há distinção entre um bom e um mau poema em Meschonnic. Há distinção entre o que é e não é um poema. O poema inventa a poesia, “ela a inventa para si mesmo, no momento em que se enuncia” (MESCHONNIC, 2010, p. 66). Dito isso, convido o leitor a pensar como seria possível traduzir essa invenção sem criação. Como seria possível fazer isso partindo da transparência, do apagamento? Quem enunciaria o poema?

Meschonnic chega a afirmar que “a poesia é o que há de mais traduzível” (MESCHONNIC, 2010, p. 72), porque essa tradução se dá através de ler e pensar poeticamente a poesia. Esse pensamento não confunde poética com estilística, mas procura produzir esse efeito: poesia existindo quando se enuncia.

Por isso, não se pode substituir a organização do discurso pela métrica ou pela semântica. Não é dizer que o sentido ou a estrutura do original não é importante para a tradução, mas é entender que os efeitos do discurso ultrapassam o sentido como este é concebido pelo signo. Ultrapassa o binário e muda não só o fazer, mas o que se busca com este, já que “a tradução é uma poética experimental à medida em que ela constrói a experiência, e a demonstração” (MESCHONNIC, 2010, p. 75).

Consequência de considerar o ritmo e o contínuo é mudar não apenas a forma como vemos a linguagem, mas também transformar como traduzimos, como escrevemos, visto que essa dicotomia entre os dois é mais uma questão teórica do que uma verdade intransponível.

2.7. Divino

Algo que se alinha muito bem em traduzir Cohen partindo de uma perspectiva meschonniquiana é a relação com o divino. Como dito anteriormente, na sua escrita, Cohen tenta sempre encontrar essa Voz divina, essa resposta para questões da existência humana que não estão resolvidas. Em comparação, o trabalho teórico de Meschonnic advém fortemente de sua tradução da Bíblia para o francês.

O teórico distingue o religioso do divino, e essa distinção guia o seu trabalho. Para Meschonnic, o religioso é aquilo que foi estabelecido pela tradição da teologia, pela cultura de tradição. Na busca do divino, Meschonnic propõe “embibler⁶²” o texto. Com isso, ele quer escrever em francês esses elementos que tornam o texto verdadeiramente um poema e um texto divino.

O divino, em Meschonnic, é parte da experiência humana, não é algo que está associado a uma religião; “um poema é aquilo que nos faz ouvir tudo que a gente não sabe que ouve⁶³” (MESCHONNIC, 2007, p. 149). O poema não precisa e talvez não possa ser específico em como ele nos atravessa, em como ele faz viver. Se pensarmos em qualquer outro tipo de manifestação artística, podemos explicar vários detalhes de uma pintura, por que determinadas cores causam determinados sentimentos, entretanto, sempre há algo que escapa a qualquer explicação. Isso também acontece na poesia.

E se a poesia também é o lugar do divino, pode a sua tradução ser diferente? Entender, aceitar e por que não regozijar no fato de que parte deste trabalho não pode ser explicada, ainda que a análise das traduções tente abarcar todos os aspectos teóricos mais relevantes, existirá – ou assim espera-se – algo que é intocável, indizível, mas que está sempre presente e que nos toca de uma maneira que as palavras se acanham em descrever: o divino.

“Talvez todas as formas do sagrado e de relação com o divino imponham discursos particulares. Todos são sem dúvida modos de significar distintos, e distantes, dos discursos comuns, dos falares” (MESCHONNIC, 199, p. 229). Isso

⁶² Talvez aqui pudéssemos dizer “embiblear”.

⁶³ “un poème est ce qui nous fait entendre tout ce qu’on ne sait pas qu’on entend.”

guia o trabalho de Meschonnic, o qual teve um grande foco em desfrancesar a Bíblia; foi assim que ele buscou o divino na sua tradução. Sua devoção foi em trazer o poema bíblico para o francês, trazer suas possibilidades de sentido e de significação. Sem amarras de estilo da sua época, ou apagamentos tanto do texto quanto do autor/escritor para facilitar a leitura.

É importante salientar que o tradutor, fora das condições de um trabalho acadêmico e sem ser renomado na sua área de atuação, costuma ter muito pouco tempo para traduzir. Portanto, é natural que haja essa conformidade com traduzir o signo. O signo é o que conhecemos, é o familiar. Também é uma segurança. O trabalho remunerado de tradução costuma passar por uma revisão, e esta quase nunca é um diálogo entre tradutor e revisor, o que faz com que tradutores adotem uma posição ainda mais conservadora, ao menos, no que tangeria à discussão acerca da poética do discurso.

Portanto, não costuma haver tempo, espaço ou abertura para uma tradução que volte a sua atenção para o discurso. Por mais que eu tenha conhecimento teórico e capacidade de explorar esses aspectos do divino do texto, como fazer isso com um prazo de dois dias? Isso seria parte da transformação necessária para esse tipo de tradução; estar limitado a um prazo de experiência curta quase sempre impossibilita, ou ao menos torna muito difícil, criar.

Permitir-se viver o texto, ouvir o sujeito do discurso é uma experiência por si só, como já mencionei aqui. Passar por isso sempre que possível é um ato político; o resultado desse trabalho vai além da nossa experiência, ainda que pareça pouco em comparação à demanda de textos que devem ser produzidos para um tradutor poder viver de tradução; poder usar esses momentos para algo que estabeleça uma remuneração maior que financeira é um compromisso que o tradutor faz muito bem em exercer.

Meschonnic propõe que o tradutor literário vá “rumo ao discurso, isto é, ao direito, à imposição de produzir regras novas, próprias a cada discurso, como toda a obra produz” (MESCHONNIC, 2010, p. 231). É essa relação com a poética que estabelece a relação com o divino. Tudo isso colocou a seguinte questão

para mim: se Meschonnic encontrou o divino e o divino da Bíblia voltando-se para o seu poema, onde eu encontro o divino em *The Flame*?

O foco foi manter uma devoção ao divino do texto, através da sua organização, do seu ritmo, da formação de efeitos no discurso como um todo. Criar as regras que delimitariam o que é, neste trabalho, a língua de Cohen. O que é “brokenness”? Como traduzir “G-d”? Todas essas questões serão discutidas mais a fundo na terceira parte desta dissertação.

2.8. Escrita

“Traduzir, mesmo o que nunca foi traduzido, é sempre retraduzir. Porque traduzir é precedido pela história do traduzir.” (MESCHONNIC, 2010, p. 241)

A essa altura, já não é preciso dizer que não concebo a tradução como uma simples passagem. Traduzir é escrever. Também não parto do princípio de que a poética pode resolver todas as questões e problemas de tradução. Traduzir é estar dentro do problema. É tentar resolver esses problemas de querer dizer mais e não poder dizer tudo. Há que se descobrir novas formas de dizer o que se quer dizer. Isso é traduzir.

Essa incompletude inerente à tradução está presente também na escrita de uma obra primeira. É essa incompletude, esse não ter tido dito o que se queria dizer que nos leva a dizer mais, pensar mais, traduzir mais. Meschonnic afirma que “apenas as obras que são uma atividade envelhecem, significando que elas simplesmente continuam ativas⁶⁴” (MESCHONNIC, 2007, p. 152). Esse deveria ser o norte do traduzir literário: criar uma obra.

Um dos exemplos mais citados por Meschonnic é a versão King James da *Bíblia* em inglês. Essa versão utiliza uma forma de inglês que não é mais utilizada, envelhecendo neste aspecto, mas ainda é uma obra relevante. E o é

⁶⁴ “Seules les oeuvres qui sont une activité vieillissent, c’est-à-dire, simplement, qu’elles continuent d’être actives”.

por ser uma obra literária. Não pelo seu valor teológico, não por sua fidelidade ao signo, mas pelo seu valor literário, pela sua poesia.

É isso que tenho a oferecer para este trabalho: re-fazer as palavras de Cohen com as minhas palavras; ultrapassar os limites da tradução inglês-português brasileiro e traduzir a sua poesia com a minha.

Eu vim tão longe por beleza
Deixei tanto para trás
Minha paciência e minha família
Minha obra-prima sem assinar.
(COHEN, 1979)⁶⁵

⁶⁵ "I came so far for beauty
I left so much behind
My patience and my family
My masterpiece unsigned"

CAPÍTULO 3 – LÍNGUA DE COHEN E TRADUÇÕES

3.1. A língua de Cohen

Em conjunto ao processo de pesquisa teórica, fiz a leitura de diversas obras de Cohen e pude perceber que há pontos de ligação entre elas. São estes que me permitiram pensar no que chamarei de “Língua de Cohen”, como Benveniste utilizou o termo “Língua de Baudelaire” para falar nas especificidades e criações do discurso baudelairiano. Na obra de Cohen encontramos alguns conceitos que são importantes para o todo de seu trabalho e que não devem ser tratados como elementos separados.

Visto que alguns conceitos como “brokenness”, “darkness” e “longing” estão presentes ao longo do trabalho poético de Cohen, há que se ter uma coerência e recorrência no uso destes. Estes conceitos atravessam sua obra e precisam ser analisados com atenção. Neste trabalho, escolhi três temas para discorrer: sexo, judaísmo e relações de poder, bem como dois conceitos-chave que gostaria de elaborar a seguir, que são “brokenness” e “longing”.

3.1.1. Brokenness

“Brokenness” se mostrou um desafio porque há um certo estranhamento na palavra em inglês e eu precisava trazer esse estranhamento para o português. Ainda que seja uma palavra existente na língua inglesa, seu uso não é tão usual como o é em Cohen. Portanto, o desafio aqui é criar esse estranhamento misturado a uma familiaridade que a união do adjetivo “broken” mais o sufixo “ness” causam.

Para Burnell (2020), a ideia de “brokenness” em Cohen está ligada à teoria filosófica da teodiceia:

O seu pensamento e experiência ressonam melhor com o que chamamos de defesa do livre-arbítrio, teodiceias cruciformes e teodiceias relacionadas a teísmo aberto e a teologia do processo. Ainda que, no uso que faz de tais abordagens, estas são, na melhor

das hipóteses, respostas parciais; não “resolvem” esse sentimento sobre o mundo e de quem vive nele⁶⁶ (BURNELL, 2020, p. 116).

A poesia de Cohen, até onde esta pesquisa foi realizada, não parece tentar resolver o problema do absurdo da experiência humana. Cohen busca respostas através de drogas lícitas e ilícitas, através de sua poesia, através das suas crenças religiosas respostas para algo que, no fim, parece ser irrespondível. A experiência do sofrimento humano que leva a poesia a ser poesia e não se reduz a uma resposta acerca do que é a “brokenness”.

Em *The Flame* (2018), há 33 usos das palavras “broken” ou “brokenness”. São corações quebrados ou o próprio Nome. Cohen volta a essa questão tentando ouvir a resposta de D-s para o paradoxo do imensuravelmente belo e imperdoavelmente quebrado.

Como em “Born In Chains”, onde temos o contraste onde o Nome é tido como a “medida de todas as medidas”:

Palavra das Palavras
E Medida de todas as Medidas
Abençoado seja o Nome
O Nome Seja abençoado.⁶⁷
(COHEN, 2018, p. 206).

