

CECÍLIA MEIRELES DE EPIGRAMAS *EN ÉPIGRAMMES*: O RITMO COMO UNIDADE DE TRADUÇÃO

Alice Maria de Araújo Ferreira
Universidade de Brasília
alicemaf@yahoo.com.br

Resumo: No artigo propomos uma reflexão sobre a tradução de poesia como tradução de um modo de significar. A significância se manifesta no ritmo enquanto organização do sentido no discurso por um sujeito. Nos passos de Meschonnic (1999 e 1982) buscamos refletir sobre a noção de discurso como unidade fundamental do traduzir (muito mais que a língua) onde a subjetividade e a historicidade se expressam. Assim, partindo do traduzir Epigramas de Cecília Meireles para o francês, levantamos questões poéticas sobre o traduzir discurso e ritmo, e, a partir de reflexões teóricas discutir as escolhas da prática.

Palavras-chave: ritmo, discurso, epigramas, Cecília Meireles, significância, traduzir.

Abstract: In this article suggest a reflection on the translation of poetry as the translation of a way of signifying. Significance manifests itself in rhythm as the organization of discourse meaning by a subject. Following the steps of Meschonnic (1999; 1982) we reflect on the notion of discourse, rather than language, as the fundamental unit of the translation process, in which subjectivity and historicity manifest themselves. Thus, from the translation of Cecilia Meireles' epigrams from Portuguese to French, we have raised poetic questions on the translation of discourse and rhythm and, based on theoretic reflections, we discuss choices made in translation practice.

Keywords: rhythm, discourse, epigrams, Cecília Meireles, significance, translation.

Introdução

Se, em geral, é difícil definir a tradução como ciência, mesmo pensando na tradutologia, é que ela é antes de tudo uma atividade. É a partir da prática da tradução que questões teóricas aparecem permitindo uma reflexão sobre o fazer. Mas também aparecem diferentes questões: 1) políticas, já que lidamos com dois sistemas linguístico-culturais; 2) éticas, porque se trata de escolhas de um sujeito; e 3) poéticas, porque não traduzimos propriamente línguas, mas discursos. Assim, propomos, a partir dos problemas da prática, discutir teoria e, a partir de questões teóricas, discutir as escolhas práticas.

Nos passos de Henri Meschonnic em *Poétique du traduire* (1999) e em *Critique durythme* (1982), refletimos sobre o discurso como unidade de linguagem e do ritmo, expressão da subjetividade e da historicidade. Para isso, partimos da tradução de epigramas de Cecília Meireles presentes na obra *Viagem*. Esse traduzir poesia levantou as questões poéticas sobre o ritmo, que tentaremos definir, e sobre o discurso como lugar do sujeito que organiza o sentido.

Cecília Meireles e os 13 epigramas de *Viagem*

Cecília Meireles dispensa apresentação: poeta brasileira, inclasificável para alguns, passeia pelas formas clássicas e modernas em um mundo melancólico, sensível e intelectual. Uma breve fortuna crítica mostra a que ponto ela se destaca como poeta brasileira e conquista um jeito único de fazer poesia. Nuno de Sampaio escreve em 1949: “considero o lirismo de Cecília Meireles o mais elevado da moderna poesia de língua portuguesa. Nenhum outro poeta iguala o seu desprendimento, a sua fluidez, o seu poder transfigurador,

a sua simplicidade e o seu preciosismo; [...]” (SAMPAIO, “Fortuna Crítica”, *apud* MEIRELES, C. *Obra poética*. 1987, p. 47).

Com *Viagem* (1929-1937), livro de poemas, conquistou o prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras e se consagrou como uma das mais importantes poetas brasileiras. Menotti del Picchia diz que “Cecília Meireles cada vez mais se afirma como uma das nossas maiores forças líricas” (PICCHIA, “Fortuna Crítica”, *apud* MEIRELES, C. *Obra poética*. 1987, p. 45). Nesse livro, ela consegue ir além das fronteiras, em uma época em que ainda persistiam os nacionalismos. Ela rompe com os poetas modernistas e consegue tocar o que poderia haver de universal na poesia: “Com esse livro ingressava Cecília Meireles na primeira linha dos poetas brasileiros, ao mesmo tempo que se distinguia como única figura universalizante do movimento modernista” (DAMASCENO, D., “Poesia do sensível e do imaginário” *apud*, MEIRELES, C. *Obra poética*. 1987, p. 18-19).

