



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

GISLAINE CRISTINA ASSUMPÇÃO

**RITMO E SIGNIFICÂNCIA NAS TRADUÇÕES DOS POEMAS DE
GUILLAUME APOLLINAIRE**

**CAMPINAS,
2017**

GISLAINE CRISTINA ASSUMPÇÃO

**RITMO E SIGNIFICÂNCIA NAS TRADUÇÕES DOS POEMAS DE
GUILLAUME APOLLINAIRE**

**Dissertação de mestrado apresentada
ao Instituto de Estudos da Linguagem
da Universidade Estadual de Campinas
para obtenção do título de Mestra em
Teoria e História Literária, na área de
Teoria e Crítica Literária.**

Orientadora: Profa. Dra. Cristina Henrique da Costa

**Este exemplar corresponde à versão
final da Dissertação defendida pela aluna
Gislaine Cristina Assumpção e orientada pela
Profa. Dra. Cristina Henrique da Costa**

CAMPINAS,

2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Cristlene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

Assumpção, Gislaine Cristina, 1982-
As79r Ritmo e significância nas traduções dos poemas de Guillaume Apollinaire /
Gislaine Cristina Assumpção. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Cristina Henrique da Costa.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Apollinaire, Guillaume, 1880-1918 - Traduções para o português. 2.
Poesia francesa - Traduções para o português. 3. Ritmo. 4. Oralidade. I. Costa,
Cristina Henrique da, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto
de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Rhythm and significance in the translations of Guillaume
Apollinaire's poems

Palavras-chave em inglês:

Apollinaire, Guillaume, 1880-1918 - Translations into portuguese

French poetry - Translations into portuguese

Rhythm

Orality

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Cristina Henrique da Costa [Orientador]

Maria Viviane do Amaral Veras

Pablo Simpson Kilzer Amorim

Data de defesa: 14-12-2017

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária



BANCA EXAMINADORA:

Cristina Henrique da Costa

Maria Viviane do Amaral Veras

Pablo Simpson Kilzer Amorim

**IEL/UNICAMP
2017**

**Ata da defesa, com as respectivas assinaturas dos membros da banca, encontra-se no
SIGA - Sistema de Gestão Acadêmica.**

Ao meu filho Raul, que ilumina minha vida
e me dá motivos para continuar sempre.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Professora Cristina Henrique da Costa, pela verdadeira orientação, compreensão e generosa paciência. Por me fazer enxergar de maneira crítica e por ter me apresentado a obra de Henri Meschonnic.

Aos professores que integram a banca de defesa desta dissertação, Maria Viviane do Amaral Veras e Pablo Simpson, e aos professores Érica Luciene Alves de Lima e Eduardo Horta Nassif Veras, pela disposição e compreensão.

À professora Silvana Vieira da Silva por ter me mostrado a poesia de Apollinaire.

A Célio Tiago Marcato, companheiro na vida e parceiro na luta

Aos meus pais por me incentivarem a estudar.

À minha avó Aparecida Tampellini Arroyo (*in memoriam*) por sempre ter me apoiado sem mesmo saber o que eu fazia.

À minha sogra, sempre disposta a me ajudar.

Aos colegas de pós-graduação, em especial Isabella, Gislaine, Danilo e Érica, pela companhia, pelos incentivos e ideias compartilhadas. À Aline e Marina, pelas longas conversas durante as cansativas viagens até Campinas.

Aos funcionários do IEL, que sempre me ajudaram com questões técnicas e burocráticas.

À CAPES pelo apoio financeiro, que foi fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa.

Resumo: Guillaume Apollinaire é um autor múltiplo que nunca se deixou enquadrar esteticamente. De fato, seu bom senso e a aparente simplicidade de seus textos, sinônimos de uma obra consumada sem preceitos regidos por escolas literárias, fazem parte de uma liberdade criadora que se abre para uma grande diversidade de formas e nuances poéticas que fascinam o leitor. Este trabalho visa a analisar comparativamente duas traduções brasileiras de quatro poemas do livro *Alcool/s* (1913), a fim de verificar como elas são concebidas em língua portuguesa, levando em consideração os quase trinta anos que as distanciam. Para isso, optamos por fazer uma leitura dos poemas com base na teoria do ritmo de Henri Meschonnic, visto que seria impossível abranger o estudo de todas as nuances da escrita apollinariana a partir da dualidade do signo linguístico. Pudemos confirmar pela reescrita dos poemas que ambos os tradutores encontram diferentes maneiras de recuperar o trabalho poético de Guillaume Apollinaire e as diferenças entre as traduções refletem a historicidade de cada tradutor.

Palavras-chave: tradução; ritmo; historicidade; significância; Guillaume Apollinaire.

Abstract: Guillaume Apollinaire is a multiple author who has never let himself be aesthetically framed. In fact, its common sense and the apparent simplicity of its texts, synonyms of an accomplished work without precepts ruled by literary schools, are part of a creative freedom that opens to a great diversity of forms and poetic shades that fascinate the reader. This paper aims to make a comparative analysis of two Brazilian translations of four poems from the book *Alcools* (1913) in order to verify how they are conceived in Portuguese, taking into account the almost thirty years that distance them. For this, we chose to make a reading of the poems based on the rhythm theory of Henri Meschonnic, since it would be impossible to cover the study of all shades of Apollinarian writing from the duality of the linguistic sign. We could confirm by the rewriting of the poems that both translators find different ways to recover Guillaume Apollinaire's poetic work and the differences between the translations reflect the historicity of each translator.

Keywords: translation; rhythm; historicity; significance; Guillaume Apollinaire.

Résumé: Guillaume Apollinaire est un auteur multiple qui ne s'est jamais laissé encadrer esthétiquement. En fait, son bon sens et la simplicité apparente de son écriture, synonymes d'une œuvre accomplie sans préceptes régis par les écoles littéraires, font partie d'une liberté créative qui s'ouvre à une grande diversité de formes et de nuances poétiques qui fascinent le lecteur. Ce travail vise à faire une analyse comparative de deux traductions brésiliennes de quatre poèmes du livre *Alcool/s* (1913) afin de vérifier comment elles sont conçues en portugais, en tenant compte des près de trente ans qui les séparent. Pour cela, nous avons choisi de faire une lecture de poèmes basée sur la théorie du rythme d'Henri Meschonnic, car il serait impossible de couvrir l'étude de toutes les nuances de l'écriture apollinairienne à partir de la dualité du signe linguistique. Nous avons pu confirmer par la ré-écriture de poèmes que les deux traducteurs ont différentes façons de rendre compte du travail poétique de Guillaume Apollinaire et les différences entre les traductions reflètent l'historicité de chaque traducteur.

Mots-clés: traduction; rythme; historicité; signifiance; Guillaume Apollinaire.

“La littérature est l’épreuve de la traduction.”

Henri Meschonnic

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
I. CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS.....	15
1.1. A visão clássica da tradução.....	16
1.2. Olhares críticos.....	18
1.2.1. O trabalho de luto.....	18
1.2.2. Um novo ritmo poético.....	21
1.3. Considerações acerca da tradução literária no Brasil	27
1.3.1. De 1950 a hoje.....	27
1.3.2. A liberdade na prática tradutória de Paulo Hecker Filho.....	30
1.3.3. A significância em Mário Laranjeira.....	34
II. ANÁLISE ESTÉTICA E TRADUÇÕES.....	38
2.1. Simbolismo e surrealismo na poesia de Apollinaire.....	38
2.2. Escrita e reescrita.....	44
III. A TEORIA E A PRÁTICA.....	80
3.1. A prática é a teoria.....	81
3.2. A teoria é a prática.....	84
CONCLUSÃO.....	96
REFERÊNCIAS.....	98

INTRODUÇÃO

O nosso interesse pela tradução surgiu muito cedo, antes mesmo de iniciarmos a graduação em Letras. Ao ouvirmos músicas em outros idiomas, a maioria em inglês, sempre contemplávamos aquelas diferentes maneiras de expressar sentimentos, estados da alma, e grande curiosidade estimulava-nos a procurar os encartes que continham as letras. A única maneira de tentar entendê-las era procurando palavra por palavra no dicionário, o que resultava em uma grande colcha de retalhos, muitas vezes ininteligível. O interesse continuou durante a graduação, momento em que tivemos o primeiro contato efetivo com a língua francesa: foi paixão à primeira escuta. A partir desse momento, tivemos certeza do que queríamos fazer. As leituras que fizemos dos autores franceses durante os cinco anos de estudo na graduação colocaram-nos em contato com o livro *Alcools* (1913), a primeira coletânea de Guillaume Apollinaire, o que, no início, causou-nos muita surpresa e estranhamento. Surpresa por encontrar em um mesmo autor características tradicionais e modernas que *a priori* não costumavam aparecer juntas em uma mesma obra; estranhamento, pois estávamos em contato com um autor para o qual a obra literária não deve imitar a natureza, ou seja, trata-se de uma obra que reflete a modernidade. A maneira particular de Apollinaire lidar com a linguagem foi o que nos incitou a querer refletir mais profundamente sobre a tradução, pois notamos, a partir das leituras de seus poemas, que a teoria do signo não era suficiente para abarcar todas as questões.