E na próxima estrofe o Nome está quebrado:

Mas então você me mostrou
Onde havia sido ferido
Em cada átomo
Quebrado é o Nome⁶⁸
(COHEN, 2018, p. 207).

⁶⁶ “His thinking and experience resonate better with the so-called free-will defense, cruciform theodicies, and theodicies akin to open theism and process theology. Yet to the extent he employs such approaches, they remain at best partial answers; they do not “solve” the brokenness of the world and of those who live in it.”

⁶⁷ “Word of Words
And Measure of all Measures
Blessed is the Name
The Name be blessed”

⁶⁸ “But then you showed me
Where you had been wounded
In every atom
Broken is the Name”

Na contradição de D-s, temos a própria “brokenness”. D-s em Cohen é esse lugar impossível, e mesmo no mais rotineiro da vida cotidiana, o impossível da existência volta a aparecer.

Já em “You Want It Darker”, Cohen se mostra muito mais discordante e relutante em aceitar a condição humana:

Se você é quem dá as cartas
Eu saio do jogo
Se você é quem cura
Eu fico quebrado e aleijado⁶⁹
(COHEN, 2018, p. 212)

Mas é em “Come Healing” que a palavra “brokenness” efetivamente aparece em *The Flame* (2018):

O gather up the brokenness
And bring it to me now
The fragrance of those promises
You never dared to vow⁷⁰
(COHEN, 2018, p. 176).

Há também o uso da palavra em *Book of Mercy* (COHEN, 1984a), no qual vemos a forte ligação que Cohen estabelece entre “brokenness” e D-s:

All my life is broken unto you, and all my Glory soiled unto you. Do not let the spark of my sun go out in the even sadness. Let me raise the brokenness to you, to the world where the breaking is for love⁷¹
(COHEN, 1984a, p. 59).

Pergunto-me: como então traduzir ‘brokenness’? Passei por diversas possibilidades até chegar em uma decisão simples: “quebrado”. É comum que *brokenness* venha acompanhado do artigo “the”, o que possibilita a tradução de

⁶⁹ “If you are the dealer
I’m out of the game
If you are the healer
I’m broken and lame”

⁷⁰ Lê-se “brokenness” no original, mas decidi não apresentar minha tradução até concluir a defesa do argumento. Devido a isso, os trechos que apresentarem a palavra “brokenness” trarão a tradução em nota de rodapé.

⁷¹ “Toda a minha vida é quebrada em você, e toda a minha Glória feita imunda em você. Não permita que a faísca do meu sol se apague na tristeza poente. Permita-me elevar o quebrado até você, para o mundo onde quando se quebra é por amor”.

“o quebrado”, ainda criando o estranhamento necessário, sem criar uma palavra arbitrariamente diferente ou que soe demasiadamente estranha.

Burnell ainda afirma que: “Enfrentando o quebrado do mundo e a escuridão em nossas almas, Cohen conclui que a responsabilidade máxima recai sobre o arquiteto e criador do universo⁷²” (BURNELL, 2020, p. 117). Essa relação de conflito e devoção com D-s desenharam essa relação com o imperfeito. “Quebrado” é então uma qualidade, mas, para existir o quebrado, há que existir o perfeito, e é essa busca por um feixe de visão desse perfeito que faz a poesia de Cohen e é efetivamente traduzível que o tradutor deve buscar.

3.1.2. Longing

Quando me debrucei sobre a tradução da palavra “longing”, considerei três palavras como possíveis traduções: “saudade”, “desejo” e “ânsia”.

Cogitei a palavra “saudade”, mas foi rápida a conclusão de que não faria sentido considerando a poesia de Cohen. Embora esse sentimento possa estar associado à distância física, “longing” não traz a ideia de sentir falta de alguém, mas sim de precisar de ou querer alguém. “Saudade” fecharia muito a possibilidade de sentido e não se adequaria muito bem a nenhum dos poemas trabalhados, visto que “longing” não necessita da distância como “saudade”. De fato, esse sentimento pode fazer referência a um momento presente.

Talvez “desejo” seja uma melhor opção por abarcar um pouco da ideia de necessidade. Mas “desejo”, em português, está associado a uma ideia de algo que não é necessário, visto que um desejo não é uma necessidade. Um desejo pode até mesmo ser visto como algo supérfluo, algo que é buscado após as necessidades básicas serem supridas. Cohen nos mostra que essa não é a natureza de “longing”.

Há uma necessidade que é comparada a uma necessidade física, como em “Mission” de *Book of Longing* (1984). Neste poema, Cohen faz comparações

⁷² “Facing the world’s brokenness and the darkness in our souls, Cohen concludes that ultimate responsibility lies with the architect and creator of the universe.”

entre a medula e o poro, entre “longing” e a pele, implicando uma qualidade física a esse sentimento, visto que ele é o início de uma trajetória que acaba na pele:

Beloved, I'm yours
As I've always been
From marrow to pore
From longing⁷³ to skin⁷⁴
(COHEN, 2006, p.68)

Ainda em *Book of Longing*, vemos que essa necessidade se estende ao parceiro. A necessidade não se contém ao próprio corpo, é preciso vê-la no outro:

need to see
I never saw
your need for me
your longing raw⁷⁵
(COHEN, 2006, p. 105)

Em “Dimensions of Love” publicado em *The Flame* (2018), “longing” é personificado e adquire características humanas ou até mesmo de um animal:

and I prepare myself
for the consequences of memory
and longing
but memory with its list of Years
turns gracefully aside
and longing kneels down like a calf⁷⁶
(COHEN, 2018, p. 46)

Não basta dizer que “longing” é apenas um sentimento em Cohen. “Longing” está diretamente ligado ao físico, ao sentimento sexual, mas também

⁷³ O mesmo princípio empregado em “brokenness” se aplica a “longing”.

⁷⁴ “Amada, eu sou seu

Como sempre fui
Da medula ao poro
Da ânsia à pele”

⁷⁵ “preciso ver
eu nunca vi
sua necessidade de mim
sua ânsia crua”

⁷⁶ “e eu me preparo
para as consequências da memória
e da ânsia
mas a memória com a sua lista de Anos
se vira graciosamente para o lado
e a ânsia ajoelha-se como um bezerro”

à necessidade de fazer viver e desejar uma purificação, seja esta do corpo ou espiritual. A necessidade hormonal ligada diretamente à necessidade por beleza. Esse momento de estar junto com alguém, como em “Thanks for turning me on”, que embora não apresente a palavra “longing” explicitamente, deixa clara essa necessidade:

só de estar dentro de ti
só de saber
que por uma fração de uma medida
que estávamos no
mundo juntos

⁷⁷

(COHEN, 2018, p. 241)

Poderíamos pensar que é o encontro entre o desejo e a necessidade. Ainda que exista um grande impulso sexual banhado por fatores hormonais, genéticos e evolutivos na grande maioria dos seres humanos, sexo, em muitas culturas, tende a ser visto como um desejo e não uma necessidade, visto que, ao contrário da fome e do sono, é possível argumentar que não se morre com a ausência de sexo. Entretanto, quando “longing” toma esse caráter sexual, o desejo e a necessidade não se distinguem em Cohen. E esse desejo/necessidade se torna uma oferta em “Take This Longing”:

Just take this longing from my tongue
all the lonely things my hands have done.
Let me see your beauty broken down
like you would do
for one your love⁷⁸
(COHEN, 1974b)

Esta reflexão me faz chegar à minha opção tradutória: “ânsia”. Acredito que a forma mais coloquial de utilização dessa palavra é como adjetivo “ansioso/a”, em sentido negativo: Acredita-se que algo acontecerá, mas nem

⁷⁷ “just to be inside of you
just to know
for one fraction of a measure
that we were in
the world together”

⁷⁸ “Apenas pegue essa ânsia da minha língua
todas as coisas solitárias que minhas mãos fizeram
Deixe-me ver sua beleza toda desvelada
como faria
por alguém que ama”

sempre se sabe o que é; em sentido positivo, sente-se no corpo a necessidade de que algo aconteça.

“Ânsia” como substantivo evoca ainda outras questões. Há uma possibilidade de ele ser interpretado sexualmente, mas esse não é o único sentido possível. Pode-se ansiar para fazer algo, para que algo aconteça.

Como no caso de “brokenness”, “longing” em Cohen é inacabado. Não há uma saciedade para o “longing”, não há um fim, é algo que está presente, que impulsiona, que faz buscar.

Por essas razões, a palavra “ânsia” me parece a mais adequada à tradução de todos os exemplos citados, e ainda para os dois casos em que esta palavra aparece nos poemas que selecionei.

A primeira ocorrência que quero mencionar está no poema “Thanks for turning me on”, no qual o autor novamente procura essa ânsia na conversa, nas palavras da pessoa uma vez amada. Através de pequenas pistas, procura-se encontrar isso na outra pessoa que supõe estar presente em si:

I was still sifting through
your boring conversation
for traces, for hints
that you ever thought of me
with longing
and found none⁷⁹
(COHEN, 2018, p. 240)

É construída no poema essa ânsia por ver na outra pessoa reciprocidade. Não apenas a satisfação sexual, mas o gesto de partilhar um momento no mundo, sem promessas de amor eterno, sem eufemismos ou puritanismos. Cohen poderia ser considerado até vulgar, a depender do leitor, em alguns de seus versos, mas é justamente essa falta de vergonha e de tabu que sacraliza o sexo, que torna esse momento poético:

⁷⁹ “ainda estava procurando
pela sua conversa chata
por traços, pistas
de que você já pensou em mim
com ânsia e não achei nada”

e depois de um tempo eu desisti
de tentar te satisfazer
eu só queria te meter
sob quaisquer circunstâncias⁸⁰
(COHEN, 2018, p. 241)

Portanto, *ânsia* me parece ainda apropriado a todos os casos citados. Por último, gostaria de citar um exemplo que, a princípio, parece fugir um pouco da temática de desejo/necessidade por não ter um teor sexual ou amoroso como os outros exemplos. Entretanto, ainda é possível usar a mesma palavra em outro contexto:

Oh *ânsia* dos ramos
De alçar alto o broto
Oh *ânsia* das artérias
De purificar o sangue⁸¹
(COHEN, 2018, p. 178)

Em “Come Healing”, Cohen nos traz um poema que se aproxima muito da oração e, por vezes, da contemplação, seja da natureza, de D-s, da experiência humana. “Longing” aqui é uma necessidade/desejo que os ramos e as artérias têm de fazer o que foram feitos para fazer. Os ramos precisam fazer o broto, crescer e florescer, ainda que ninguém diga a estes que isso deve ser feito. “Longing” aqui é uma necessidade física, um caráter natural, algo impresso no DNA.

Cohen usa essa mesma palavra para falar das artérias. Sabemos que os glóbulos brancos atacam os corpos que entendem como uma possível ameaça ao nosso corpo. Quando o corpo contrai um vírus ou bactéria, temos febre, que é uma maneira do corpo eliminar o invasor e se manter saudável. As artérias querem limpar o sangue.