Cecília Meireles já foi traduzida em várias línguas e, na França, teve seus poemas traduzidos principalmente por A. D. Tavares-Bastos¹ e G. SlensingTyder². No entanto, os 13 epigramas nunca ganharam destaque especial e por esse e outros motivos serão objeto do nosso estudo e da nossa atividade de tradução.

No livro, a viagem é ritmada/pontuada por 13 epigramas que aparecem a intervalos regulares, a cada 9 poemas: 1^a. Posição; 9^a. Posição; 18^a.; 27^a.; 36^a.; 45^a. etc. O desenvolvimento da forma poética de Cecília Meireles se orienta para os epigramas, como nota Paulo Rónai:

Na forma dos poemas percebe-se um desenvolvimento cada vez mais nítido em direção ao epigrama. As palavras enchem-se de sentidos múltiplos, um verso condensa três, uma imagem um poema inteiro. As frases muitas vezes dão a impressão de ter nascido gravadas no bronze ou no mármore, de tão equilibradas e definitivas (RÓNAI-1947, “Fortuna Crítica”, *apud* MEIRELES, C. *Obra poética*. 1987, p. 51).

Na Antiguidade, os epigramas eram poemas curtos de 2 a 8 versos, que serviam de inscrição em edifícios ou monumentos. O epigrama designa originalmente qualquer inscrição tumular, ou legenda de uma estátua, de uma moeda ou de uma medalha. A partir do século V a-C, o epigrama se normaliza em forma de poema breve. No Império Romano, já era utilizado em conversas familiares. A partir do momento em que se tornou um texto literário ampliou seus modos de expressão, sobretudo lírico, com textos sutis e repletos de sentimentalismo. A partir daí, um modelo de referência para o epigrama se criou, marcado pela sua capacidade de concentrar, em breves palavras, pensamentos ou sentimentos complexos. Na poesia em língua portuguesa, foi em Portugal que o epigrama se impôs, sobretudo a partir do século XVI, com D. Francisco Manuel de Melo e Gregório de Matos; no Arcadismo, teve grande sucesso com Bocage e Cruz e Silva. A influência portuguesa de Cecília Meireles também se verifica nessa escrita epigramática, em que, em moldes tradicionais, ensaia a fazer conter em curtos versos ensinamentos de vida, como no Epigrama 9, no qual aparece o mal da dúvida de um pensamento peregrino:

O vento voa,
a noite toda se atordoa,
a folha cai.

Haverá mesmo algum pensamento
sobre essa noite ? sobre esse vento ?
sobre essa folha que se vai ?

Uma das principais características do epigrama é o cuidado particular com a “ponta” final, como no Epigrama 3:

MUTILADOS jardins e primaveras abolidas
abriram seus miraculosos ramos
no cristal em que pousa a minha mão.

(Prodigioso perfume !)

Recompuseram-se tempos, formas, cores, vidas...

Ah ! mundo vegetal, nós, humanos, choramos
só da incerteza da ressurreição.

Cecília Meireles imprime um ritmo melancólico na sua poesia provindo de questões existenciais, filosóficas que, longe de deixá-la reconfortada, a atormentam. Esse ritmo impresso em todo discurso é o lugar onde o sujeito escritor organiza o sentido e, por isso mesmo, deve fazer parte das questões do traduzir.

Ritmo como organizador do sentido

A tradução de poesia sempre desafiou o tradutor porque ela não é só sentido, nem mesmo só forma, mas um modo de significar. A poesia desafia a tradução não porque ela é o lugar particular do ritmo, que se encontra em todo discurso, mas, como diz Meschonnic, porque ela é:

[...] une activité de langage, un mode de signifier qui expose plus que tous les autres que l'enjeu du langage, de son historicité, est le sujet, le sujet empirique comme fonction de tous les individus, hors du privilège grec du poète et du philosophe. Elle est une exposition du sujet (1982, p. 35).