Guillaume Apollinaire é um marco na literatura do século XX e fonte para o entendimento da literatura moderna. Nascido em Roma, em 1880, o escritor muda-se para Paris em 1899, onde conhece o pintor espanhol Pablo Picasso, o escritor italiano Filippo Marinetti, entre outros que fizeram parte dos movimentos de vanguarda da modernidade. No coração dos debates que agitam poetas e pintores, Apollinaire torna-se um mentor desses movimentos, por ele denominados *Esprit nouveau*. Em 1913, ele publica a obra *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*. Nesta obra, o escritor reúne vários escritos sobre arte, elaborados em diferentes momentos de sua vida, a partir dos quais se podem depreender suas posições estéticas. Nesse mesmo ano, *Alcools* também foi publicado. Assim como *Méditations esthétiques*, *Alcools* é a

justaposição de escritos de um longo período¹, o que torna pertinente uma leitura aproximativa entre ambas as obras.

De acordo com as ideias de Apollinaire, presentes em *Méditations esthétiques* (1990), o artista não deve imitar a natureza e sim observá-la, dissecá-la e reconstruí-la. Para ele, o ato de criar deve vir da imaginação, da intuição e, dessa forma, a obra terá uma realidade própria. Na esteira de Charles Baudelaire, ele

[...] dirá que é a favor de uma arte de fantasia, de sentimentos e de pensamentos, tão distante quanto possível da natureza com a qual ela não deve ter nada em comum. Essa proximidade da estética baudelaireana leva-o a liberar a imaginação, 'fonte de inesgotáveis surpresas', recorrendo às aproximações mais imprevistas, o que constituirá a mola da poesia nova. Empregando essas técnicas, ele pretende fazer na obra e pela escritura, servindo-se de uma nova percepção do tempo e do espaço, uma experiência de criação completa. (MACHADO, 2003, p. 16)

Apesar da modernidade de sua obra, Guillaume Apollinaire não vira as costas para o passado, criando uma poesia mesclada de elementos de influências simbolistas e modernas, segundo afirma Silvana Vieira da Silva Amorim:

Por um lado, Apollinaire, ainda preso ao simbolismo, tem composições de caráter abertamente simbolista, com versos metrificados e pontuação. Faz uso de mitos e lendas antigas, cria novas, torna-se personagem múltiplo e constante de si mesmo, herança romântica do poeta que tudo vê e tudo pode, que tem o dom da ubiquidade e é um vidente. O contato permanente com pintores cubistas e com jovens poetas que almejavam uma nova expressão poética dirige-o, entretanto, para movimentos de vanguarda, dos quais foi mentor, como o futurismo e mesmo o cubismo. Ao criar a palavra *surréalisme*, estende sua faceta inovadora para além de sua morte. (AMORIM, 2003, p.23)

Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna* (1978), percorrendo sobre a “dupla relação para com a modernidade e a herança literária”, ressalta que “Apollinaire amalgama o mundo extremamente real da máquina com as imagens de sonho e do absurdo. A máquina torna-se mágica.” (1978, p.165). O estudioso ainda afirma que a lírica europeia do século XX é caracterizada por uma obscuridade proposital que fascina o leitor e ao mesmo tempo o desconcerta. Esse sentimento contraditório,

¹ Os poemas de *Alcool's* foram escritos entre 1898 e 1913. Durante este período, alguns deles foram publicados.

chamado “dissonância”, que tende à inquietude do leitor, exprime-se a partir de tensões formais e de conteúdo, ou seja,

A língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado. O vocabulário usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente. A sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas. Os mais antigos instrumentos da poesia, a comparação e a metáfora, são aplicados de uma nova maneira, que evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável. (1978, p. 165)

A construção formal dos poemas de Apollinaire, compreende versos ritmados e rimados assim como versos livres, sem nenhuma regra aparente. Aliás, em *Alcools*, o poeta abole totalmente a pontuação, como forma de pluralizar as possibilidades de leitura e expandir a significação dos versos. Dessa forma, Apollinaire não se submete a um sistema pré-determinado para a construção de seus poemas. Segundo ele, “[...] não pode haver lirismo autêntico hoje sem a liberdade completa do poeta e mesmo se ele escreve em versos regulares, é sua liberdade que o convida a esse jogo [...]”² (APOLLINAIRE apud DECAUDIN, 1993, p. 70). Isso quer dizer que a escrita não deve mais estar engessada em regras. Se o poema apresenta características formais tradicionais é porque o poeta assim o quis e a sua liberdade possibilitou.

O seu trabalho com as palavras, a justaposição de imagens e de sons resultam em efeitos surpresa, que desestabilizam o leitor. Para isso, o autor faz uso de palavras antigas, introduz vocábulos estrangeiros e raros, além de utilizar algumas operações na linguagem como a redução dos versos na versão final do poema, o recorte de versos utilizados em poemas criados anteriormente e a colagem desses versos em novas criações, e a divisão de um poema durante a sua criação, resultando em dois outros diferentes.

² Tradução minha. Algumas traduções das citações do presente trabalho serão de minha autoria. Utilizamos os originais das obras a cujas traduções não tivemos acesso. Assim, as citações serão traduzidas no corpo do texto e os originais aparecerão nas notas. (“[...] il ne peut y avoir aujourd’hui de lyrisme authentique sans la liberté complète du poète et même s’il écrit en vers réguliers c’est sa liberté qui le convie à ce jeu [...]”)

Considerando toda a complexidade da poética apollinariana, pretendemos refletir sobre a maneira como os tradutores brasileiros do poeta conceberam a sua obra em português, mais especificamente alguns poemas da coletânea *Alcools*.

No primeiro capítulo de nossa dissertação, apresentamos algumas considerações sobre a teoria da tradução, momento em que fizemos uma reflexão sobre o pensamento da atividade tradutória ocidental no século XX, cotejando-o com a perspectiva clássica ocidental. O que nos interessou, nessa seção, foi desenvolver a ideia de que essa teoria clássica não consegue contemplar todos os aspectos relevantes para alcançar o pensamento poético na tradução de uma obra literária. Ela deve, pois, ser pensada a partir de reflexões que considerem o sujeito produtor do texto e o ritmo produzido pelo seu discurso. Para isso, dialogamos sobretudo com o pensador francês Henri Meschonnic. Em seguida, fizemos uma breve apresentação da tradução literária no Brasil a partir da segunda metade do século XX, época em que predominaram as reflexões dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, e, posteriormente as abordagens “Semióticas e textuais”. Esse recorte temporal deve-se ao fato de que as traduções de Paulo Hecker Filho e Mário Laranjeira, estudadas por nós, foram publicadas em 1984 e 2013, respectivamente.

A segunda seção compreende uma reflexão sobre as tendências simbolista e surrealista presentes na obra de Apollinaire, a análise estética dos quatro poemas selecionados em *Alcools* – “Le Pont Mirabeau”, “Marie”, “La blanche neige” e “L’Adieu” – e de suas traduções brasileiras. Nessas análises, consideramos alguns aspectos que caracterizam a lírica apollinariana e que, portanto, são de importante valor para a construção da significância da tradução de seus poemas.

Finalizamos com um capítulo no qual retomamos alguns aspectos teóricos que sustentam a nossa maneira de pensar as traduções e o modo como cada tradutor se inscreve em sua reescrita das obras, servindo-nos de exemplos retirados de alguns poemas e levando em consideração os conceitos de sujeito, ritmo, historicidade e significância, defendidos por Meschonnic.

I. CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

“La théorie du langage n’a pas, en ce sens, peut-être, de meilleur terrain que le traduire. Pas plus concret, pas plus immédiatement révélateur des enjeux du langage, dans ses activités, ses effets de pensée. Ou l’absence de pensée.”

Henri Meschonnic

1.1. A visão clássica da tradução

As discussões que se fazem a respeito dos problemas que envolvem a tradução remontam a muitos séculos. No entanto, os trabalhos sistematizados de teorização dessa atividade e dos problemas enfrentados pelos tradutores constituem fenômenos bastante recentes. A prática tradutória disseminou-se por volta do século I a.C., a partir das traduções das obras gregas pelos romanos, sobretudo por Cícero e Horácio, os quais deram início à clássica polêmica: tradução das palavras – feita pelo *interpretes* – e tradução de sentido – pelo *orator*³. Para ambos os filósofos, o sentido era primordial, pois o interesse era comunicar, isto é, transmitir o conteúdo das obras ao povo, a fim de que se criasse uma cultura romana. Daí em diante, começa-se a pensar em outras questões relacionadas ao ato de traduzir, mas o *corpus* de ideias disponível consistiu, durante muito tempo, quase que exclusivamente, em comentários de tradutores sobre suas próprias traduções, de modo geral em prefácios ou outros tipos de paratextos, que apresentavam impressões gerais e instruções sobre a melhor maneira de traduzir.