⁸⁰ “and after a while I gave up
trying to satisfy you
I just wanted to stick it in
under any circumstances”

⁸¹ “O longing of the branches
To lift the little bud
O longing of the arteries
To purify the blood”

É possível entender essas estrofes tanto como metáforas acerca da necessidade/desejo de cumprir um propósito, como na sua própria literalidade mostram beleza e contemplação acerca da experiência de viver, ainda que falha. Considerando essas questões, *ânsia* foi a palavra mais adequada que encontrei para a tradução de “longing”. Em português, essa palavra evoca tanto uma necessidade de realizar uma ação, quanto um desejo de a realizar nos contextos apresentados por Cohen que foram abordados nesta dissertação, mas tal tradução não se pretende absoluta a toda sua obra; entretanto, a manutenção da mesma expressão cria um fio condutor entre os poemas que escolhi abordar.

3.1.3. Relações de poder

Ainda que não possamos apresentar uma palavra específica para exemplificar as relações de poder, essas são de vital importância para entender a relação com o sujeito do poema que Cohen constrói. Seja sua relação com a autoridade divina, seja a troca de poderes numa relação amorosa, essa tensão é palpável em sua obra, por vezes, até mesmo erótica.

No poema “Born in Chains”, há alguns indícios dessa relação de poder com D-s. Há uma repetição de “burden” nessa estrofe, bem como uma ressonância entre “born”, “bound”, “burden” e “burden” que sugere uma ligação intrínseca à condição humana e a um fardo a ser carregado. Nascemos acorrentados, presos a uma determinada condição, mesmo após essa libertação, há um segundo fardo, a ideia de algo pesado e recorrente permeia o imaginário:

Eu nasci em correntes
Mas fui retirado do Egito
Eu estava preso a um fardo
Mas o fardo, foi retirado⁸²
(COHEN, 2018, p. 206)

⁸² “I was born in chains
But I was taken out of Egypt
I was bound to a burden
But the burden it was raised”

Cohen faz alusão à história bíblica acerca da libertação dos judeus do Egito por Moisés. Mesmo fora do Egito, há um fardo que quem fala no poema deve carregar. Essa relação de subordinação se estende à relação com D-s:

Eu estava inativo com a minha alma
Quando ouvi que você poderia me usar
Acompanhei com muita atenção
Minha vida permaneceu igual⁸³
(COHEN, 2018, pp. 206-207)

Há uma busca por uma orientação. Livre-arbítrio e vontade divina se encontram. Realização pessoal e satisfação com a vida estão diretamente ligadas ao propósito divino. Vemos isso com ainda mais clareza em “If It Be Your Will”:

Se for da tua vontade
Que eu não mais fale
E minha voz seja silenciosa
Como costumava ser
Eu nunca mais falarei
Obedecerei até quando
Me for dito⁸⁴
(COHEN, 1984c)

A própria voz aqui é silenciada durante a escuta do D-s. Há uma resignação ao lugar de silêncio e à obediência da vontade divina. Isso acontece apesar da imperfeição do mundo criado por D-s. Na língua de Cohen, o mesmo D-s que em sua perfeição criou o mundo, criou-o imperfeitamente. Mesmo neste “broken hill”, se está disposto a aceitar a vontade divina, como vemos na próxima estrofe:

Se for da tua vontade
Que uma voz seja firme

⁸³ “I was idle with my soul
When I heard that you could use me
I followed very closely
My life remained the same”

⁸⁴ “If it be your will
That I speak no more
And my voice be still
As it was before
I will speak no more
I shall abide until
I am spoken for”

Desta colina quebrada
 Cantarei para ti⁸⁵
 (COHEN, 1984c)

Essa servidão religiosa que também aparece nas ressonâncias, nas rimas, nas construções sintáticas, parece sempre estar acompanhada de uma busca por um propósito maior. Há uma escuta por uma resposta do D-s no imaginário de Cohen.

“Will” aparece aqui tanto como um verbo auxiliar para formar o futuro como a vontade de vontade de D-s. Isso parece acentuar o reconhecimento desta vontade e o desejo de a ouvir e seguir. A ressonância com “still” e “hill” amplificam essa ideia de espera.

Vemos que a linha entre oração e poema se turva por vezes em seu trabalho, como é o caso de *Book of Mercy* (1984a), que foi escrito em forma de salmos. Outro exemplo é o poema “Show Me The Place”, onde há uma repetição desse pedido de propósito e da condição de escravidão:

Mostre-me o lugar
 Onde quer o teu escravo vá
 Mostre-me o lugar
 Eu me esqueci, eu não sei
 Mostre-me o lugar
 Porque a minha cabeça está baixa
 Me mostre o lugar
 Onde quer que o teu escravo vá⁸⁶
 COHEN, 2018, p. 166)

Essa subordinação, por vezes, aparece também de forma erótica. Em “drank a lot”, quem comanda não é mais uma divindade, pelo menos não no

⁸⁵ “If it be your will
 That a voice be true
 From this broken hill
 I will sing to you”

⁸⁶ “Show me the place
 Where you want your slave to go
 Show me the place
 I’ve forgotten, I don’t know
 Show me the place
 For my head is bending low
 Show me the place
 Where you want your slave to go”

sentido mais tradicionalmente estabelecido pelas culturas judaico-cristãs, mas sim A Noite:

E Então A Noite Deu Sua Ordem
 Que Eu Lhe Desse A Mão
 E Fosse Quem Adão Foi Para Eva
 Antes Da Grande Divisão.⁸⁷
 (COHEN, 2018, p. 115)

Aqui, essa entidade comanda o ato sexual. Há um senso de autoridade representado pela grafia do poema, visto que, na sua parte, os versos todos começam por letras minúsculas, e este é um dos versos no qual todas as palavras começam por letra maiúscula. O ato sexual que em “Thanks for turning me on” é gráfico e sem eufemismos, aqui é solene e divino. É uma obrigação sagrada, talvez similar à obrigação das artérias de purificar o sangue.

Essa dinâmica hierárquica, na qual quem fala no poema costuma estar na posição inferior, cria poemas que tendem ao diálogo com algo que não se entende na sua completude, mas de que tentamos nos aproximar. O sentimento de dever é muito aparente na obra de Cohen, o que faz com que seu último álbum, *You Want It Darker*, seja surpreendente, mas extremamente coerente com o trabalho de uma vida:

Se vossa é a Glória
 Então minha deve ser a vergonha
 Quereis mais escuro
 Extinguimos a chama⁸⁸
 (COHEN, 2018, p. 212)

Temos agora um confronto direto com D-s, não há uma busca por uma resposta. Há rancor, tristeza, sofrimento e não há razão para isso, não se quer mais procurar razão ou justificativa para isso. Quebram-se contratos, o escravo

⁸⁷ “And Then The Night Commanded Me
 To Enter In Her Side—
 And Be As Adam Was To Eve
 Before The Great Divide.”

⁸⁸ “If thine is the Glory
 Then mine must be the shame
 You want it darker
 We kill the flame”

de “Show Me The Place” agora está fora do jogo, não quer mais participar ou procurar respostas.

A interação sugerida entre “shame” e “flame” sugere um movimento do e para o mesmo D-s. A chama da vela que serve como símbolo de devoção é “extinguida” (kill) no cenário apresentado. Esse diálogo com D-s não é mais servil e submisso, ao contrário, se a perfeição (Glory) de D-s resulta na vergonha (shame), como a luz de uma chama que cria sombras, apaga-se a luz, escurece-se mais ainda o escuro. Se só resta a vergonha dessa devoção, entra-se em um lugar onde D-s não é mais mestre de nada.

3.1.4. Sexo

No universo de Cohen, sexo ocupa um papel fundamental. Seja o sexo que menciona o Espírito Santo em “Hallelujah”, seja o sexo no qual se diz “eu só queria te meter” em “Thanks for turning me on”.

Em Cohen, o sexo não está associado à monogamia ou a um conjunto de regras sociais. Há uma liberdade sexual que foi muito fruto de seu tempo, como o próprio poeta afirma no documentário *Words of Love* (2019). Em “The Night of Santiago”, as amarras sociais da condição matrimonial são desconsideradas para que duas pessoas possam viver um momento que é narrado como inesquecível:

E, sim, ela mentiu sobre isso tudo
Os filhos e o marido
Você nasceu para julgar o mundo
Me perdoe, mas eu não⁸⁹
(COHEN, 2019)

Em “Chelsea Hotel #2” (1974a), nos primeiros quatro versos apresentam uma memória de admiração associada a sexo oral. Não há depreciação de gênero ou de atitude sexual em Cohen:

Eu lembro bem no Hotel Chelsea
Você falava com tanta bravura e doçura
Me chupando em uma cama desfeita

⁸⁹ “And yes she lied about it all
Her children and her husband
You were born to judge the world
Forgive me but I wasn't”

Enquanto as limusines esperam na rua⁹⁰
(COHEN, 1974⁸)

O sexo não está associado a algo negativo, sujo ou que deve ser escondido. Embora pudesse ser considerado vulgar em alguns casos, como o descrito acima, na Língua de Cohen, não há uma conotação derogatória ao ato, visto que na mesma estrofe há um elogio à bravura e doçura da pessoa que está realizando o sexo oral. Em uma versão anterior do poema “drank a lot”, presente em *Book of Longing* (COHEN, 2006), a qual é chamada “The Great Divide”, uma das estrofes mostra o caráter de experiência espiritual associada ao sexo:

nunca gostei do jeito que você amava
Tão desonesto, tão ultrapassado
Mas ainda jejei como um monge
E rezei para vê-la nua⁹¹
(COHEN, 2006, p. 191)

Há uma devoção religiosa ao sexo e ao corpo do parceiro; afirma-se rezar para ver essa pessoa despida. Poderíamos até pensar o quão próxima essa relação com o parceiro sexual se aproxima da relação com D-s. Há uma crueldade sem explicação e sem entendimento, mas ainda assim, permanece-se fiel e aguarda-se a recompensa divina, seja a cura de “Come Healing”, seja a possível satisfação sexual em “The Great Divide”.

É comum em Cohen esse sentimento de ser agraciado com beleza e/ou sexo, similar à experiência de receber uma graça divina. Em “Because Of” (2006), percebemos mesmo uma certa surpresa da bondade das mulheres consigo:

Elas ficam nuas
de maneiras diferentes
e dizem
“Olha para mim, Leonard

⁹⁰ “I remember you well in the Chelsea Hotel
You were talking so brave and so sweet
Giving me head on the unmade bed
While the limousines wait in the street”

⁹¹ “never liked the way you loved
So devious, so dated
But still I fasted like a monk
And prayed to see you naked”

olha para mim uma última vez⁹²
(COHEN, 2006, p. 208)

A equiparação do sexo ao sagrado, do carnal ao divino faz com que a poesia de Cohen abra um campo de possibilidades de experienciar que nem sempre é possível para muitas culturas judaico-cristãs. Um lugar onde a blasfêmia não existe, onde há lugar para a luz em todo lugar.

3.1.5. Divino em Cohen

Talvez o trabalho mais conhecido de Leonard Cohen seja a canção/poema “Hallelujah” (1984b). Neste trabalho, a linha entre a história de Davi e sua história se misturam. Cohen usa essa retórica para significar sofrimento. Essa perspectiva acompanhará uma parte considerável da obra do poeta. Similarmente, “Born in Chains” (2018), no qual temos a narrativa dos judeus sendo libertados da escravidão no Egito mesclada, possivelmente, à vida contemporânea.