[... uma atividade de linguagem, um modo de significar que expõe mais que todos os outros que o desafio da linguagem, de sua historicidade, é o sujeito, o sujeito empírico como função de todos os indivíduos, fora do privilégio grego do poeta e do filósofo. Ela é uma exposição do sujeito.]

Henri Meschonnic (1982, 1999) combate os dualismos na teoria da tradução entre sentido/forma; língua de partida/língua de chegada; significado/significante, e propõe uma teoria do ritmo situada no discurso, como teoria do sujeito na linguagem. O ritmo é uma organização (da prosódia à entonação) da subjetividade e da especificidade de um discurso e não é separável do sentido, já que ele o organiza. Assim o objetivo da tradução não é mais o sentido, mas o modo de significar, ou seja, a significância.

Podemos nos perguntar então, o que é o ritmo? Ou pelo menos como defini-lo?

Impossível não começar com Platão que define o ritmo como a ordem do movimento. Em *As Leis* (665 a, 2006, s/p), ele distingue ritmo de harmonia: “Cet ordre dans le mouvement a précisément reçu le nom de rythme, tandis qu’on appelle harmonie l’ordre de la voix (...)” [Essa ordem no movimento recebeu justamente o nome de ritmo, enquanto chamamos harmonia a ordem da voz]. A organização do movimento rítmico opera formalmente com alternâncias que a percepção auditiva e/ou visual repara em uma construção. O movimento é então definido pela alternância dinâmica dos impulsos e das pausas. No entanto, para Platão, o ritmo é uma forma determinada por uma medida e sujeitada à ordem.

Bem mais tarde, Diderot também buscaria definir o ritmo e acrescentaria ao aspecto formal da definição platônica um aspecto sensível (para não dizer sens-(aud)-ível) do ritmo:

Qu’est-ce donc que le rythme ? me demandez-vous. C’est un choix particulier d’expressions, c’est une certaine distribution de syllabes longues ou brèves, dures ou douces, sourdes ou aigres, légères ou pesantes, lentes ou rapides, plaintives ou gaies, ou un enchaînement de petites onomatopées analogues aux idées qu’on a et dont on est fortement occupé, aux sensations qu’on ressent, et qu’on veut exciter, aux phénomènes dont on cherche à rendre les accidents, aux passions qu’on éprouve et au cri animal qu’elles arracheraient, à la nature, au caractère, au mouvement des actions

qu'on se propose de rendre ; et cet art-là n'est pas plus de conventions que les effets de la lumière et les couleurs de l'arc-en-ciel ; il ne s'apprend point, il ne se communique point, il peut seulement se perfectionner. Il est inspiré par un goût naturel, par la mobilité de l'âme, par la sensibilité. C'est l'image même de l'âme (DIDEROT (*Salon de 1767*) *apud* BORDAS, 2003, p. 8).

[Você me pergunta, o que é o ritmo ? É uma escolha particular de expressões, é uma certa distribuição de sílabas longas ou breves, duras ou suaves, surdas ou sonoras, leves ou pesadas, lentas ou rápidas, de lamento ou alegres, ou um encadeamento de pequenas onomatopéias análogas às idéias que temos e que nos preocupam, às sensações que sentimos e que queremos excitar, aos fenômenos que procuramos revelar os acidentes, às paixões que vivemos e os gritos do animal que elas arrancariam, à natureza, ao caráter, ao movimento das ações que nos propomos revelar; e esta arte não é feita de convenções tanto quanto a luz e as cores do arco-íris; não se aprende, não se comunica, apenas pode se aperfeiçoar. Inspira-se de um gosto natural, da mobilidade da alma, da sensibilidade. É a própria imagem da alma.]

Definição que completa a concepção formal da Antiguidade e do Classicismo, acrescentando-lhe uma irracionalidade, eliminando sua compreensão analítica. Assim, ela anuncia que é no ritmo que o sentido se organiza, não o significado, nem a significação (ligados à unidade signo), mas o sentido como manifestação do sentir da alma, do sujeito histórico.