O princípio platônico da imitação (*mimesis*) arraigado no pensamento ocidental sustentou a noção de tradução como uma representação da representação, a duplicação do significado do original para um outro significante, até meados do século XVIII. Entretanto, após esse período, as reflexões teóricas sobre o ato de traduzir sofreram uma mudança decisiva para seguir novos rumos. Em outra fase da história ocidental, marcada pelas questões de identidade nacional que nasceram com o

³ A escolha de situar historicamente a tradução tem apenas como objetivo chamar a atenção para certa prática tradutória que começou a ser acompanhada de autorreflexão. Está claro que, empiricamente, a tradução, oral e escrita, provavelmente sempre existiu. O caso mais paradigmático de sua influência na formação da cultura ocidental é a tradução da Bíblia septuaginta, do hebraico para o grego, no século III a. C.

Romantismo alemão e o sentimento de individualismo, tais valores passaram a ser cultuados como forma de reconhecimento do eu e, por consequência, do outro (o “não eu”). Essas questões refletiram na concepção de novos conceitos sobre a linguagem poética que passou a ser entendida como um instrumento de construção da verdade. Dessa forma, a mimese deixa de ser pensada como representação – como era entendida pelos gregos – e passa a ser vista como apresentação de uma verdade, produzida pela língua. A tradução, que antes era concebida como uma cópia, converte-se em um esforço de reflexão maior com relação à individualidade de cada língua, do reconhecimento da multiplicidade linguística e do que há em comum entre várias delas, ocasionando uma transfiguração no modo de traduzir.

Nesse contexto, surgem as traduções de Hölderlin, que geraram muitas polêmicas devido à sua literalidade. Hölderlin traduzia de forma que ficassem marcadas as singularidades do texto original, provocando estranhamento nos leitores. Suas traduções, apesar de terem uma boa recepção na modernidade, não foram bem recebidas na sua época. O que fez com que o poeta e tradutor não fosse reconhecido deve-se ao fato de que sua poética não estava em consonância com o que vinha sendo produzido. Por isso, ele foi muitas vezes incompreendido até mesmo por pessoas próximas como Schiller, Hegel e Schelling.

Na esteira de Hölderlin, mas com uma visão mística, Walter Benjamin desconstitui o dogma da fidelidade ao sentido do texto e da servilidade à teoria clássica da tradução. Para ele, que trata da tradução de poesia, não era mais o sentido do texto que deveria ser transmitido e sim a “forma interna da obra”, que representa o seu cerne essencial.

Nessa época, a tradução de poesias é o que mais interessava aos poetas-tradutores: além de Benjamin, de Herder a Goethe, Schiller a Novalis, em Von Humboldt, Schleiermacher, assim como em Rosenzweig. Segundo o filósofo Paul Ricoeur, o interesse suscitado pela tradução poética deveu-se ao fato que “A poesia oferecia efetivamente a dificuldade maior da união inseparável do sentido e da sonoridade, do significado e do significante.” (2012, p.24).

De modo geral, apesar de considerarem as dificuldades da tradução literária, os românticos acreditavam na existência da tradução perfeita. No texto *Absoluto literário* de Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, que trata exatamente dessa questão, os autores explicam que essa tradução perfeita seria uma tentativa de aproximação

de todas as línguas. Para Goethe, esse absoluto era chamado de “regeneração” da língua de chegada; para Novalis, uma “potencialização” da língua de partida; sob o ponto de vista de Humboldt, uma convergência do duplo processo de *Bildung*⁴ em obra, de um lado e do outro.

Em suma, mesmo tendo havido uma tentativa de superação ao passado no que concerne ao pensamento da tradução, é notável que até meados do século XX a tradução sempre tenha estado associada às dicotomias forma e sentido, língua de partida e língua de chegada, significante e significado, enfim, tudo o que remete ao signo linguístico. Como consequência disso, o fantasma da impossibilidade da tradução e um julgamento a respeito da superioridade do original ainda reinavam.

1.2. Olhares críticos

1.2.1. O trabalho de luto

Paul Ricoeur, em seus artigos reunidos e publicados sob o título *Sur la traduction* (2004), traduzido como *Sobre a tradução* (2012), por Patrícia Lavelle, reflete sobre o dilema do já traduzido e do intraduzível. Essa questão, há muito tempo explorada, é intensificada na França a partir do Renascimento, com o surgimento do texto *Défense et illustration de la langue française* (1549), de Joachim Du Bellay, no qual o autor estimula a afirmação de uma universalidade ideológica da língua francesa, que começa a ser praticada intensamente. Du Bellay ressalta o valor e a importância da língua francesa, além de preconizar a criação de neologismos como forma de enriquecimento da língua em formação. “Du Bellay sustenta a utilidade da tradução nas disciplinas e saberes, porém vai condená-la no âmbito do literário, pois considerava que a eloquência e o estilo não são passíveis de tradução (PIETROLUONGO, 2008, p.191). Essa concepção se manteve por muito tempo e a ideia de hegemonia de algumas línguas foi fortalecida, no século XX, pelas pesquisas

⁴ A palavra *Bildung* pode ser traduzida tanto por cultura quanto por educação. É aquilo que forma e educa, a tradição cultural, mas também o resultado ou o produto da formação: cultura.

da etnolinguística lideradas por Benjamin Lee Whorf e Edward Sapir, que afirmavam que a linguagem influenciava os indivíduos em sua maneira de pensar.

Segundo Ricoeur, esse dilema do traduzido e do intraduzível fixa-se, entretanto, em questões puramente teóricas, desconsiderando-se a prática da tradução e distanciando-se da resolução do problema. Ora se, por um lado, a tradução é uma prática que sempre existiu e se incessantemente todos os tipos de textos são traduzidos, como poderíamos afirmar que existe o intraduzível? Por outro lado, se as traduções efetivamente existem, de que maneira elas podem ser explicadas? As respostas encontradas para essa segunda questão têm se mostrado insuficientes, na medida em que são, como afirma Ricoeur, sempre relacionadas à ideia de que existiria um fundo comum entre as várias línguas e daí a possibilidade de relacioná-las. Nesse contexto é que surgem as discussões levantadas por Walter Benjamin, em seu ensaio “*Die Aufgabe Des Übersetzers*” (1921) – “A Tarefa do Tradutor”, em português. Essa tarefa, segundo Benjamin, seria a “reconciliação” entre as línguas na tentativa de alcançar o que ele chama de “língua pura”. O “dever”, a “tarefa”, o *Aufgabe* do tradutor, consistiria na restituição da língua configuradora da afinidade suprahistórica entre todas as línguas, a *alletéia*. Conforme já mencionamos, a “língua pura”, de acordo com a visão mística da primeira fase do crítico alemão, estaria relacionada à forma interna das línguas, as quais revelariam uma intencionalidade oculta: “[...] a tradução tem por finalidade dar expressão à relação mais íntima das línguas umas com as outras.” (BENJAMIN, 2015, p.94). Para Ricoeur, no entanto, todas as pretensões alicerçadas em concepções metafísicas em busca da origem são arbitrárias, visto que a língua originária continua desconhecida, e conhece-la é provavelmente um ideal que precisa ser abandonado.

Na contramão de Benjamin, outros estudiosos, como Umberto Eco, por exemplo, debruçaram-se na busca de uma língua universal, perfeita, não mais idealizando a sua origem, mas investigando os códigos *a priori* que constituiriam as estruturas dessa língua artificial. Essas especulações apresentam, conforme Ricoeur, dois obstáculos: primeiro, não há acordo sobre o que caracteriza uma língua perfeita ao nível do léxico das ideias primitivas. Segundo, ninguém consegue dizer como se poderiam derivar as línguas naturais da presumida língua perfeita: “[...] a distância entre a língua universal e a língua empírica, entre o ‘apriórico’ e o histórico, parece intransponível.” (RICOEUR, 2004, p.41).

Posto isso, Ricoeur conclui que é preciso ultrapassar a ideia de que o problema da tradução poderia ser resolvido em plano teórico, onde a discussão permanece estagnada no embate entre “traduzível *versus* intraduzível”, e propõe que se passe a refletir sobre a questão da “fidelidade *versus* traição” trazida ao plano da prática tradutória. Nesta perspectiva, ele considera a tradução uma prática sempre possível, não obstante a incompreensibilidade de sua teoria, ou melhor, sugere ultrapassar a “[...] alternativa fidelidade *versus* traição, o que implica admitir que a prática da tradução continua sendo uma operação arriscada sempre em busca de sua teoria.” (RICOEUR, 2012, p.64).