As histórias judaicas servem como alicerce para metáforas da vida contemporânea. Em Cohen, a religiosidade extrapola meros símbolos metafóricos. O religioso é visto como um ponto de partida para pensar a condição humana. O sofrimento humano está muito interligado com a relação com D-s.

Book of Mercy (1984a), por exemplo, é composto de cinquenta poemas escritos como salmos que expressam o corriqueiro da vida cotidiana como em: “Eu ouvi a minha alma cantando atrás de uma folha, peguei a folha, mas então ouvi-la cantar atrás de um véu. Eu arranquei o véu, mas então ouvi-la cantar atrás de uma parede⁹³” (COHEN, 1984a, p. 9).

Esse poema conclui afirmando que esse é o sentimento de estudar sem um amigo. Há uma certa informalidade na escrita que se aproxima da fala. Não notamos o desespero do sofrimento humano no seu máximo, mas sim uma

⁹² “They become naked
in their different ways
and they say,
“Look at me, Leonard
look at me one last time”

⁹³ “I heard my soul singing behind a leaf, plucked the leaf, but then I heard it singing behind a veil. I tore the veil, but then I heard it singing behind a wall.”

situação corriqueira. No mesmo livro, aparecem poemas que expressam o máximo da angústia e do desespero humano, nos quais clama-se por D-s, clama-se para não ser abandonado:

Forme-me de novo com uma enunciação e abra a minha boca com o teu louvor. Não há vida a não ser em afirmar-te, não há nada para caminhar a não ser aquele que criaste⁹⁴. (COHEN, 1984a, p. 13)

Em Cohen, D-s está no som de uma folha, em um pássaro no fio, no beija-flor do qual não se veem as asas, e quando se implora de joelhos: “por favor, não só passe por mim⁹⁵” (COHEN, 1973).

Não há dúvidas de que há muito a se dizer acerca da Língua de Cohen. Através de elementos culturais estabelecidos e de sua relação com a própria religiosidade, certas palavras em sua obra acabam virando conceitos próprios a esta e que não estão exatamente presentes em um discurso cotidiano. Evidenciei alguns dos exemplos mais pertinentes ao meu fazer tradutório corrente; um amplo detalhamento da questão mereceria um trabalho dedicado exclusivamente para isto.

3.2. Traduções

Os poemas selecionados foram todos retirados do livro *The Flame* (2018). Embora variem em temática, há alguns temas em comum e o fio do “brokenness” tão presente na obra de Cohen parece passar por todos.

Todos os poemas foram pensados e traduzidos de acordo com os aspectos percebidos no que chamo neste trabalho de “Língua de Cohen”. Se uma escolha foi feita para um poema, ela tende a ser respeitada em todos os outros poemas nos quais ela aparece. Procurei atentar para a subjetividade e particularidade de cada poema para focar em quais aspectos traduzir e em como pensar o ritmo desta obra em português brasileiro.

⁹⁴ “Form me again with an utterance and open my mouth with your praise. There is no life but in affirming you, no world to walk on but the one which you create.”

⁹⁵ “please, don’t pass me by.”

Vale também observar, que nos poemas em que elementos específicos forem destacados, haverá duas versões da tabela original-tradução: na primeira tabela, encontra-se a versão para leitura, na segunda, a versão para análise.

3.2.1. Listen to the hummingbird – Escute o beija-flor

LISTEN TO THE HUMMINGBIRD	ESCUTE O BEIJA-FLOR
Listen to the hummingbird	Escute o beija-flor
Whose wings you cannot see	Que as asas não se vêem
Listen to the hummingbird	Escute o beija-flor
Don't listen to me.	Não o que tenho a dizer.
Listen to the butterfly	Escute a borboleta
Whose days but number three	Com três dias para viver
Listen to the butterfly	Escute a borboleta
Don't listen to me.	Não o que tenho a dizer.
Listen to the one in charge	Escute o comandante
Who studies your ID	Que confere o RG
Listen to the one in charge	Escute o comandante
Don't listen to me.	Não o que tenho a dizer.
Listen to the sovereign heart	Escute o coração mor
Resign its sovereignty	Renuncie a esse poder
Listen to the sovereign heart	Escute o coração mor
Don't listen to me.	Não o que tenho a dizer.
Listen to the mind of God	Escute a voz de Deus
Which doesn't need to be	Que não precisa ser
Listen to the mind of God	Escute a voz de Deus
Don't listen to me.	Não o que tenho a dizer.

O primeiro poema que apresento chama-se “Listen to the hummingbird”, o qual traduzi como “Escute o beija-flor”. O poema varia entre quatro pés como em “listen to the hummingbird”, “listen to the one in charge”, e versos com três pés, como “whose wings you cannot see”, o último verso de cada estrofe sendo mais curto que os outros com três pés e cinco sílabas “don’t listen to me”. Para manter um sistema próximo no que tange o número de sílabas em português, optei por traduzi-lo utilizando sete sílabas poéticas. Não há a diminuição de duas sílabas no último verso, por ter decidido desviar de uma tradução literal de “don’t listen to me” para uma tradução que ainda diz algo próximo, mas que mantém a estrutura rítmica do poema original.

Um aspecto importante para o ritmo desse poema são as repetições de “listen”, que estão presentes em números iguais em todas as estrofes. Há uma repetição a menos na minha tradução; entretanto esta é facilmente entendida como uma elipse, como nos versos:

Escute o beija-flor
Não o que tenho a dizer

O poema se constrói de maneira bastante regular, portanto, houve a necessidade de repensar como dizer alguns versos para manter essa regularidade sonora. O poema original apresenta o mesmo som [i:] em quase todas as rimas exceto por “sovereignty”, que apresenta o som [i]. Optei pelo som [e] em português por acentuar os verbos no infinitivo na última sílaba. O poema pode ser visto como uma série de conselhos sobre quem escutar, e as repetições constroem uma certa solenidade ao que está sendo dito.

Em *Le Poème* (2011), Dessons defende que o poeta cria seus próprios significados dentro do poema, “a poesia contribuindo para fazer do poema um discurso particular⁹⁶” (DESSONS, 2011, p. 46). Podemos ver como esse mundo onde a natureza mesmo é uma manifestação divina, no qual a borboleta e o beija-flor têm coisas a dizer que o poeta não está apto a dizer. Esse discurso é construído e reforçado através das repetições de quem deve ou não ser escutado.

⁹⁶ “La poésie, contribuant à faire du poème un discours particulier.”

Até certo ponto, há um paradoxo, porque conselhos são dados para o leitor, mas os versos terminam afirmando que o poeta não deve ser ouvido. No mundo de Cohen, essa escuta atenta à Voz divina, esses sentimentos de submissão são muito presentes, o que faz com que esse poema dialogue com diversos poemas no universo do autor, como “Born in Chains” e “If It Be Your Will”. Por isso, traduzi a palavra “mind” como “voz” em português, visto que esta só tem uma sílaba, adequando-se ao esquema de sete sílabas escolhido e não ferindo a ideia transmitida de ouvir a vontade de D-s.

O poeta circula por diversos ambientes através dos ecos com a palavra “me”. Veja-se que “me” rima com “see”, “three”, “ID”, “sovereignty” e “be”. Em cada verso, está mencionada uma situação diferente na qual outra pessoa, animal, ou até mesmo D-s deve ser escutado antes do poeta. O beija-flor, a borboleta, a pessoa no comando, D-s, todas essas vozes merecem uma escuta, mas não o poeta. Por isso, decidi criar essa rima com o som do verbo no infinitivo em português, que geraria várias possibilidades de ecos sintáticos, semelhante ao som de “me”. Há várias ligações possíveis com a palavra “me”, e todas elas são mais importantes que a voz do poeta, por isso, todas essas instituições, na minha tradução, são mais importantes do que o que o poeta tem a dizer.

3.2.2. Moving on – Avançar

MOVING ON	AVANÇAR
I loved your face, I loved your hair	Amei teu cabelo, amei teu rosto
Your T-shirts and your eveningwear	Tuas camisetas e teu bom-gosto
As for the world, the job, the war	Quanto ao mundo, trabalho, a guerra
I ditched them all to love you more	Para te amar foi tudo por terra
And you're gone, now you're gone	E tu sumiu, agora tu sumiu
As if there never was a you	Como se jamais existisse um tu
Who broke the heart and made it new	Quem quebrou o coração e o refez
Who's moving on, who's kidding who	Avançar ou enganar, eu ou tu
I loved your moods, I loved the way	Amei as tuas birras, amei o jeito

They threatened every single day	Ameaças ao dia mais perfeito
Your body ruled me, though it's true	Teu corpo mandou em mim, mas admito
'Twas more hormonal than the view	Era algo mais hormonal do que o visto
And now you're gone, now you're gone	E tu sumiu, agora tu sumiu
As if there never was a you	Como se jamais existisse um tu
Queen of lilac, Queen of blue	Rainha do lilás, também do azul
Who's moving on, who's kidding who	Avançar ou enganar, eu ou tu
I loved your face, I loved your hair	Amei teu cabelo, amei teu rosto
Your T-shirts and your eveningwear	Tuas camisetas e teu bom-gosto
As for the world, the job, the war	Quanto ao mundo, trabalho, a guerra
I ditched them all to love you more	Para te seguir foi tudo por terra
And now you're gone, now you're gone	E tu sumiu, agora tu sumiu
As if there never was a you	Como se jamais existisse um tu
Held me dying, pulled me through	Me segurou morrendo, me salvou
Who's moving on, who's kidding who	Avançar ou enganar, eu ou tu

“Moving On” impôs um desafio um pouco diferente daquele de “Listen to the hummingbird”. Este poema também segue um padrão métrico específico, mas dessa vez sendo um tetrâmetro iâmbico. Após a primeira tradução, decidi optar por manter dez sílabas poéticas na tradução em português, visto que muitas das palavras correspondentes em português tinham mais sílabas.

Como o poema anterior, este traz diversas repetições que precisavam ser mantidas. “I loved your face, I loved your hair”, “I loved your moods, I loved the way”, o que cria um posicionamento das palavras específico ao poema, no qual não há muito espaço para alterações. Portanto, houve um esforço em manter ao máximo a mesma sequência, mas precisei repensá-la em alguns momentos para criar os ecos prosódicos presentes no original.

A exemplo dos segundo e terceiro versos da primeira estrofe, visto que o sentido literal ocuparia um espaço maior nos versos do que o estabelecido e

para tentar conservar a rima, houve a necessidade de reposicionar algumas palavras e adicionar a expressão “por terra” no lugar da expressão “ditched them”:

Amei teu cabelo, amei teu rosto
Tuas camisetas e teu bom-gosto
Quanto ao mundo, trabalho, a guerra
Para te seguir foi tudo por terra

Optei por trocar “evening wear” por “bom-gosto”, porque acredito criar o mesmo efeito quando em contraste a “camisetas”, visto que “t-shirts and evening wear” criam essa ideia que o poeta amava tudo que essa pessoa vestia. Por isso, o contraste entre o simples (camisetas) e o que foi talvez mais cuidadosamente escolhido, que exigiu “bom-gosto”.