Benveniste admite o esforço de metaforização indispensável para se falar de ritmo, sem esconder seu medo frente às imprecisões que as metáforas podem trazer, mas apresentando o ritmo como movimento cadenciado.

O ritmo, para ele, objeto evidente na música e na poesia, se percebe (já que não podemos defini-lo) como uma “alternância de mar-

cas (tempo forte, tempo fraco) do mesmo e do diferente, de vazio e de cheio, de longas e de breves, como um recorte, por intervalos, do som sobre fundo silencioso” (BENVENISTE, 1966, p. 335).

Essa concepção recortada pode levar a esquecer que o ritmo é fundamentalmente um movimento, esquecimento provocado pela métrica que alimenta uma noção falsa de unidades (verso, frase ou estrofes). Assim, avançando nos estudos de Benveniste, Meschonnic (1982, p. 69-70) nos ensina a pensar o ritmo como uma estrutura, um nível que é a própria organização do sentido no discurso:

A partir de Benveniste, le rythme peut ne plus être une sous-catégorie de la forme. C'est une organisation (disposition, configuration) d'un ensemble. Si le rythme est dans le langage, dans un discours, il est une organisation (disposition configuration) du discours. Et comme le discours n'est pas séparable de son sens, le rythme est inséparable du sens de ce discours. Le rythme est l'organisation du sens dans le discours (MESCHONNIC, 1982, p. 70).

[A partir de Benveniste, o ritmo pode não ser mais uma subcategoria da forma. É uma organização (disposição, configuração) de um conjunto. Se o ritmo está na linguagem, em um discurso, ele é uma organização (disposição, configuração) do discurso. E como o discurso não é separável do seu sentido, o ritmo é inseparável do sentido desse discurso. O ritmo é a organização do sentido no discurso.]

O ritmo descobre o sentido do enunciado para deixar o sujeito aparecer. Assim, o reconhecimento do ritmo implica uma crítica ao signo lingüístico: como organização do contínuo na linguagem evidencia a estrutura descontínua do signo. Entendemos por que os estudos de Benveniste e Meschonnic procuram substituir uma lingüística do discurso que confessa seus limites em se tratando do ritmo, por uma poética da enunciação, mais atenta à questão dos

sujeitos semânticos, e que vê o ritmo como “organização do movimento da fala por um sujeito” (DESSONS & MESCHONNIC, 1998, p. 28). Conceção que tem o mérito de re-situar o sujeito falante no centro da reflexão.

Se o sentido é uma atividade do sujeito, se o ritmo é uma organização do sentido no discurso, logo, o ritmo é uma organização do sujeito no seu discurso. Assim, uma teoria do ritmo no discurso é também uma teoria do sujeito na linguagem. Segundo Meschonnic, não pode haver uma teoria do ritmo sem uma teoria do sujeito e, inversamente, não pode haver teoria do sujeito sem uma teoria do ritmo. “Le langage est un élément du sujet, l’élément le plus subjectif, dont le plus subjectif à son tour est le rythme” (MESCHONNIC, 1982, p. 71). [A linguagem é um elemento do sujeito, o elemento mais subjetivo cujo mais subjetivo por sua vez, é o ritmo].

Assim, podemos nos perguntar como analisar o ritmo de uma língua fora de um material estetizado, sem uma lingüística da voz, se não for por uma poética do discurso? Sendo o sujeito e o discurso unidades de ritmo, o sujeito precisa se inscrever no seu discurso para se tornar sujeito (Benveniste) construindo um texto (poema, livro, romance, etc), ou organizando o sentido.

A unidade texto é uma unidade de escritura, subjetiva enquanto transformação do social. Assim, convém flexibilizar as fronteiras entre lingüística e literatura, se queremos obter uma resposta e não ficar, por princípio, de um lado ou de outro: “La question du rythme metient l’inséparable d’une théorie du langage et d’une théorie de la littérature” (MESCHONNIC, 1982, p. 73). [A questão do ritmo vem da inseparabilidade de uma teoria da linguagem e de uma teoria da literatura].