Diferentemente da noção de tradução de George Steiner, para quem compreender é traduzir, para Ricoeur, a tradução acrescenta dificuldades linguísticas próprias e independentes do processo de compreensão, e neste sentido, o processo tradutório é considerado a partir da pluralidade das línguas e da “construção do comparável”, ou seja, da transferência da mensagem verbal de uma língua para outra, passando pela compreensão do texto original mas não se esgotando nela. Essa “construção do comparável” nasce pela produção discursiva de semelhanças. Dessa forma, conforme observa Patricia Lavelle, na introdução do livro *Sobre a tradução*, a tradução pode ser comparada à criação poética, pois ela também é uma forma de exploração do pensamento da linguagem:

No trabalho da tradução, a construção do comparável não se encerra com o triunfo da identidade, mas com a produção sempre provisória de semelhanças: equivalências sem identidade, correspondências sem adequação. É essa tensão comparativa que a invenção poética tem em comum com o ato de traduzir. Como a poesia, a tradução responde, embora, de modo diverso, ao desejo de contribuir para a formação e a potencialização da própria língua, para a descoberta de seus recursos inexplorados na apresentação do pensamento. (2012, p.8)

Não obstante a tradução ser uma prática, portanto sempre realizável, para Ricoeur, ela nunca será perfeita. Por essa razão, o tradutor passa sempre por um momento de renúncia ao ideal de tradução, ou seja, sempre que se traduz, há uma perda. A essa experiência, Ricoeur deu o nome de “trabalho de tradução”, comparável ao “trabalho de luto” explorado por Freud no ensaio “Luto e melancolia” no livro *Ensaio de Metapsicologia*. No trabalho de tradução, o tradutor tem que aceitar o intransponível entre o próprio e o alheio, momento em que ele deve renunciar à

sacralização da língua materna e aceitar a língua do estrangeiro. O luto da tradução representa para o tradutor uma experiência inquietante, durante a qual a incerteza de perder-se na língua do outro e perder a própria identidade toma conta do tradutor. É nesse sentido que a tradução adquire uma dimensão ética, na medida em que representa a aceitação do estrangeiro em sua própria casa.⁵

[...] parece-me que a tradução não implica apenas um trabalho intelectual, teórico ou prático, mas também um problema ético. Levar o leitor ao autor, levar o autor ao leitor, com o risco de servir e trair dois mestres, é praticar o que gosto de chamar *hospitalidade linguística*. É ela que serve de modelo para outras formas de hospitalidade, das quais a vejo como aparentada: as confissões, as religiões, não são como as línguas estrangeiras umas às outras, com seu léxico, sua gramática, sua retórica, sua estilística, que precisamos aprender para penetrá-las? (RICOEUR, 2012, p.48-49).

Essa renúncia, traz, além disso, a recompensa de ser capaz de viver com a “deficiência aceita” de não poder servir ao mesmo tempo ao autor e ao leitor. Assim, o “luto” permite ter “[...] a coragem de assumir a problemática bem conhecida da fidelidade e da traição: voto/suspeita” (RICOEUR, 2012, p.28).

1.2.2. Um novo ritmo poético

Henri Meschonnic, em seus textos, arma seu discurso sobre a tradução posicionando-se para uma luta. Fundamentado em uma nova concepção da linguagem, põe em xeque todas as dicotomias arraigadas pela tradição ocidental. Assente nas discussões que Émile Benveniste faz no texto “A noção de ‘ritmo’ na sua expressão linguística”, publicado em *Problemas de linguística geral I*, Meschonnic elabora, em *Critique du rythme* (1982, p.69), um estudo das duas acepções diferentes do ritmo na linguagem. A primeira, relacionada ao número das sílabas ou rimas dos versos, é concebida como uma simples forma que pode auxiliar no entendimento do sentido do verso, ou seja, esse ritmo é visto como um dos níveis de significação do poema. O ritmo, desse ponto de vista, não é uma noção semântica e não tem um

⁵ Ricoeur, ao se referir a essa questão do estrangeiro, busca conceitos desenvolvidos por Antoine Berman em *L'Épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique* (1984).

papel fundamental na organização do sentido do poema, conforme afirma Meschonnic. Trata-se, antes, de um ornamento:

Basta, para situar a questão, lembrar que a noção corrente de ritmo é compatível com a teoria do signo. Porque nela está inclusa. Ela faz do ritmo um elemento formal. As relações com o sentido, quando ela as vê, são relações de imitação. Justapostas, segundas. O ritmo não é uma noção semântica. É uma estrutura. Um nível. (MESCHONNIC, 1982, p.69)⁶

Desse modo, sob uma ótica tradicionalista, o ritmo seria uma forma fixa, que se ligaria a um sentido. Esse modo de ver é uma consequência das ideias platônicas a partir das quais se concebia a obra de arte como representação e o ritmo como uma característica que apenas diferenciava o verso da prosa na tarefa de representar.

Outra definição de ritmo, apresentada e assumida por Meschonnic é aquela em que se revela o ritmo pela enunciação, conforme já apontava Benveniste algumas décadas antes. Benveniste busca a origem da palavra “ritmo” nos primeiros escritos em que ela ocorre e esclarece que, em grego, não há nenhuma ocorrência da palavra *ρυθμος* (rhythmos) relacionada à regularidade ou periodicidade. Em Leucipo e Demócrito, diz ele, nos escritos nos quais essa noção aparece de modo mais significativo, *ρυθμος* estaria ligado a uma noção que significa descrever as relações entre os objetos, realizar os modos como se diferenciam uns dos outros. Assim, o ritmo seria uma forma distintiva, um ter rosto ou um ter forma, e essa forma cotejaria a própria organização do movente:

[...] segundo os contextos onde aparece, [*ρυθμος*] designa a forma no instante em que é assumida por aquilo que é movediço, móvel, fluido, a forma daquilo que não tem consistência orgânica: convém ao pattern de um elemento fluido, a uma letra arbitrariamente modelada, a um peplo que se arruma como se quer, à disposição particular do caráter ou do humor. É a forma improvisada, momentânea, modificável. (BENVENISTE, 1995, p.367-368).

Na esteira de Benveniste, Meschonnic considera o ritmo uma instância inerente e organizadora do discurso. Esse discurso é sempre produtor de sentido ou, como o

⁶ Tradução minha. (“Il suffit, pour placer la question, de rappeler que la notion courante de rythme est compatible avec la théorie du signe. Parce qu’elle y est incluse. Elle fait du rythme un élément formel. Les rapports avec le sens, quand elle en voit, sont des rapports d’imitation. Juxtaposées, seconds. Le rythme n’est pas une notion sémantique. C’est une structure, um niveau.”)

próprio linguista francês denomina, produtor de significância. Como cada discurso é subjetivo e tem uma singularidade rítmica, ele revela a historicidade do sujeito nele inscrito.

Em *Poética do Traduzir* (2010, p.29)⁷, Meschonnic nos esclarece que a ação do sujeito do discurso configura o modo como um indivíduo se singulariza em relação aos outros indivíduos, é uma relação, uma dialética do único e do social, é a maneira como o enunciador se situa em sua linguagem, levando em consideração a sua historicidade: “A historicidade definida não como uma situação cronológica, mas a administração das tensões entre o presente passado passivo e a invenção de maneiras novas do ver, do sentir [...]”. Assim, o sujeito produtor do discurso é exatamente o ponto crucial do ritmo e, portanto, da significância do texto.

Meschonnic se coloca, dessa maneira, em uma posição crítica e oposta à noção de signo, pois esse conceito, da maneira como o empregaram os estruturalistas, na esteira do *linguistic turn* das ciências humanas no século XX, denota a abstração que há em considerar que o significante e o seu significado manifestam o sentido das palavras que formam o texto.

Toda a discussão gira em torno da questão da dicotomia estabelecida por Saussure, em *Cours de linguistique générale*, entre *langue* e *parole*. Para Saussure, os signos se definem como unidades de língua enquanto pertencentes a um sistema em que eles possuem um valor diferencial. Enquanto tais, os signos nada significam, a não ser a relação, interna à língua, entre significado e significante. Um signo, na acepção saussuriana, não remete a nenhuma coisa fora do sistema, não designa nenhuma realidade extralinguística. Em suma, o signo é incapaz de referência. O grande legado de Benveniste é ter mostrado que o signo também é uma unidade linguística incapaz de produzir sentido. O sentido não pode ser estudado na *langue*, pois se produz numa frase (em Benveniste a frase mínima compõe-se de uma predicação qualquer. Por exemplo, a frase “sou”). A frase assim compreendida é a unidade mínima da semântica. À *parole*, isto é, ao discurso, cabem tanto a função semântica quanto a função referencial (dizer algo sobre alguma coisa que constitui a referência do discurso). Ora, se o signo é uma instância desprovida de qualquer relação com o que se encontra fora dele, e se é descontextualizado, descontínuo,

⁷ Título original *Poétique du traduire* (1999), traduzido por Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich.

deixa, portanto, de ser considerado elemento de cristalização para a produção de sentido no texto. Já o discurso, lida com a linguagem pelo ângulo uma antropologia histórica. Meschonnic explica da seguinte forma:

Na teoria do signo, a língua vem em primeiro lugar e o discurso é secundário. Não pode ser de outra maneira. O discurso é aí um emprego de signos, uma escolha, uma série de escolhas em um sistema de signos pré-existentes [...] Na teoria do ritmo [...] o discurso não é um emprego de signos, mas a atividade dos sujeitos em e contra uma história, uma cultura, uma língua, - que é somente discurso [...]" (MESCHONNIC, 1982, p. 69).⁸

Sendo o ritmo a organização contínua da linguagem, onde o sujeito se constitui concretamente, o discurso não só dá forma à *parole* como também evidencia, por contraste, a estrutura descontínua do signo. Por essa razão, é possível afirmar que o discurso é sempre crítico.