Reconheço que há uma ressonância importante entre “who” e “you”. Há também a repetição das duas palavras e há um número limitado de escolhas que podem ser feitas em português para estas palavras. “Who” poderia ser traduzido como “que”, “quem”, “a qual”, “o qual”, e em “you” nos resta “tu”, “você”, “te”, “ti”. Considerando ainda que “you” e “who” me parecem dever ser traduzidos na forma tônica (tu ou você), eu teria que sacrificar essa repetição e posicionamento das palavras que cria um efeito que se aproxima de uma defesa de um argumento através da lógica. Para manter a ressonância, decidi repetir a palavra “tu” onde o poeta diz “who”, mas atentando para não responder a pergunta em aberto do original:

E tu sumiu, agora tu sumiu
Como se jamais existisse um tu
Me segurou morrendo, me salvou
Avançar ou enganar, eu ou tu

Não houve a possibilidade de repetir “tu” no mesmo número de vezes que se repetia “who” e “you” por conta do número de sílabas poéticas estabelecido e também para que não me afastasse muito da ideia original. Entretanto, as repetições finais, com uma palavra oxítona acentuada, que inclusive se assemelha em sonoridade às palavras de Cohen, re-cria esse mesmo ritmo que impõe perguntas, que vela ressentimentos.

Embora não esteja grafado nenhum ponto de interrogação, o poema subentende que há uma pergunta e, ao mesmo tempo, uma resposta implícita, visto que as estrofes constroem um argumento que desemboca em uma pergunta. Há um balanço desse relacionamento. Essa alternância entre uma estrofe que mostra o amor vivido, seguida por uma estrofe inquisitiva, que deixa implícito que algo foi dito pela outra pessoa, tudo isso flerta com uma certa informalidade. A organização do discurso nos leva a entender esses questionamentos, entender que esse texto faz alusão a algo que foi dito ou feito anteriormente.

Por isso, optei por utilizar o “tu” conjugando na terceira pessoa do singular por ser uma pessoa de discurso que se encontraria no vernáculo corrente do português brasileiro culto, em vez de algo nas linhas de “tu sumiste”, que, embora seja o que a gramática normativa recomendaria, acabaria com o efeito do discurso de aproximar o poema da língua falada⁹⁷. No verso “E tu sumiu, agora tu sumiu”, é um parceiro falando com o outro, é a perplexidade de uma pessoa que ama e que se sentiu amada, mas que não pode racionalizar ou entender as ações do parceiro. Temos um sofrimento muito duro aqui; não existem as máscaras da cordialidade. O poema expressa isso no último verso dessa estrofe: “Who’s moving on, who’s kidding who”. Em inglês formal, falaríamos “whom”, entretanto essa parecia uma escolha inadequada nesse contexto, dado que, no inglês canadense, ainda que normativamente correto, esse emprego é pouquíssimo utilizado na linguagem oral.

Manter dez sílabas por toda a tradução se mostrou um desafio, especialmente no verso “who held me dying, who pulled me through”. Embora a

⁹⁷ Essa mesma regra foi observada aos poemas que seguem, considerando que esteja adequada ao sistema do poema.

linguagem aqui seja muito coloquial, há uma beleza e mistura de sentimentos magnífica desse verso específico. Esse verso resume todo o sentimento de abandono e perplexidade construído durante o poema. A mesma pessoa que estava com o poeta durante o seu pior momento, que o viu no seu estado mais vulnerável, que presenciou toda a tristeza e a feiura da morte e mesmo assim continuou do seu lado, essa mesma pessoa agora o abandona. Havia a necessidade de ser sucinto, de deixar muito não dito e ao mesmo tempo desenvolver o poema como uma argumentação; por vezes, há a necessidade de fazer uma elipse ou deixar algo implícito.

3.2.3. Thanks for turning me on – Obrigado por me dar tesão

THANKS FOR TURNING ME ON	OBRIGADO POR ME DAR TESÃO
Wednesday 17th May 00	Quarta-feira, 17 de maio de 00
Thanks for turning me on	Obrigado por me dar tesão
with your hatred of sex and men	com teu desdém por sexo e homens
and your drunken kisses	e os teus beijos bêbados
which were like someone	como quando em vão
trying to eat my voice raw	tentam tomar minha voz crua
like a living oyster	como uma ostra que se contorce
The Tibetan fairy-tales	As estórias tibetanas
of coming back	de retorno
in a brand-new sack	em um saco novo
to finish off your dinner	para terminar sua janta
right to the end I wanted you	até o fim mesmo eu te quis
right to the bitter end	até mesmo o triste fim
your breath like a morgue	teu hálito como um necrotério
your flesh undone	tua carne desfeita
your juices gone	teus sucos já secos
I was still sifting through	eu ainda analisava

your boring conversation	a tua conversa sem graça
for traces, for hints	por traços, pistas
that you ever thought of me	de que tu já pensou em mim
with longing and found none	com ânsia e não achei um sequer
Thank you Heather	Muito obrigado Heather
thanks for turning me on	obrigado por me dar tesão
and after a while I gave up	e depois de um tempo eu desisti
trying to satisfy you	de tentar te satisfazer
I just wanted to stick it in	eu só queria te meter
under any circumstances	sob quaisquer circunstâncias
self-respect, tenderness	respeito próprio, ternura
every mask was torn	as máscaras foram partidas
just a hunger with an arm	só uma fome com um braço
thanks for turning me on	obrigado por me dar tesão
just to be inside of you	só estar dentro de ti
just to know	só ter Certeza
for one fraction of a measure	por fração de uma medida
that we were in	que compartilhei contigo
the world together	o coração do mundo
thank you, Beloved	obrigado, Amada
for turning me off	por me tirar o tesão
and for turning me on	e por me dar tesão
I thank the nameless one	Agradeço aos que não nomearam
and I thank the nameless many	e agradeço aos vários sem nome

THANKS FOR TURNING ME ON	OBRIGADO POR ME DAR TESÃO
Wednesday 17th May 00	Quarta-feira, 17 de maio de 00

Thanks for turning me on	Obrigado por me dar tesão
with your hatred of sex and men	com teu desdém por sexo e homens
and your drunken kisses	e os teus beijos bêbados
which were like some one	como quando em vão
trying to eat my voice raw	tentam tomar minha voz crua
like a living oyster	como uma ostra que se contorce
The Tibetan fairy-tales	As histórias tibetanas
of coming back	de retorno
in a brand-new sack	em um saco novo
to finish off your dinner	para terminar sua janta
right to the end I wanted you	até o fim mesmo eu te quis
right to the bitter end	até mesmo o triste fim
your breath like a morgue	teu hálito como um necrotério
your flesh undone	teu corpo desfeito
your juices gone	teus sucos já secos
I was still sifting through	eu ainda analisava
your boring conversation	a tua conversa sem graça
for traces, for hints	por traços, pistas
that you ever thought of me	de que tu já pensou em mim
with longing and found none	com ânsia e não achei um sequer
Thank you Heather	Muito obrigado Heather
thanks for turning me on	obrigado por me dar tesão
and after a while I gave up	e depois de um tempo eu desisti
trying to satisfy you	de tentar te satisfazer
I just wanted to stick it in	eu só queria te meter
under any circumstances	sob quaisquer circunstâncias
self-respect, tenderness	respeito próprio, ternura
every mask was torn	as máscaras foram partidas

just a hunger with an arm	só uma fome com um braço
thanks for turning me on	obrigado por me dar tesão
just to be inside of you	só estar dentro de ti
just to know	só ter Certeza
for one fraction of a measure	por uma fração de uma medida
that we were in	que compartilhei contigo
the world together	o coração do mundo
thank you, Beloved	obrigado, Amada
for turning me off	por me tirar o tesão
and for turning me on	e por me dar tesão
I thank the nameless one	Agradeço ao sem nome
and I thank the nameless many	e agradeço aos vários sem nome

“Thanks for turning me on”, é o primeiro poema dessa seleção que não obedece a um padrão de pés simétrico. Há uma variação entre o número de pés que vai de versos com dois pés (of coming back) até versos com quatro pés (and I thank the nameless many).

Não há um sistema de rimas claro, mas há ressonâncias por todo o poema, bem como uma disposição dos versos que acentua certos conceitos. Como o título sugere, há uma temática fortemente sexual que atravessa todo o poema com grupos sintáticos que terminam em palavras como “on”, “men”, “kisses”, “raw” e “oyster”.

Há repetições de sons próximos que tendem a estar no fim dos versos, como: “on” [ɔn], “one” [wʌn], “gone” [gɔn], “undone” [ʌn'dʌn]. Visto que esses sons são próximos mas não idênticos, decidi criar esse eco através do som de [z'əw] em “tesão”, “vão”, “fração”, e, em um verso em particular, onde isso não foi possível, através do som [se] como em “sequer”, “seco”. Exemplifico as estratégias nos seguintes excertos, começando pelo primeiro caso:

Thanks for turning me on	Obrigado por me dar tesão
with your hatred of sex and men	com teu desdém por sexo e homens
and your drunken kisses	e os teus beijos bêbados

which were like someone	como quando em vão
-------------------------	--------------------

E aqui temos o segundo caso:

your flesh undone	teu corpo desfeito
your juices gone	teus sucos já secos
I was still sifting through	eu ainda analisava
your boring conversation	a tua conversa sem graça
for traces, for hints	por traços, pistas
that you ever thought of me	de que tu já pensou em mim
with longing and found none	com ânsia e não achei um sequer

Por vezes, esses pares não são perfeitos no segundo exemplo, como em “ânsia” [ˈã.sjə] e “desfeito” [dʒis.f'ej.tu], mas se aproximam bastante tanto do som quanto da organização no poema.

Essa ressonância perpassa todo o poema e sua repetição no verso “thanks for turning me on” liga todas essas ideias à excitação sexual. Por isso, a escolha de som se deu baseada na palavra empregada para explicitar o desejo sexual “tesão”.

Há mais duas ressonâncias que parecem guiar uma construção semântica dentro do poema, e mesmo entre si. A segunda ressonância é o som de [t], como indicado a seguir:

Thanks for turning me on	Obrigado por me dar tesão
with your hatred of sex and men	com teu desdém por sexo e homens
and your drunken kisses	e os teus beijos bêbados
which were like someone	como quando em vão
trying to eat my voice raw	tentam tomar minha voz crua
like a living oyster	como uma ostra que se contorce

Percebemos que os sons de [t] mostram essa tentativa de realizar o coito ou mesmo de obter e dar prazer sexual. O início, como o “turning” ou “trying to eat”, mostra a tristeza que não está dissociada do prazer sexual “right to the bitter end”; até chegar ao gozo incompleto: “trying to satisfy you” – pelo menos de uma das partes, mas que frustra ambas.

“Turning me on” inicia com os sons indicados em amarelo e termina com os sons indicados em azul, representando lados opostos do prazer, seja este o gozo ou a melancolia, ou mesmo o prazer do poeta e do possível interlocutor. É com a palavra “tesão” em português que busco re-produzir esse efeito. Essa palavra começa com o som [t] e termina com um dos sons que utilizei para a primeira ressonância já mencionada, [ẽw]. Cria-se assim o efeito de começo e fim em uma palavra, o qual é próprio desse sistema que é o poema.