Assim, se o discurso é unidade de linguagem e de ritmo onde o sujeito se expõe, ele também é unidade de tradução. Traduzimos discurso muito mais que língua, pois é no discurso que a poeticidade se realiza manifestada pelo ritmo.

Se o sujeito da escritura é sujeito pela escritura, é o ritmo que produz e transforma o sujeito, da mesma maneira que o sujeito

emite o ritmo. Uma teoria do ritmo é uma teoria do sentido, não porque o ritmo é sentido, mas porque o ritmo está em interação com o sentido. O poema é o discurso em que esta interação é mais visível (o que não quer dizer que não exista na prosa), porque o ritmo é o princípio construtivo do verso. O ritmo só é sentido se opera a passagem do sujeito, a produção de uma forma do sujeito.

Traduzir discurso e não língua

nosso objetivo aqui é apresentar, a partir da tradução de epigramas de Cecília Meireles, a diferença entre traduzir língua e traduzir discurso. Desafio que nos foi dado pelos alunos de Teoria da tradução durante as aulas. Com efeito, como essa posição teórica aparece no fazer do tradutor? Nas escolhas e decisões inerentes à prática?

Tentamos responder a essas perguntas, sem, no entanto, esgotá-las, a partir da tradução para o francês dos Epigramas 6, 5 e 2. O ritmo levanta questões de sonoridade, tempo e construções de períodos, entre outras. Trata-se de ler o discurso e reconhecer a poética elaborada por Cecília Meireles, de maneira a não perder seu ritmo melancólico e interior.

Assim, no Epigrama 6:

Só, com a morte do tempo, os pensamentos que a choraram
verão, junto ao universo, como foram infelizes,
que uma lágrima foi, naquela noite, a vida inteira,
- tudo quanto era *dar*, - a tudo que era *opor*.

Observamos a produção de formas subjetivas no duplo corte interno do verso “- tudo quanto era *dar*, - a tudo que era *opor*”, isolando as duas proposições postas em um paralelismo rítmico. O ritmo é criado pela recorrência dosacentos com intervalos regula-

res, pelo jogo de sons e de palavras e pelas construções paralelas.

Ela também faz um uso particular da tipografia: os itálicos e as maiúsculas (presentes em outros epigramas) que contribuem a imprimir um ritmo à forma poética. O que traduzimos :

Qu'avec, la mort du temps, les pensées qui l'ont pleurée
Verront, avec l'univers, comme elles furent malheureuses,
qu'une larme fut, cette nuit-là, la vie entière,
_ tout ce qu'était *donner* - à tout ce qu'était *opposer*.

A questão da língua e do discurso aqui orienta decisões diferentes do tradutor. O tradutor preocupado com a língua (no caso a francesa), não acrescentaria a vírgula depois de “avec” porque a língua francesa “não permitiria” ou porque não é usual. Mas afinal, quem usa a língua senão o sujeito? Quem faz a língua, senão os sujeitos? Até Saussure, em sua concepção de língua interpretada por muitos como a mais estrutural e abstrata, via a concretude da língua porque ela é a sistematização das falas. Preso à norma lingüística, o tradutor mudaria assim o ritmo impresso no verso pelo sujeito e mudaria conseqüentemente o sentido organizado pelo ritmo. Aqui temos um verso mais melancólico que a falta da vírgula em francês apagaria organizando o verso em dois tempos:

Qu'avec la mort du temps,/ les pensées qui l'ont pleurée

Quando retomando o ritmo do verso de Cecília: « Só,/ com a morte do tempo,/ os pensamentos que a choraram”, temos um ritmo que cresce em três momentos:

Qu'avec,/ la mort du temps,/ les pensées qui l'ont pleurée.

Nesse sentido, o tradutor, mesmo não sendo um poeta, não

pode ter medo das normas e ousar criar no interdiscurso que é a tradução.

Da mesma maneira que Meschonnic alerta para a confusão entre unidade da língua e unidade discurso vemos uma confusão entre estilística e poética. A estilística se dá na língua, definida como desvio à norma; a poética encontra sua realização no discurso.