Em *Poética do traduzir*, Meschonnic dá prosseguimento a essa mesma reflexão. A expressão “poética do traduzir” consiste no estudo da atividade, do processo do traduzir, ou seja, não se trata de uma teoria sobre um produto acabado, uma tradução pronta, pois a teoria é sempre o acompanhamento reflexivo de uma prática. Segue-se que a tradução é concebida como uma atividade reveladora do pensamento da linguagem e não tem mais a função restrita de transmitir um conteúdo de uma língua para outra, como se pensava tradicionalmente. Sendo assim, a tradução, como qualquer texto, é um discurso revelador da historicidade do sujeito que o produz. Além de envolver o autor primeiro do texto, ela também implica o tradutor que o reescreve. Este, por sua vez, deve posicionar-se no texto, inscrevendo-se, contra a modéstia e o apagamento:

É, pois, tanto em suas próprias ideias da linguagem quanto no texto que deve trabalhar o tradutor. Ele as inscreve em sua tradução tanto ou mais do que sua compreensão do texto. São elas, através de sua tradução, que vemos primeiro. Quanto mais ele as esconde, ou recusa vê-las, mais ele as mostra. Elas constituem um meio metaliterário e metalinguístico que se interpõe entre o texto e a tradução. Este meio composto, mal conhecido, mal dominado, é o

⁸ Tradução minha. (“Dans la théorie du signe, la langue est première et le discours est second. Il ne peut pas en être autrement. Le discours y est un emploi des signes, un choix, une série de choix dans un système des signes pré-existant [...] Dans la théorie du rythme [...] le discours n’est pas l’emploi des signes, mais l’activité des sujets dans et contre une histoire, une culture, une langue, – qui n’est jamais que discours [...])”)

gosto, a cultura, a situação do tradutor. Todos os clichês sobre o fundo e a forma, a prosa e a poesia, o escrito e o oral, o gênio das línguas, formam a matéria ideológica desse magma, os mitos da linguagem que alguns tomam por uma transparência. Mitos políticos: a clareza francesa. Então eles são uma parte necessária da historicidade e da relação. Mas também um obstáculo teórico e prático, para aceder ao funcionamento dos textos. (MESCHONNIC, 2010, p. 42-43)

Da mesma forma que o autor está inserido em um momento histórico, o tradutor também está em outro momento e suas ideias sobre a língua são interpostas na tradução. E é nesse meio metaliterário e metalinguístico que elas se configuram obrigatoriamente em todo discurso tradutório.

Meschonnic comenta em sua obra *Pour la poétique III* que, para que se conheça a historicidade de uma escritura, é necessário que se tenha uma vista do conjunto da obra de um autor. Ao abordar a obra de Apollinaire ele esclarece:

É nessa época rica e complexa que a poesia de Apollinaire toma sentido e não se a estudamos isoladamente. [...] e porque ela é a exploração de um homem, ela é a exploração da linguagem; ela não é o trabalho da linguagem sobre a linguagem unicamente; ela é a abordagem inquieta de um eu, de um ser que se busca na história, sob formas fugidias, de onde o seu poder de se reconhecer em algumas fábulas, de criar um apocalipse moderno, no mesmo momento em que ela encontra o falado e dessacraliza o poema, consciência de um mundo novo em ritmos novos. (MESCHONNIC, 1973, p. 59).⁹

Assim, também a historicidade de uma tradução é apreendida pela própria escritura, onde o sujeito-tradutor se constitui de alguma forma.

A literatura, por ser um universo de criação linguística por excelência, é o campo privilegiado para a constituição do sujeito. Em *Poética do traduzir*, Meschonnic explicita essa potencialidade da literatura ao apresentar o que considera a oralidade do discurso. Tradicionalmente, oralidade é um termo que está sempre relacionado ao que é falado, oposto ao que é escrito. Para o crítico e tradutor francês, no entanto, a oralidade é o cerne do ritmo no seu modo de significar. A literatura é, portanto, um modo peculiar do sujeito realizar a oralidade no discurso.

⁹ Tradução minha. ("C'est dans cette époque riche et complexe que la poésie d'Apollinaire prend son sens et non si on l'étudie seule. [...] et parce qu'elle est exploration d'un homme, elle est exploration du langage ; elle n'est pas travail du langage sur le langage seul ; elle est l'approche inquiète d'un moi, d'un être qui se cherche dans l'histoire, sous des formes fuyantes, d'où son pouvoir de se reconnaître dans certaines fables, de créer une apocalypse moderne, au même moment qu'elle retrouve le parlé et désacralise le poème, conscience d'un monde nouveau dans des rythmes nouveaux.")

Aliás, é nesse campo que a abstração do signo se manifesta mais nitidamente, pois, segundo muitos estudiosos, existiria uma essência poética – relembremos aqui o que defende Benjamin em “A Tarefa do tradutor” – essência sempre relacionada à ideologia do signo, que exclui as diferenças entre os sujeitos, igualando as línguas e excluindo a historicidade do discurso subjetivo. A linguagem poética é vista, sob essa perspectiva, como uma linguagem ímpar, incompreensível, que se diferencia da “língua comum”. Meschonnic nos alerta sobre esse fato, muito comum nos estudos linguísticos:

Veja o que se tornam então a glossemática, a gramática gerativa, a semiótica, a pragmática. Elas não param de separar a literatura da língua comum, de reproduzir o signo. Elas se proíbem de descrever o funcionamento empírico da linguagem. (2010, p.42)

Em vista desse equívoco, o poema é considerado uma criação superior, sagrada, e o poeta um gênio. Em oposição a esses clássicos preconceitos, Meschonnic observa que o poema é a criação pela linguagem e que a linguagem é una, ou seja, ela é ao mesmo tempo uma prática teórica, poética e política. É a partir desse pressuposto que o linguista francês enseja novas maneiras de pensar a literatura e a tradução.

Ao contrário do que pensa Ricoeur, para Meschonnic, a tradução é uma atividade empírica que não se deixa pautar pela ideia de dificuldade. Além disso, ela não passa pela interpretação hermenêutica, como ocorre em Ricoeur, pois a criação poética, a interpretação e a tradução estão todas juntas no domínio da linguagem. A interpretação, como diz Meschonnic, “é levada” (em francês, *portée*), pois ela não faz, somente diz. O importante é que a tradução, assim como o texto original, faz. Ela é um discurso único, portador de um ritmo subjetivo, assim como o original também é único. Por essa razão, não existe dificuldade em traduzir e nem falha técnica de traição. De quem é a fidelidade? A quem?, questiona Meschonnic. A fidelidade nada mais é do que uma tentativa de fazer a tradução se passar pelo original e, por consequência, apagar todas as singularidades do discurso, sua subjetividade, seu modo de significar, a cultura, a distância de tempo, de língua, enfim, a inscrição do sujeito. A fidelidade resume-se a uma ocultação do ritmo pelo signo. Sendo o signo um aspecto teórico abstrato, e sendo o ritmo algo que delineia subjetivamente e

historicamente um texto, ser fiel não pode ser um projeto digno de consideração, na medida em que não há modelo imutável a que se possa ser fiel.

As traduções que supõem ser fiéis, apagam o texto e mantêm apenas o enunciado. É como um deserto sem vento, onde a areia não se esculpe com a passagem do tempo e das circunstâncias naturais.