Vale salientar que o som [t] nem sempre se repete perfeitamente, visto que em português a união entre TI [tʒi] acrescenta um outro som não grafado ortograficamente, como em “partida” [par.tʃi.dəs]:

every mask was torn	as máscaras foram partidas
---------------------	----------------------------

Contudo, há diversas outras ocasiões desse eco que criam outras ressonâncias em minha tradução:

your boring conversation	a tua conversa chata
for traces, for hints	por traços, pistas

Ainda no que tange os ecos prosódicos, apresento um terceiro aspecto, que são ressonâncias em [w] entre palavras como “with” [wið], “which” [wiʃ] e “were” [wɜr], que fazem uma outra ressonância que une as duas primeiras:

that we were in	que compartilhei contigo
the world together	o coração do mundo

Esses ecos prosódicos fazem o trabalho de unir o desejo sexual das duas pessoas propostas pelo poema. Há uma solidão entre os dois corpos, mas esta dá pausa para alguns momentos de união que a palavra “with” e suas ressonantes constroem. Por essa razão, decidi alterar o verso “the world together” para “o coração do mundo”, mantendo essa união entre os dois desejos que em português pode-se construir através de [k] (“compartilhei”, “contigo”, “coração”).

Há ainda ecos próximos (em vermelho) os quais considere importantes manter devido a um caráter de velocidade que estes trazem ao poema, o que contrasta com o que parece ser um ritmo contemplativo na construção como um todo:

and after a while I gave up	e depois de um tempo eu desisti
-----------------------------	---------------------------------

No que tange à temática e às escolhas de palavras, na terceira estrofe percebemos a aparente contradição de ideias em Cohen, visto que a primeira estrofe é um agradecimento pela excitação sexual, quando na terceira vemos uma narrativa que descreve a amante como alguém frio, desinteressante, ao ponto de mesmo descrever a falta de fluído sexual: “your juices gone”.

Considere importante respeitar essa honestidade crua do poema e encontrar palavras que estivessem no mesmo registro, como no caso de “I just wanted to stick it in”, que traduzi como “eu só queria te meter”. Se em alguns poemas Cohen fala sobre coito como uma profecia divina, aqui temos a sinceridade do desejo cru.

Não há espaço para meias palavras aqui. Ainda que o sexo fique evidenciado, essa relação espiritual não está separada. De fato, no mundo de Cohen não parece haver uma divisão clara entre o sagrado e o mundano. O poeta quer saber que ele e sua amada estavam no mundo juntos por uma fração de momento.

Não havia como fugir da palavra “obrigado” em português. Ainda que “thanks” em inglês seja ligeiramente mais informal que “thank you”, não seria o

suficiente para traduzir por “valeu” ou “tamo junto”. Mesmo “brigado” parecia fugir da proposta do poema original. Por consequência, optei por “obrigado” no caso de “thanks” e “muito obrigado” para “thank you”.

Através da união entre uma série de elementos que perpassam o poema e uma escolha de escrita direta e crua, Cohen constrói um poema que ressignifica o gozo. Mais que isso, ele complexifica e simplifica a experiência sexual ao mesmo tempo. A mesma experiência que é por vezes narrada como uma partilha também é egoísta e busca a própria satisfação na tentativa de evadir a frustração.

3.2.4. Drank a lot – Bebi um monte

DRANK A LOT	BEBI UM MONTE
i drank a lot. i lost my job.	bebi um monte. perdi o emprego.
I lived like nothing mattered.	como se nada importasse, vivi
then you stopped, and came across	e tu parou, e passou pelo centro
my little bridge of fallen answers.	da minha ponte de respostas caídas.
i don't recall what happened next.	o que veio depois é desconexo
i kept you at a distance.	procurei te afastar de mim
but tangled in the knot of sex	mas emaranhado ao nó do sexo
my punishment was lifted.	minha punição chegou ao fim
and lifted on a single breath—	e suspensa em uma respiração—
no coming and no going—	Nem retroceder, nem avançar
o G-d, you are the only friend	o D—s, tu és o único irmão
i never thought of knowing.	com quem nunca pensei partilhar
your remedies beneath my hand	os teus remédios na minha mão
your fingers in my hair	meu cabelo no teu anelar
the kisses on our lips began	nos lábios, os beijos começam
that ended everywhere.	terminam em todo o lugar

and now our sins are all confessed	e não há pecados a confessar
our strategies forgiven	nossas estratégias absolvidas
it's written that the law must rest	foi escrito que a lei deve parar
before the law is written.	antes da própria lei ser escrita
and not because of what i'd lost	e não por conta do que se perdeu
and not for what i'd mastered	e não por isso que aprendi
you stopped for me, and came across	e tu parou, e passou pelo centro
the bridge of fallen answers.	da ponte das respostas caídas.
tho' mercy has no point of view	ainda que o perdão não tenha lado
and no one's here to suffer	e não se esteja aqui para sofrer
we cry aloud, as humans do:	pedimos em gritos, como humanos:
we cry to one another	gritamos um para o outro
And now it's one, and now it's two,	E agora é um, e agora é dois,
And now the whole disaster.	Completo o desastre o que vai ser
We cry for help, as humans do—	Pedimos ajuda, como humanos
Before the truth, and after.	Antes da verdade, e depois.
And Every Guiding Light Was Gone	E Cada Luz Guia Estava Ausente
And Every Teacher Lying—	E Quem Ensina Mentia
There Was No Truth In Moving On—	Não Havia Verdade Em Seguir Em Frente
There Was No Truth In Dying.	Nem Verdade Para Quem Morria
And Then The Night Commanded	E Da Noite Veio O Mandamento
Me To Enter In Her Side—	Que Eu Lhe Desse A Mão
And Be As Adam Was To Eve	E Fosse Quem Adão Foi Para Eva
Before The Great Divide.	Antes Da Grande Divisão.
her remedies beneath my hand	os seus remédios na minha mão
her fingers in my hair—	meu cabelo no seu anelar—

and every mouth of hunger glad—	e cada boca pela fome grata—
and deeply unaware.	nem sabia o que gritar.
and here i cannot lift a hand	e aqui eu não posso erguer a mão
to trace the lines of beauty,	para traçar as linhas da beleza
but lines are traced, and beauty's glad	mas são traçadas, e a beleza é grata
to come and go so freely.	de poder ir e vir com leveza.
and from the wall a grazing wind,	e da parede um vento cortante,
weightless and routine—	sem peso e rotina—
it wounds us as i part your lips	nos machuca, abro os teus lábios
it wounds us in between.	nos machuca no meio.
and every guiding light was gone	e cada luz guia estava ausente
and every sweet direction—	e em cada doce direção-
the book of love i read was wrong	o livro do amor que li, errado
it had a happy ending.	nele tinha um final feliz.
And Now There Is No Point Of View—	E Agora Não Há Ponto De Vista-
And Now There Is No Other—	E Agora Não Há Outro-
We Spread And Drown As Lilies Do—	Alastramos E Afogamos Como Lírios
We Spread And Drown Forever.	Alastramos E Afogamos Para Sempre
You are my tongue, you are my eye,	Tu és minha língua, és meu olhar,
My coming and my going.	Minha vinda e a minha ida.
O G-d, you let your sailor die	Oh D-s, deixaste teu marujo afogar
So he could be the ocean.	Para que ele pudesse ser o oceano.
And when I'm at my hungriest	E é quando eu estou com mais fome
She takes away my tongue	Que ela remove a minha língua
And holds me here where hungers rest	E me mantém na pousada da fome

Before the world is born.	Antes mesmo do mundo nascer.
And fastened here we cannot move	E em jejum não podemos nos mover
We cannot move Forever	Não podemos mover Para Sempre
We spread and drown as lilies do—	Alastramos e afogamos como lírios
From nowhere to the center.	De lugar nenhum para o centro.
Escaping through a secret gate	Escapando por um portão secreto
I made it to the border	Na divisa consegui chegar
And call it luck—or call it fate—	E chame de sorte - chame trajeto-
I left my house in order.	A casa não ficou por arrumar.
And now there is no point of view—	E agora não há ponto de vista—
And now there is no other—	E agora não há outro—
We spread and drown as lilies do—	Alastramos e afogamos como lírios
We spread and drown forever.	Alastramos e afogamos para sempre
Disguised as one who lived in peace	Vestidos de alguém que viveu em paz
I made it to the border	Na divisa consegui chegar
Though every atom of my heart	Mesmo que cada átomo do coração
Was burning with desire.	Estivesse queimando de desejar
<i>Sunday, March 7, 2004</i>	<i>Domingo, 7 de março de 2004</i>

DRANK A LOT	BEBI UM MONTE
i drank a lot. i lost my job ⁹⁸ .	bebi um monte. perdi o emprego .
I lived like nothing mattered .	como se nada importasse, vivi
then you stopped, and came across	e tu parou, e passou pelo centro
my little bridge of fallen answers .	da minha ponte de respostas caídas .

⁹⁸ Nesta análise as primeiras rimas de uma estrofe estão grafadas em amarelo e, no caso de uma segunda rima, esta estará grafada em verde.

i don't recall what happened next .	o que veio depois é descon nexo
i kept you at a distance.	procurei te afastar de mim
but tangled in the knot of sex	mas emaranhado ao nó do sexo
my punishment was lifted.	minha punição chegou ao fim
and lifted on a single breath—	e suspensa em uma respiração —
no coming and no going —	Nem retroceder, nem avançar
o G-d, you are the only friend	o D—s, tu és o único irmão
i never thought of knowing .	com quem nunca pensei partilhar
your remedies beneath my hand	os teus remédios na minha mão
your fingers in my hair	meu cabelo no teu anelar
the kisses on our lips began	nos lábios, os beijos começam
that ended everywhere .	terminam em todo o lugar
and now our sins are all confessed	e não há pecados a confessar
our strategies forgiven	nossas estratégias absolvidas
it's written that the law must rest	foi escrito que a lei deve parar
before the law is written .	antes da própria lei ser escrita
and not because of what i'd lost	e não por conta do que se perdeu
and not for what i'd mastered	e não por isso que aprendi
you stopped for me, and came across	e tu parou, e passou pelo centro
the bridge of fallen answers.	da ponte das respostas caídas .
tho' mercy has no point of view	ainda que o perdão não tenha lado
and no one's here to suffer	e não se esteja aqui para sofrer
we cry aloud, as humans do :	pedimos em gritos, como humanos :
we cry to one another	gritamos um para o outro
And now it's one, and now it's two ,	E agora é um, e agora é dois,
And now the whole disaster .	Completo o desastre o que vai ser

We cry for help, as humans do—	Pedimos ajuda, como humanos
Before the truth, and after.	Antes da verdade, e depois.
And Every Guiding Light Was Gone	E Cada Luz Guia Estava Ausente
And Every Teacher Lying—	E Quem Ensina Mentia
There Was No Truth In Moving On—	Não Havia Verdade Em Seguir Em Frente
There Was No Truth In Dying.	Nem Verdade Para Quem Morria
And Then The Night Commanded	E Da Noite Veio O Mandamento
Me To Enter In Her Side—	Que Eu Lhe Desse A Mão
And Be As Adam Was To Eve	E Fosse Quem Adão Foi Para Eva
Before The Great Divide.	Antes Da Grande Divisão.
her remedies beneath my hand	os seus remédios na minha mão
her fingers in my hair—	meu cabelo no seu anelar—
and every mouth of hunger glad—	e cada boca pela fome grata—
and deeply unaware.	Nem sabia o que gritar.
and here i cannot lift a hand	e aqui eu não posso erguer a mão
to trace the lines of beauty,	para traçar as linhas da beleza
but lines are traced, and beauty's glad	mas são traçadas, e a beleza é grata
to come and go so freely.	de poder ir e vir com leveza.
and from the wall a grazing wind,	e da parede um vento cortante,
weightless and routine—	sem peso e rotina—
it wounds us as i part your lips	nos machuca, abro os teus lábios
it wounds us in between.	nos machuca no meio.
and every guiding light was gone	e cada luz guia estava ausente
and every sweet direction—	e em cada doce direção—
the book of love i read was wrong	o livro do amor que li, errado
it had a happy ending.	nele tinha um final feliz.