Como falamos anteriormente, o uso particular da tipografia também reforça o ritmo. No Epigrama 5, temos o uso da maiúscula no verbo inicial, reforçando o sujeito, o “eu” lírico:

Epigrama n º 5

GOSTO da gota d’água que se equilibra
na folha rasa, tremendo ao vento.

Todo o universo, no oceano do ar, secreto vibra :
e ela resiste, no isolamento.

Seu cristal simples reprime a forma, no instante incerto :
pronto a cair, pronto a ficar - límpido e exato.

E a folha é um pequeno deserto
para a imensidão do ato.

Que traduzimos:

Epigramme n º 5

J’AIME la goutte d’eau qui s’équilibre
sur la feuille rase, tremblant au vent.

Tout l’univers, dans l’océan de l’air, en secret vibre :
et elle résiste, dans l’isolement.

Son cristal simple réprime la forme, à l’instant incertain :

prêt à tomber, prêt à rester _limpide et exact.

Et la feuille est un petit désert
pouurl’immensité de l’acte.

Aqui temos a perda da aliteração /g/ no primeiro verso: “GOSTO da gota d’água” que buscamos compensar mantendo a repetição do /ã/ em “tremblantauvent” em vez de optar por uma construção mais usual em francês que seria “quitrembleauvent”.

Os epigramas de Cecília Meireles têm uma rica textura fônica pelas assonâncias, as rimas, as aliterações etc., que compõem o movimento do ritmo. Mantemos, e isso com a ajuda da mesma origem das duas línguas, as rimas:

Equilibra – vibra
Equilibre – vibre
Vento – isolamento
Vent – isolement
Exato – ato
Exact – acte

Mas perdemos ‘incerto – deserto’, que poderíamos recuperar com mudança lexical: “Et lafeuille est unpetitrien”, tendo assim, “incertain – rien”. No entanto, seria mais uma vez trabalhar com língua e não discurso e esquecer a poética da metáfora de deserto, pois, entre os semas presentes no campo semêmico de deserto, temos: ‘nada, vazio, imenso’. Optar por “rien” [nada] seria apagar a polissemia apresentada por deserto que é ao mesmo tempo ‘imenso e nada’já que a folha se torna um deserto imenso em oposição com a gota de cristal. Além disso, manter deserto é manter a oposição temática da água no deserto que torna maior o valor da gota. Por isso, optamos por perder a rima e não a polissemia para não afetar muito a poeticidade mantida na metáfora do deserto.

Outro exemplo de confusão entre traduzir língua e traduzir discurso em que percebemos o ritmo pode ser visto no Epigrama 2:

És precária e veloz, Felicidade.

Custas a vir, e, quando vens, não te demoras.

Foste tu que ensinaste aos homens que havia tempo,
e, para te medir, se inventaram as horas.

Tu es précaire et rapide, Bonheur.

Tu mets du temps à venir, et quand tu viens, tu ne t'attardes pas.

Tu es long à venir, et, quand tu viens, tu ne tardes pas.

Tu coûtes à venir, et, quand tu viens, tu ne tardes pas.

C'est toi qui a appris aux hommes que le temps existait,

Et, pour te mesurer, on a inventé les heures.

Nessas três possibilidades optamos pela terceira, mais próxima do texto, e mantendo as alternâncias fônicas entre oclusivas /k/, /t/, e /d/, e constrictivas /v/ e /n/, onde tínhamos da mesma forma /k/, /t/ e /d/, e /v/, /n/ e /m/ no poema de Meireles. Além da oposição de sílabas longas [-nir] em 'venir' e [tar-] em 'tardes', e curtas [tu] três vez e [pas] :

Tu coûtes à venir, et, quand tu viens, tu ne tardes pas

Essa opção também mantém os três tempos com quebra após o primeiro, como no discurso de Cecília:

Custas a vir/, e,/ quando vens/, não te demoras/

Tradução:

Tu coûtes à venir,/et,/ quand tu viens,/tu ne tardes pas/

Como vimos, o ritmo não está apenas em uma métrica que divide, mas é ouvido e visto a partir de vários elementos: o tempo com suas pausas e quebras, as assonâncias, rimas, aliterações e alternâncias fônicas, nas construções paralelas e/ou assimétricas, lexicalmente na preservação da polissemia e até em elementos tipográficos que provocam um ritmo visual. Tudo isso, e muito mais, recupera, na tradução, o modo de significar, a significância.