Enfim, Cristina Henrique da Costa (2014), nos elucida que

Nesse sentido, à diferença de Ricoeur, para quem se retraduz sempre tentando acolher uma outra língua, frequentemente na continuidade de um predecessor, Meschonnic quer mostrar as implicações teóricas do domínio histórico do traduzir e do retraduzir, avançando a ideia de que traduzir e retraduzir não faz nada se não se esforça para corrigir os erros que provém não de uma imperfeição do ato que seria inerente à multiplicidade das línguas, mas sempre de uma teoria deformadora, associada mais ou menos conscientemente a intenções ideológicas de opressão cultural. O espaço do retraduzir torna-se então em Meschonnic por definição, a cena principal de um verdadeiro debate sobre os malefícios e benefícios do teórico, sem deixar de ser, entretanto, um espaço do poético, mas sem também deixar de ser sempre político.¹⁰

1.3. Considerações acerca da tradução literária no Brasil

O nosso objetivo, neste subcapítulo, é traçar as principais ideias acerca da tradução literária surgidas no Brasil, a partir da segunda metade do século XX, atendendo-nos, principalmente aos tradutores que integram nosso estudo. Esse recorte torna-se pertinente pois, além de as discussões anteriores a esse momento serem muito escassas e de estarem presas às questões clássicas do traduzir, as traduções estudadas por nós foram publicadas em 1984 e 2013, respectivamente.

1.3.1. De 1950 a hoje

¹⁰ Tradução minha. ("En ce sens, à la différence de Ricoeur, pour qui on retraduit toujours en essayant d'accueillir une autre langue, souvent dans la continuité d'un prédécesseur, Meschonnic veut montrer les implications théoriques du domaine historique du traduire et du retraduire, en avançant l'idée que traduire et retraduire ne fait rien si on ne s'efforce de corriger des erreurs qui proviennent non d'une imperfection de l'acte qui serait inhérente à la multiplicité des langues, mais toujours d'une théorie déformatrice, associée plus ou moins consciemment à des intentions idéologiques d'oppression culturelle. L'espace du retraduire devient donc chez Meschonnic par définition la scène principale d'un véritable débat sur les méfaits et les bienfaits du théorique, sans cesser d'être néanmoins un espace du poétique, et tout en restant toujours politique.").

As discussões teóricas sobre tradução literária no Brasil da segunda metade do século XX têm origem com os irmãos Haroldo e Augusto de Campos e recaem principalmente sobre a poesia. Diante dos desafios encontrados pela tradução de textos estéticos, que há muito despertam para a impossibilidade da tradução, surgem novas ideias, em especial a hipótese de criação pelo ato tradutório. Herdeiros das convicções de Ezra Pound e inspirados nos ideais antropofágicos dos modernistas brasileiros, os irmãos Campos deram início aos métodos da “transcrição” e da “transculturção”, nos quais o tradutor digere e reinventa o poema, tornando-se um coautor.

A tradução transcriadora leva em consideração o texto como um todo, pois a forma como ele está constituído como totalidade também implica na constituição do sentido. Assim como Meschonnic, Haroldo de Campos critica as tentativas de reduzir a poesia à métrica ou às rimas e de igualar a tradução a uma interpretação do sentido. No entanto, para manter o modo de significar do poema, Haroldo de Campos vai dar ênfase à forma, denominada por ele como o “modo de intencionalidade” do original. Esse “modo de intencionalidade”¹¹ para ele está associado ao signo, do qual depende aquilo que o poema quer dizer, e que deve permanecer na recriação:

[...] tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma [...]. O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora.(CAMPOS, 2013, p.5).

Nesse sentido, os obstáculos encontrados no percurso tradutório de uma obra são superados pela “compensação”, como afirma Haroldo de Campos, a partir de uma criação pela linguagem que provoque o mesmo efeito do original. Essa concepção está de certa forma vinculada ao pensamento estético de cunho jakobsoniano. Como

¹¹ Para Haroldo de Campos, o “modo de intencionalidade” de uma obra é uma forma significativa, o intracódigo semiótico que configura a função poética do texto. Esse intracódigo, segundo ele, deve ser reconhecido na poesia original e re-escrito na língua para a qual o poema será traduzido.

se sabe, em *Essais de linguistique générale* (1963), Jakobson defende a ideia de que um poema revela sua qualidade estética pela insistência em dar ênfase na função poética da linguagem, a qual depende do significante.

Grandes tradutores e poetas como José Paulo Paes, Ana Cristina César e Jorge Wanderley reconheceram a contribuição dos irmãos Campos no domínio da tradução e desenvolveram suas propostas em diálogo com o conceito de transcrição.¹²

Não obstante o reconhecimento dado ao trabalho dos irmãos Campos, José Paulo Paes posiciona-se criticamente em relação às ideias lançadas por Haroldo de Campos. Em seu artigo “Sobre a tradução de poesia”, de 1987, Paes demonstra estar se dedicando ao estudo de referências teóricas linguísticas, como Jakobson e Jean Cohen e seu conceito de “operadores poéticos”¹³ que incluem o metro, a rima, a elipse, a inversão, e metáfora, e que seriam indispensáveis para o entendimento do poema e para sua tradução. Para Paes, a liberdade possibilitada pela transcrição poderia incorrer no erro de produzir violações radicais no sentido do poema traduzido.

Segundo Álvaro Faleiros, em sua obra *Traduzir o Poema* (2012, p.24),

Essa concepção guarda da proposta da transcrição a dimensão material, corpórea do signo linguístico, transformando-a, contudo, no que Paes chamou de uma “matemática poética” cuja estratégia básica na tradução de poesia é a “compensação” na constituição dessa “equação verbal” que é o poema e acrescenta: “quando se concebe o poema como uma equação verbal, está-se apontando, creio eu, para uma correlação entre semântica do significado e a semântica do significante cuja soma algébrica equivale à semântica global do dito poema”.

Assim como Paes,¹⁴ Jorge Wanderley também tem um olhar crítico com relação aos irmãos Campos, apesar de reconhecer a importância dos concretos para a teoria

¹² Depois dos irmãos Campos, que deram início aos estudos da tradução na década de 60, surgiram novas publicações apenas a partir de 1983, quando José Paulo Paes publica o artigo “A Tradução literária no Brasil” (publicado em forma de livro sete anos mais tarde) e Jorge Wanderley defende a dissertação de mestrado intitulada *A tradução do poema: Notas Sobre a Experiência da Geração de 45 e dos Concretos*, na PUC do Rio de Janeiro.

¹³ Ver: COHEN, Jean. *Structure du langage poétique*. Paris : Flammarion, 1966

¹⁴ José Paulo Paes fundamenta seu ponto de vista retomando o conceito de “idioma-centauro” de George Steiner, “para quem o idioma da tradução seria um idioma, de certa maneira, a meio caminho da língua de partida e língua de chegada.” (FALEIROS, 2012, p.24-25). George Steiner desenvolve esse conceito no livro *Depois de Babel*, no qual ele adota as teorias da tradução dos signos verbais de Peirce e de Jakobson.

da tradução no Brasil. Segundo Wanderley, as traduções haroldianas privilegiam exacerbadamente os aspectos fônicos em detrimento da carga semântica, além de praticar o uso de literalismos com a finalidade de manter uma tradução mais estrangeirizante, o que provocaria nelas algumas distorções.

Ana Cristina César colabora com algumas reflexões sobre a poética da transcrição, em seu texto “Os Bastidores da Tradução” publicado em *Escritos da Inglaterra* (1988). Pautando-se sobretudo nas traduções de Augusto de Campos, que são sempre acompanhadas de textos introdutórios que guiam os leitores, ela conclui que, em suas traduções, Augusto de Campos rejeita a questão do tema, a figuração e as sensações sentimentais. Além disso, “[...] aparecem grandes soluções poéticas, mesmo quando algumas delas revelem obviamente demais idiosincrasias concretistas e um gosto pelo maneirismo formal.” (ibidem, p.149).

A partir dos anos 90, novas abordagens surgiram para contestar a liberdade preconizada nos anos anteriores. Conhecidas como “Semióticas e textuais”, essas novas abordagens sugerem um equilíbrio entre a forma do poema, o sentido e suas características retóricas. Conforme explica Faleiros (ibidem, p.31), “Havia, então, certa desconfiança em relação aos excessos de liberdade da corrente antropofágica, desconfiança que leva à adoção de uma postura distinta.”. Tradutores como Paulo Vizioli, que usou o termo “recriação”, Paulo Henriques Britto com o conceito de “correspondência” e enfim, Mário Laranjeira com a noção de “significância”, deram início a essa maneira mais moderada de conceber a tradução.¹⁵

1.3.2. A liberdade na prática tradutória de Paulo Hecker Filho

Paulo Hecker Filho, escritor gaúcho, crítico, editor e tradutor, não publicou nenhum material específico a respeito de suas concepções sobre tradução. Podemos inferir o seu ponto de vista a partir de algumas informações encontradas no prefácio que ele escreveu para o livro *Escritos de Apollinaire* (1984) e de algumas cartas que ele trocou com escritores e editores.

¹⁵ Essa seção de nossa pesquisa ater-se-á mais especificamente nos dois tradutores cujas produções serão nossos objetos de análise no capítulo II.