And Now There Is No Point Of View—	E Agora Não Há Ponto De Vista-
And Now There Is No Other—	E Agora Não Há Outro-
We Spread And Drown As Lilies Do—	Alastramos E Afogamos Como Lírios
We Spread And Drown Forever.	Alastramos E Afogamos Para Sempre
You are my tongue, you are my eye ,	Tu és minha língua, és meu olhar ,
My coming and my going.	Minha vinda e a minha ida.
O G-d, you let your sailor die	Oh D-s, deixaste teu marujo afogar
So he could be the ocean.	Para que ele pudesse ser o oceano.
And when I'm at my hungriest	E é quando eu estou com mais fome
She takes away my tongue	Que ela remove a minha língua
And holds me here where hungers rest	E me mantém na pousada da fome
Before the world is born.	Antes mesmo do mundo nascer.
And fastened here we cannot move	E em jejum não podemos nos mover
We cannot move Forever	Não podemos mover Para Sempre
We spread and drown as lilies do—	Alastramos e afogamos como lírios
From nowhere to the center .	De lugar nenhum para o centro .
Escaping through a secret gate	Escapando por um portão secreto
I made it to the border	Na divisa consegui chegar
And call it luck—or call it fate —	E chame de sorte - chame trajeto -
I left my house in order .	A casa não ficou por arrumar .
And now there is no point of view—	E agora não há ponto de vista—
And now there is no other—	E agora não há outro—
We spread and drown as lilies do—	Alastramos e afogamos como lírios
We spread and drown forever.	Alastramos e afogamos para sempre

Disguised as one who lived in peace	Vestidos de alguém que viveu em paz
I made it to the border	Na divisa consegui chegar
Though every atom of my heart	Mesmo que cada átomo do coração
Was burning with desire.	Estivesse queimando de desejar
<i>Sunday, March 7, 2004</i>	<i>Domingo, 7 de março de 2004</i>

Em “Drank a lot”, temos um poema no qual há uma estrutura de versos regulares, com quatro pés cada, sendo que o último pé a cada segundo verso é composto por apenas uma sílaba. Por isso, decidi re-produzi-los em um esquema de dez e nove sílabas respectivamente. Dessa forma, há espaço para o número maior de sílabas natural ao português, mas ainda se cria o efeito de diminuição e aumento de uma sílaba entre versos. Tanto a pontuação como a tipografia parecem ocupar um lugar mais central neste poema, como vemos logo no primeiro “i drank a lot. i lost my job”. Há um ponto final no meio do verso, e a palavra “i”, que em inglês é escrita sempre maiúscula, aqui é escrita com letra minúscula nos dois casos. Dessons afirma que a pontuação é responsável por tudo que “não é articulado, mas participa na significação dos discursos e que se manifesta no oral, na entonação e nas pausas da voz⁹⁹” (DESSONS, 2011, p. 58). Percebemos que isso se aplica especialmente a esse poema.

Ainda no que tange ao ritmo, o poema faz diversas rimas ao final dos versos que acentuam as ideias propostas:

and lifted on a single breath—	e suspensa em uma respiração —
no coming and no going —	Nem retroceder, nem avançar
o G-d, you are the only friend	o D—s, tu és o único irmão
i never thought of knowing.	com quem nunca pensei partilhar

Há, neste excerto, três repetições de gerúndios e, por consequência, três ecos que atravessam a estrofe. Os atos de ir e vir estão diretamente conectados ao ato de conhecer D-s. Re-criei esse efeito usando os verbos no infinitivo para

⁹⁹ “n’est pas articulé, mais participe à la signification des discours et que réalisent, à l’oral, l’intonation et les pauses de la voix”

que pontuassem esse atravessamento. Visto que em português tanto o gerúndio como o infinitivo não têm a mesma regularidade que o inglês, o verbo “ir” não rima exatamente com os outros dois: entretanto, foi mantida a concordância verbal para se recuperar um pouco desse eco.

Já nos primeiros versos, parece que há uma tentativa de emular uma conversa informal, sendo que os versos contam acontecimentos isolados, como se faltasse algo na memória de quem narra: “o que veio depois é desconexo”. O controle é parcialmente perdido, e o poeta busca afastar-se da pessoa que causa esses sentimentos, que age dessa forma: “procurei te afastar de mim”. E na medida em que o poema progride, vemos o tom do discurso mudando para algo mais solene, mas ainda em letras minúsculas, mesmo no início do verso “e agora nossos pecados confessados”. Isso se dá até a seguinte estrofe:

And Every Guiding Light Was Gone	E Cada Luz Guia Estava Ausente
And Every Teacher Lying—	E Quem Ensina Mentia
There Was No Truth In Moving On—	Não Havia Verdade Em Seguir Em Frente
There Was No Truth In Dying.	Nem Verdade Para Quem Morria

Há uma quebra no tom coloquial mantido até agora. Cada palavra inicia por letra maiúscula. Há uma solenidade maior no que se diz. Essa tipografia foi re-produzida da mesma forma. Vemos na próxima estrofe o sexo como um ato sagrado, o que parece contrastar com “Thanks for turning me on”. Entretanto, no universo de Cohen, esses dois aspectos do ato sexual podem co-existir:

And Then The Night Commanded	E Da Noite Veio O Mandamento
Me To Enter In Her Side—	Que Eu Lhe Desse A Mão
And Be As Adam Was To Eve	E Fosse Quem Adão Foi Para Eva
Before The Great Divide.	Antes Da Grande Divisão.

O judaísmo foi uma parte muito significativa da vida de Cohen, que se reflete em sua grafia do nome de D-s em inglês, “G-d”. Decidi escrever “D-s”, sem as vogais, tal como o poeta fez em seus poemas, o que torna a palavra

impronunciável. Vale salientar que, ao contrário das outras traduções, quando se fala com D-s nesse poema, decidi utilizar a segunda pessoa do singular formal para fazer essa distinção que em inglês, por vezes, aparece pelo uso de “thine/thy”, usualmente restrito a usos religiosos no momento atual da língua:

You are my tongue, you are my eye ,	Tu és minha língua, és meu olhar ,
My coming and my going.	Minha vinda e a minha ida.
O G-d, you let your sailor die	Oh D-s, deixaste teu marujo afogar
So he could be the ocean.	Para que ele pudesse ser o oceano.

Toda a pontuação e tipografia foram mantidas como aparecem no original. Visto que temos os mesmos recursos em ambas as línguas, essa camada de significação não impôs um desafio tradutório.

Contudo, em alguns casos, houve a necessidade de omitir uma determinada rima ou alterar a contagem silábica para não me afastar demais do original:

Disguised as one who lived in peace	Vestidos de alguém que viveu em paz
I made it to the border	Na divisa consegui chegar
Though every atom of my heart	Mesmo que cada átomo do coração
Was burning with desire .	Estivesse queimando de desejar

Durante o fazer tradutório desse poema, houve a necessidade de fazer negociações com o esquema rítmico fechado que ele traz e seu campo semântico/imaginário rico. Há certos versos nos quais decidi me afastar do padrão de sílabas para tentar alcançar um meio termo. Todavia, visto que a maior parte das estrofes obedecem a um padrão 10/9/10/9 penso que o ritmo do poema como um todo é preservado.

3.2.5. Come Healing – Que Venha a Cura

COME HEALING	QUE VENHA A CURA
---------------------	-------------------------

O gather up the brokenness	Oh junte todo o quebrado
And bring it to me now	E traga ao meu olhar
The fragrance of those promises	A fragrância do prometido
You never dared to vow	Que tu nunca ousou jurar
The splinters that you carry	Os espinhos carregados
The cross you left behind	Da cruz, tu seguiu em frente
Come healing of the body	Que venha a cura do corpo
Come healing of the mind	Que venha a cura da mente
<i>And let the heavens hear it</i>	<i>E que os céus ouçam isto</i>
<i>The penitential hymn</i>	<i>O canto da penitência</i>
<i>Come healing of the spirit</i>	<i>Que venha a cura do espírito</i>
<i>Come healing of the limb</i>	<i>Que venha a cura do membro</i>
Behold the gates of mercy	Contemple os portões do perdão
In arbitrary space	Nessa arbitrária praça
And none of us deserving	Ninguém merece um grão
The cruelty or the grace	Da crueldade ou da graça
O solitude of longing	Oh solidão de ansiar
Where love has been confined	Onde o amor é residente
Come healing of the body	Que venha cura do corpo
Come healing of the mind	Que venha cura da mente
O see the darkness yielding	Oh veja a escuridão ceder
That tore the light apart	Que rasgou na luz um vão
Come healing of the reason	Que venha a cura da razão
Come healing of the heart	Que venha a cura do coração
O troubled dust concealing	Oh pó agitado neblina

An undivided love	Um amor em estima
The Heart beneath is teaching	O Coração abaixo ensina
To the broken Heart Above	Ao Coração quebrado Acima
O let the heavens falter	Oh vejamos o céu hesitar
And let the earth proclaim	E que a terra proclame:
Come healing of the Altar	Que venha a cura do Altar
Come healing of the Name	Que venha a cura do Nome
O longing of the branches	Oh ânsia dos ramos
To lift the little bud	De alçar alto o broto
O longing of the arteries	Oh ânsia das artérias
To purify the blood	De purificar o sangue
<i>And let the heavens hear it</i>	<i>E que os céus ouçam isto</i>
<i>The penitential hymn</i>	<i>O canto da penitência</i>
<i>Come healing of the spirit</i>	<i>Que venha a cura do espírito</i>
<i>Come healing of the limb</i>	<i>Que venha a cura do membro</i>
<i>O let the heavens hear it</i>	<i>E que os céus ouçam isto</i>
<i>The penitential hymn</i>	<i>O canto da penitência</i>
<i>Come healing of the spirit</i>	<i>Que venha a cura do espírito</i>
<i>Come healing of the limb</i>	<i>Que venha a cura do membro</i>

“Come Healing” está composto em trimetro iâmbico e suas estrofes seguem uma estrutura de rimas ABAB. O poema, que foi musicado no álbum *Old Ideas* (COHEN, 2012), se aproxima muito de uma oração, tanto pelo tema abordado, quanto pela forma como é escrito.