Considerações finais

Essas reflexões se originaram de inquietações nas aulas de Teoria da Tradução ministradas na Universidade de Brasília quando os alunos, por pura provocação saudável, me perguntavam como traduzir discurso e não língua? Como perceber quando um tradutor fica mais preocupado com a língua e esquece o discurso, a poética? Assim, traduzindo e lendo traduções, as reflexões teóricas, mais palpáveis (como diriam eles), surgiram dos problemas práticos enfrentados durante o traduzir, e as questões de tradução apareceram quanto a sua unidade.

A separação das teorias da linguagem e da literatura provoca confusões entre língua e discurso na atividade tradutória. A falta de uma poética da enunciação leva a um esquecimento do contínuo da linguagem, seja ela poética ou não, e da sua historicidade e subjetividade, e tende a reforçar os dualismos criados pela teoria do signo que fazem ainda da tradução uma escolha entre traduzir significado ou significante, ser fiel ao texto de partida ou à língua de chegada.

Ver o ritmo como organização da subjetividade e da especificidade de um discurso, ou seja, sua historicidade, é imprescindível para refazer a história da tradução que, como diz Meschonnic: “Jusqu’ícil’histoire de latraduction a étéécrite par leprimat de la langue et ledualismedusigne” (1999, p. 99) [Até agora, a história da tradução foi escrita pelo primado da língua e o dualismo do

signo]. Priorizar o discurso e o ritmo permite outra visão sobre as práticas, organiza uma teoria crítica, e outro fazer tradutório que tem como unidade a significância.

Para concluir, faço minhas as palavras de Meschonnic:

Le rythme montre qu'au primat caduc du sens se substitue une notion plus puissante, plus subtile aussi, puisqu'elle peut se réaliser dans l'imperceptible, par ses effets d'écoute et ses effets de traduction: le mode de signifier. En quoi l'aventure de la traduction et l'aventure du rythme sont solidaires (1999, p. 111).

[O ritmo mostra que ao primado caduco do sentido se substitui uma noção mais potente, mais sutil também, já que ela pode se realizar no imperceptível, por seus efeitos de escuta e seus efeitos de tradução: o modo de significar. Por isso a aventura da tradução e a aventura do ritmo são solidárias]

Notas

1. "La poésie brésilienne", com organização e tradução de A. D. Tavares-Bastos, premiada em 1954 pela Academia Francesa. A 1ª. edição francesa foi lançada por Editions Seghers, em Paris, em 1966.

2. Meireles, Cecília. *Poesie*. [Por: Gisele Slensing-Tyder]. Paris: Seghers, 1967.

Bibliografia

BENVENISTE, Émile [1974]. *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard (2 tomes), 1994.

BORDAS, E. « Le rythme de la prose ». In : *Semen*, 16, Rythme de la prose, 2003, [En ligne], mis en ligne le 1 mai 2007. URL : <http://semen.revues.org/document2660.html>. Consulté le 17 novembre 2008.

DAMASCENO, Darcy. “Poesia do sensível e do imaginário”. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1987.

DESSONS, Gérard, & MESCHONNIC, Henri. *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris, Dunod, 1998.

MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1987.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse, Verdier, 1982.

MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Paris, Verdier, 1999.

PICCHIA, M. Del. No jornal *A Manhã*. *Apud*: Fortuna Crítica. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1987.

PLATON, *Les Lois*. Trad. Luc Brisson et Jean-François Pradeau. Vol 1, livres I à VI. Garnier Flammarion, 2006.

RÓNAI, Paulo. “Mar absoluto”. In: *Perspectiva*. Belo Horizonte, 1947. *Apud*: Fortuna Crítica. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1987.

SAMPAIO, N. “O purismo Lírico de Cecília Meireles”. In: *O comércio do Porto*, Porto, 16 de agosto de 1949. *Apud*: Fortuna Crítica. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1987.