Tratando das traduções dos poemas de Guillaume Apollinaire, o tradutor faz as seguintes observações:

Os [poemas] apenas ritmados praticamente correspondem ao original. Mas a maioria está metrificada e rimada e, como ocorre com qualquer verdadeiro poema assim, esses recursos são fundamentais à sua entidade poética. Tive de tentar transpô-los, às vezes com sorte, às vezes como deu, não buscando aperfeiçoar demais para não ser infiel, caindo na paráfrase além da tradução, como tem sucedido com tradutores poetas, um Guilherme de Almeida, um Pessoa.

Procurando a melhor saída, ou pelo menos a exequível, tomei liberdades. Como em *Zona* a extensão de muitos versos quase abafa o efeito das rimas, para manter melhor o que eles dizem, e *Zona* tem humoradas e detalhes precisos, é dos poemas mais prósicos do autor, dispensei algumas rimas. Também o fiz no breve *Noturno* e eventualmente em outros títulos e passagens, além de não raro alterar a posição das rimas, na ideia de que, com as que sobrassem, se mantivesse a surpresa e a melodia desse meio. Mas é sempre uma aproximação, já que na segunda língua as rimas, forçosamente outras, não soam como as primitivas, e também a cadência varia. (1984, p.9).

Não obstante a sua preocupação com a semelhança ao original, ao examinarmos suas traduções, verificamos, conforme será exposto no próximo capítulo deste trabalho, que o estudioso se vale muito das “liberdades” da recriação como forma de reconstruir na língua materna os versos que, para ele, certamente apresentavam alguma complexidade. Podemos citar como exemplo, o terceiro e quarto versos da última estrofe do poema “La Blanche Neige”, do livro *Alcools*, de Apollinaire, em que, ao traduzir, Hecker Filho recria os versos. Trata-se da seguinte estrofe:

Le cuisinier plume les oies
 Ah ! Tombe neige
Tombe que n'ai-je
Ma bien-aimée entre mes bras¹⁶

O poema em questão trata, nessa estrofe, da neve que cai e da ausência da mulher amada. A estrofe pode ser traduzida da seguinte forma: “O cozinheiro depena

¹⁶ APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres poétiques*. Texte établi e annoté par M. Adema et M. Décaudin. Paris: Gallimard, 1994, p. 82. Grifo nosso.

gansos/ Ah! Caia neve/ Caia que eu não tenho/ Minha bem-amada entre meus braços”. Há aqui um duplo sentido em “tombe que n’ai-je”. “Que n’X” é uma expressão que diz, com bastante ênfase e de forma interrogativa, do lamento de não ter ou de não fazer alguma coisa que está no verbo. Exemplo: que n’ai-je crié quand on me vola; Que n’est-elle partie quand le temps l’exigeait; Je ne savais pas cette vérité. Que ne l’as tu révélée, maintenant il est trop tard! etc. Esta expressão é o contrário e o paralelo do condicional no qual se expressa a mesma ideia de “regret”: si j’avais crié! Si seulement elle était partie à temps!; Si tu avais révélé la vérité!

“Que n’ai-je ma bien aimée entre mes bras” é o mesmo que “pena que eu não tenha minha amada nos meus braços; ah! se eu tivesse a amada em meus braços! Mas há duplo sentido por causa da repetição do verbo “tombe”, porque então “que n’ai-je” vira complemento circunstancial: a neve cai enquanto não tenho a amada. E toda a oscilação é entre o imperativo tombe e o indicativo tombe: Caia neve, pena que eu não tenha! Ah se eu tivesse! A queda da neve torna-se proporcional à ausência de amor, ao desejo de amar.

É natural que não se consiga, neste caso, manter a repetição dos sons de “n’ai-je” e ‘neige”, porém, Hecker Filho traduziu a estrofe acrescentando palavras com o propósito de manter os versos rimados, mesmo que as rimas passem de ABBA para ABAB:

Gansos depena o cozinheiro

A neve cai

Cai e me pega solteiro

Chamo e a amada não vai¹⁷

Podemos claramente perceber a recriação dos dois últimos versos por Hecker Filho. A palavra “solteiro” que substitui “n’ai-je” – palavras francesas que pressupõem a ausência da amada e não diretamente o estado civil do eu poético, como indica a tradução – assim como a tradução do último verso inteiro, revela a liberdade tradutória de Paulo Hecker Filho, talvez, reflexo das ideias que vinham sendo desenvolvidas

¹⁷ Uma tradução possível para os três últimos versos, sugerida pela professora Maria Viviane do Amaral Veras (IEL/Unicamp), seria: Ah! Neve venha/Pena que eu não tenha/Minh’amada entre meus braços.

desde o Modernismo pelas chamadas “estéticas de ruptura”, que passaram pelo concretismo e neoconcretismo da década de 50, além da entrada das teorias estruturalistas e pós-estruturalistas no Brasil, nos anos 60 e 70.

Outra questão que nos leva a crer que Hecker Filho era adepto das inovações na escrita é que o tradutor manteve, entre 1952 e 1954, uma correspondência com Oswald de Andrade, onde revelava afinidade com as propostas do modernista. Nessas cartas, o tradutor também deixa claro a divergência de ideias entre ele e a maioria dos artistas de Porto Alegre, sua cidade natal. Vejamos um pequeno excerto da carta de 27 de março de 1954, na qual Hecker Filho tece comentários sobre a reação de alguns Porto-Alegrenses em relação à obra *Serafim Ponte Grande*:

Li para um jovem pederasta alguns dos trechos mais divertidos do livro. Êle achou sinceramente “uma barbaridade”. Sou levado a crer que a moral convencional tem indubitáveis paladinos entre os pederastas, como entre as prostitutas também. Pobrezinhos, como levam a sério o que os figurões propalam levando tão pouco a sério! Que gente mais dramática e intensamente reacionária, apesar da revolução que pretendem estar fazendo, meu Deus! Mas eu, que não tenho o respeito dêles e sei o cretinismo dos figurões, acho engraçadas, acho justas as suas rabelaisiadas. Expliquei ao jovem a razão que atrás lhe disse dum livro como êste. Aceitou-a, continuando a achar contudo que ninguém tinha o direito de escrever assim. Então, escandalizei-o: – Vou escrever neste tom! – Reprovou-me com legítima amizade. Insisti: – canso de ser tão higiênico, decoroso, literário. Vou acabar com esta ordem, caotizar a desordem do mundo para fazê-la evidente e irrespirável, para que se sinta a necessidade de superá-la. Não me interessa ser mais um escritor, apenas um escritor... Quero quebrar, quero resistir a socos à imoralidade, ao mundo, à vida! – O rapaz se atribulava: – Não, não! O que pensariam! - Pensassem o que pensassem, sofresse eu o que sofresse: a vida merece uma sova! Mas agora vou ser também compreensivo comigo como estive sendo com você: é esta fundamente a atitude de todos os meus livros, embora disfarçada pelo teorismo intelectual e a imaginação em vias de ser poética... E fim do impulso de lhe escrever, Oswald. Só uma frase de Henri Michaux no ouvido: “O homem branco possui uma qualidade que lhe fez abrir caminho: o irrespeito”. E sob o signo divinamente criador da falta de respeito, lhe aperta a mão o Paulo Hecker Filho. (SILVEIRA, 2012).

Diante dessa carta, temos certeza de que Hecker Filho não era um poeta/tradutor comprometido com a tradição. Ao contrário, notamos que ele era um homem adepto do novo, não somente com relação à arte, mas com relação à vida, avesso à “moral convencional”, como ele próprio afirma. Percebemos, dessa forma, que esse modo de pensar permeia todo o seu projeto tradutório, como poderemos verificar mais profundamente nos capítulos II e III deste trabalho.

1.3.3. A significância em Mário Laranjeira

As convicções de Laranjeira sobre o modo de traduzir interessam-nos muito, pois, as suas traduções também fazem parte de nosso estudo. Em sua obra *Poética da tradução: Do Sentido à Significância* (2003) o autor afirma que em tradutologia existem graus de tradutibilidade determinados por fatores socioculturais, linguístico-estruturais e textuais. Esses fatores podem dificultar a tradução, mas nunca impedir que ela se concretize, pois, segundo Laranjeira, não existem barreiras intransponíveis entre um texto e outro de língua diferente. Isso se dá, pois não é necessário haver identidade absoluta entre original e tradução; aceita-se a simples equivalência. Dessa forma, para Mário Laranjeira, a tradução – até mesmo de poemas – é sempre possível:

Tão específica é a tradução do poema que muitos a julgam, por natureza, impossível. A posição que defendo, entretanto, é a de que não só o poema pode ser traduzido mas pode instaurar um “texto” na língua-cultura de chegada, tão válido quanto qualquer outro texto produzido nessa mesma língua-cultura. A intradutibilidade do poético não é um fato ligado a uma natureza, mas a uma ideologia dualista [que opõe conteúdo e forma, autor e tradutor, original e tradução] que recuso aceitar. (LARANJEIRA, 2003, p. 146).