Sempre que possível, tentei manter o mesmo esquema de rimas, mas atentando para questões como palavras-chave que não poderiam ser substituídas sem comprometer algo essencial para o poema como as palavras “artérias” e “coração”.

Foi necessário mudar “promisses” (promessas) para “o prometido” para poder parcialmente rimar com quebrado, que foi a palavra que utilizei para “brokenness”.

No verso que se repete e está grafado em itálico, tento preservar o conteúdo de pedido na oração. Por isso, opto por não manter todas as rimas do original, mas me aproximar o máximo possível do efeito produzido no original ainda utilizando a mesma estrutura escolhida de sete sílabas:

<i>O let the heavens hear it</i>	<i>E que os céus ouçam isto</i>
<i>The penitential hymn</i>	<i>O canto da penitência</i>
<i>Come healing of the spirit</i>	<i>Que venha a cura do espírito</i>
<i>Come healing of the limb</i>	<i>Que venha a cura do membro</i>

Na quarta estrofe, foi preciso alterar o sentido mais genérico de uma das palavras, “space”, para algo mais específico, “praça”, mantendo-se assim a rima com “graça”. Também foi preciso pensar em outra palavra para “Mercy” uma vez que “misericórdia” tem cinco sílabas e simplesmente não entraria da mesma forma no verso. A palavra escolhida foi “perdão” por estar no mesmo campo semântico do religioso e ser uma boa escolha para ambos os poemas que utilizam a palavra “mercy”. O resultado é o seguinte:

Behold the gates of mercy	Contemple os portões do perdão
In arbitrary space	Nessa arbitrária praça
And none of us deserving	Ninguém merece um grão
The cruelty or the grace	Da crueldade ou da graça

Como explicado anteriormente, decidi pela palavra “ânsia” para traduzir “longing”, que acredito funcionar bem em todos os casos nos quais esse conceito aparece nesse poema como em “Oh solidão de ansiar”, ou na seguinte estrofe:

O longing of the branches	Oh ânsia dos ramos
To lift the little bud	De alçar alto o broto
O longing of the arteries	Oh ânsia das artérias

To purify the blood	De purificar o sangue
---------------------	-----------------------

Nesta estrofe em particular, havia uma repetição importante: “oh longing of the branches // to lift the little bud”. Decidi tentar manter essa repetição através das palavras “ânsia, alçar, alto”. Há uma produção de significado que atravessa essas palavras. Como se esses ecos representassem a energia que anseia fazer curar e florescer, atravessando os corpos vivos, sejam os nossos, sejam as árvores, os animais.

“Come Healing” é um dos muitos pedidos de Cohen por misericórdia divina ou um alento para o sofrimento humano. O verso em itálico se repete três vezes, não apenas na canção, mas no próprio poema. Há essa preocupação em se fazer ouvir pelos céus, a qual tentei explorar ao máximo através da busca por uma tradução que mantivesse os aspectos religiosos e a musicalidade do original.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da Poética do Traduzir, esse trabalho buscou realizar a tradução de cinco poemas do livro *The Flame* (2018) de Leonard Cohen. Como era esperado, houve diversos momentos nos quais realizar traduções que pudessem considerar o ritmo e os efeitos para além do signo mostrou-se um desafio.

O pensamento acerca do discurso em Meschonnic é multifacetado e tem várias ramificações para as quais a teorização pode ir. Por consequência, pensar o discurso é sempre um devir. Não pude pensar um método *a priori* de tradução de cada poema, e isso é observado nas traduções, visto que os elementos de análise diferem em cada uma destas. Consequentemente, o labor tradutório também foi particular a cada vez.

Para chegar à poética de Meschonnic, foi preciso passar por Benveniste para poder pensar o discurso. Dessa teorização de discurso, pude começar a elaborar um plano de tradução para *The Flame* (2018).

Para a realização destas traduções foi feita uma pesquisa ampla acerca do ritmo e da poética do traduzir em Meschonnic, em conjunto com uma pesquisa de vários livros escritos por Cohen, entre eles: *Let us Compare Mythologies* (1956), *Book of Longing* (2006), *Book of Mercy* (1984a), *The Flame* (2018), *Beautiful Losers* (1966).

Exceto pelo seu romance, *Beautiful Losers*, Cohen oferece um imaginário muito robusto no que diz respeito à poesia. Podemos traçar uma língua comum que permeia as diferentes obras e poemas escritos em décadas distintas.

Foi esse grande arcabouço de usos de diferentes conceitos que possibilitou uma certa sistematização conceitual. Por conta disso, foi possível analisar os poemas com um certo entendimento daquilo para que eu gostaria de dar importância e de quais elementos construíram significância em cada um deles.

A partir de excertos combinados de diversos materiais, surge um começo para o que seria a “Língua de Cohen”. Penso que há muito mais a se dizer acerca disto, tanto em nível de sistematização quanto de teorização.

Quanto às traduções considerando o ritmo, estas foram um desafio. Há uma série de fatores a serem considerados; a indissociação entre forma e conteúdo complexifica as escolhas tradutórias. Por vezes, parece haver um conflito impossível entre forma e conteúdo, visto que a poesia costuma ter um grau de coesão que não é comum em outros tipos de textos.

Considero que há ainda muito espaço para se pensar a teoria de Meschonnic com relação à tradução, muito no que diz respeito à prática, visto que, para Meschonnic, traduzir é antes de tudo uma prática.

Não pretendo dizer tudo sobre o ritmo, sobre a tradução de poesia, sobre a tradução de Cohen. Esse trabalho encerra um período e inicia uma discussão.

*And it turns out it goes to the healing that never came, to the wound that
festered, to the G-d that never spoke back.*

The voice remains unheard.

*But the Words
I'll hold on to those
On the skin
On the brain
On the in between
Thank you*

REFERÊNCIAS

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Lingüística Geral**. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

_____. **Problèmes de linguistique générale, 1**. Paris: Éditions Gallimard, 1966.

BERMAN, Antoine. A retradução como espaço da tradução. Tradução de Clarissa Prado Marini e Marie-Helène C. Torres. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 37, n. 2, p. 261-268, 2017.

BRUNELL, Joel. Touching the perfect, embracing the real : Leonard Cohen and Theodicy. **Theologica Wratislaviensis**, Wroclaw, v. 15, p. 115-136, 2020.

COHEN, Leonard. **Book of Longing**. Ontario: McClelland & Stewart Ltd., 2006. *E-book*.

_____. **Book of Mercy**. Ontario: McClelland & Stewart Ltd., 1984a.

_____. **Came so far for beauty**. Hollywood: Sony Music Entertainment, 1979. Disponível em:
<https://open.spotify.com/track/1h2bYreKmp7sPj6dsSjLfG?si=2351bfc75f0d4e34>
. Acesso em 08 nov. 2021.

_____. **Chelsea Hotel #2**. New York: Sony Music Entertainment, 1974a. Disponível em:
<https://open.spotify.com/track/4krhCfJg0znykZoyjeMXRe?si=9de1db55f35d4c41>
. Acesso em 15 jan. 2023.

_____. **Hallelujah**. Sony Music Entertainment, 1984b. Disponível em:
<https://open.spotify.com/track/7yzbimr8WVvYAtBX3Eg6UL9?si=6a2c570f10fc4513>
. Acesso em 08 nov. 2021.

_____. **If It Be Your Will**. New York: Sony Music Entertainment, 1984c.

_____. **Old Ideas**. New York: Sony Music Entertainment, 2012. Disponível em:
<https://open.spotify.com/album/0waLDJICfXkXlwFGdBZ6UK?si=2cb6db00a3854048>
. Acesso em 08 nov. 2021.

_____. **Please Don't Pass Me By (A Disgrace)**. New York: Sony Music Entertainment, 1973. Disponível em:
<https://open.spotify.com/track/3U5aAUDi1k2AWFowNOcOWN?si=07d022a6cb3342fc>
. Acesso em 15 jan. 2023.

_____. **Take This Longing**. New York: Sony Music Entertainment, 1974b. Disponível em:
<https://open.spotify.com/track/5jrWQbZUFFI0KRAMW4teLx?si=c5cdddb9a99941ea>. Acesso em 15 jan. 2023.

_____. **The Flame**. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2018.

_____. **The Night of Santiago**. New York: Sony Music Entertainment, 2019. Disponível em:
<https://open.spotify.com/track/5FMKi4dq3hUdYeUvmwSIL0?si=1caa8d76854244c9>. Acesso em 15 jan. 2023.

DESSONS, Gérard. **Le Poème**. Paris: Armand Colin, 2011.

_____; MESCHONNIC, Henri. **Traité du rythme**: des vers et des proses. Paris: Nathan, 2003.

DONNE, John. For whom the bell tolls. *In: Devotions Upon Emergent Occasions*. 1624.

LAPLANTINE, Chloé. **Emile Benveniste: poétique de la théorie**. Publication et transcription des manuscrits inédits d'une poétique de Baudelaire. 2008. Tese (Doutorado). Ecole Doctorale Pratiques et theories du sens, Université Paris 8, Paris, 2008.

Marianne & Leonard: Words of Love. Direção: Nick Broomfield. Produzido por Nick Broomfield. Estados Unidos: Kew Media Group, 2019. 1 DVD.

MENDES, Luciane A. F. **Feitura de canto**: tradução e performance de 6 canções interpretadas por Nina Simone. 2019. Dissertação (Mestrado) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

MESCHONNIC, Henri. **Crise du signe**: politique du rythme et théorie du langage. Santo Domingo: Comissão Permanente de la Feria del Libro, 2000.

_____. **Critique du rythme**. Anthropologie historique du langage. Paris: Verdier, 1982.

_____. **Éthique et politique du traduire**. Paris: Verdier, 2007.

_____. **Poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

NEUMANN, Daiane; GARCIA DOS ANJOS, Aroldo. Dos limites da redução do pensamento saussuriano ao movimento estruturalista. **Leitura**, [S. l.], v. 1, n. 62, p. 315–332, 2018. DOI: 10.28998/2317-9945.2019v1n62p315-332. Disponível em:
<https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/4512>. Acesso em: 12 out. 2022.

_____; CHACON, Lourenço. O ritmo como interpretante antropológico: uma análise de Bangladesh 24042013. **Humanidades e Inovação**, v. 9, n. 4, p. 339-349, 2022. ISSN: 2358-8322.

_____. A significância e a tradução. *In*: OLIVEIRA, Giovane F.; ARESI, Fábio. **O universo benvenistiano**: enunciação, sociedade, semiologia. São Paulo: Pimenta Cultural, 2020.

_____. **Em busca de uma poética da voz**. 2016. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Bilkstein. São Paulo: Cultrix, 2012.

SOBOTTKA, Mary Anne W. S. **Traduzir antipoesia**: tradução comentada do espanhol para o português de *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* de Nicanor Parra. 2016. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

VIDALES, Antonella R. S. **A escuta da voz feminina nos poemas de Storni**: uma proposta de tradução. 2020. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2020.

ZILS, Elys Regina. **O inconsciente surrealista latino-americano**. Tradução comentada de Emilio Adolfo Westphalen. 2015. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.