A tradução do poema, de acordo com o tradutor e crítico brasileiro, deve ser a tradução da “unidade de significância”, que é o texto inteiro. Nesse sentido, Laranjeira aproxima-se de Meschonnic ao criticar a dualidade do signo e ao afirmar que a prática da tradução é uma reescritura em outra língua. O caminho que Laranjeira percorre para chegar a essa concepção, no entanto, diferencia-se das reflexões do linguista francês. Laranjeira, afirma que “[...] não se pode, então, chegar à significância sem passar pela mimese, ou seja, não se chega à leitura semiótica do poema sem passar pela leitura linguística [...]”. (2003, p.81-82). Nota-se que Laranjeira, inspirado nas teorias de Riffaterre¹⁸, considera em suas reflexões características que apontam para sua afinidade com a semiótica e, portanto, na obra pensada a partir de níveis de significação.

¹⁸ Ver *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil 1978.

Com relação às equivalências, claramente aceitas por Laranjeira, Meschonnic faz a seguinte observação:

Na tradução, a equivalência é uma noção perfeita. Ela é tão frouxa quanto a fidelidade. Podendo se situar em níveis diversos. Ela supõe obscuramente um sinônimo que o discurso recusa. Mas ela é maleável. Pode passar da língua ao discurso, do descontínuo ao contínuo. Ela se transforma em receitas de estilística comparada, na língua. Pode tão bem se aplicar ao ritmo e à prosódia, no discurso. (2010, p.XXXVI).

Para que o tradutor faça um bom trabalho, no entanto, ele deve conseguir identificar o que constitui a manifestação do “poético” no texto de partida e verificar quais operações permitem a transposição desse “poético” no texto de chegada. (LARANJEIRA, 2003, p.82). Essas operações são a “agramaticalidade” do texto, o “signo duplo”, os “interpretantes intertextuais” e a “visilegibilidade”.

Admitindo que é a gramática “[...] a base em que se apoia essencialmente a mimese, os desvios àquela se constituem em elementos indicativos da derrogação desta, ou seja, as ‘agramaticalidades’ são um indício visível de que o texto deve ser entendido em outro nível.” (ibidem, p.85). Cabe salientar, que o termo “agramaticalidade”, é usado, pelo autor, num sentido amplo, correspondendo à ‘má formação’ da frase com relação aos componentes sintáticos, semânticos e fonológicos. Podem-se notar vários exemplos de “agramaticalidade”¹⁹ na obra de Apollinaire, como forma de criar o efeito surpresa. A falta de pontuação, a aproximação de palavras imprevisíveis, as assonâncias, as aliteraões etc, tornam-se, na sua obra, motivos de análise a partir da “agramaticalidade”, segundo Laranjeira. Eis um exemplo retirado do poema “Merlin et la vieille femme”: “Un mirage où tout chante et que les vents d’horreur/ Feignant d’être le rire de la lune hilare”. Observa-se que, no último verso, a aproximação do substantivo “lune” e do adjetivo “hilare” demonstra uma má formação da frase no nível semântico, o que gera, na poesia, uma imagem insólita, pois o adjetivo “hilária”, seria naturalmente empregado na adjetivação de uma pessoa “hilária”, de uma situação “hilária” etc, mas não da lua. Sendo assim, semanticamente

¹⁹ Segundo Mario Laranjeira, o termo “agramaticalidade” é usado por ele num sentido amplo, abrangente e não-excludente, diferente do sentido estrito que lhe empregam os gerativistas. Seguindo os preceitos de Michel Rifaterre, Laranjeira utiliza o termo designando qualquer fato textual que dê ao leitor a sensação de que uma regra foi violada. Ver *Poética da tradução: Do Sentido à Significância*, 2003, p. 85.

a formação da expressão que une o substantivo “lua” acompanhado do adjetivo “hilária”, talvez não soe natural na língua portuguesa, o que causa estranhamento no leitor.

O “signo duplo”, segundo índice a ser identificado, seria “uma palavra equívoca, situada na intersecção de duas sequências de associações semânticas ou formais [...]” (LARANJEIRA, 2003, p.104). Essa palavra provoca duplo sentido no verso, como se pode verificar no 49º verso de “L’émigrant de Landor Road”, por exemplo: “Il se maria comme un doge/ Aux cris d’une sirène moderne sans époux”. A polissemia da palavra “sirène”, que em francês significa “sereia” e “sirene”, torna possível o entendimento dos versos de duas maneiras, ou seja, a partir da leitura do poema, nota-se que a “sirène” tanto é a sirene de um navio, concretizando a modernidade do poema, quanto a sereia mitológica que enfeitiçava os marinheiros com seu canto.

O terceiro índice apontado por Laranjeira é o que ele chama de “interpretantes intertextuais”. Esse índice está relacionado aos aspectos semânticos e até mesmo antropológicos presentes no poema. É possível identificar um exemplo desse procedimento no último verso do poema “Zone”: “Soleil cou coupé”. Neste verso, o sol, que é símbolo de esperança, de renovação, aparece com o “pescoço cortado”, insinuando um cenário de melancolia da cidade, ao amanhecer. No entanto, é possível notar, no nível fonológico do poema, que o som dos fonemas “k” e “u” é repetido duas vezes, formando a saudação informal da língua francesa “coucou”, indicando uma tentativa de recusa do tom trágico dos versos. Esse jogo com as palavras e sons, quando percebido pelo tradutor, pode tornar a tradução mais rica.

O quarto índice, a “visilegibilidade”, corresponde a uma pré-leitura visual do texto, baseada na sua distribuição espacial. Muito comum nos *Caligrammes*, de Apollinaire, a distribuição espacial insólita do poema é um índice que deve ser mantido no poema traduzido, pois segundo Laranjeira exerce um papel fundamental para o entendimento da obra.

Embora Mário Laranjeira percorra um caminho permeado por conceitos da semiótica, nota-se que o propósito de sua reflexão tem muito em comum com as convicções de Meschonnic. Ambos consideram o sujeito como determinante do fazer literário e da tradução, discursos singulares, resultantes de uma prática subjetiva e que não se reduz ao cotejamento de duas estruturas, a do original e a da própria tradução:

Vista a tradução do poema como a reescritura de uma leitura do poema por um sujeito que tem sua própria história social e individual, com tudo aquilo que aí implica de ideologia e de pulsões corporais que agem como forças determinantes do seu fazer, o conceito de fidelidade não pode reduzir-se à simples superposição coincidente de duas estruturas-fora enquanto objetos. (LARANJEIRA, 2003, p.123).

Assim, o ato tradutório, para Laranjeira é a reescritura da significância do original, entendida como uma relação dinâmica estabelecida no interior do poema. Essa relação perpassa todos os níveis de sua manifestação textual “[...] de modo a gerar obliquamente sentidos que se afastam da referencialidade externa, passando o processo de significação do nível da mimese para o da semiose.” (ibidem, p.147)

Laranjeira esclarece que a tradução de textos científicos, técnicos, informativos, pragmáticos, argumentativos, ou seja, textos que tem por objetivo veicular uma informação, deve ser feita levando em consideração primordialmente o sentido, ou seja, o significado. Nos textos literários, em contrapartida, a materialidade do significante prevalece sobre o significado (conceito) e a arbitrariedade do signo desaparece. O texto passa a ser analisado não mais a partir do sentido, mas sim a partir da significância.

É esse novo modo de produção do sentido que acontece no interior do texto mediante o jogo das forças que subtem a significação a que se chama significância, por oposição ao sentido referencial. A significância é responsável pela abertura da significação a leituras múltiplas, todas plausíveis, e isso é uma das marcas do texto poético, por oposição à univocidade do texto veicular. (2012, p.30)

Parece-nos, portanto, que Laranjeira não promove a ideia de que a significância está em outra parte que não na organização dos significantes e significados, como faz Meschonnic. Os fenômenos que o tradutor aponta como índices de poeticidade que precisam ser traduzidos definem efeitos semânticos que estão tanto no significante quanto no significado (kuku é significante; sirène é homonímia do significado).

Enfim, acreditamos que uma análise rigorosa das reflexões desenvolvidas a partir do final do século XIX a respeito da tradução literária resultaria em que a maioria delas busca legar uma poética do texto original à tradução. A poética que intrinsecamente implicaria a teoria da literatura e da linguagem – e que incluiria, de

forma inerente, também, o sujeito produtor do discurso – e que faz um texto poético ser o que ele é. No entanto, o que impede muitos estudiosos de enxergarem além da teoria é o fato de estarem presos a preconceitos arraigados que não lhes permitem perceber que a poética é “[...] uma teoria de conjunto da linguagem, da história, do sujeito e da sociedade porque o discurso se pensa a partir de todas essas dimensões.” (ARAÚJO FERREIRA, 2012, p.99).

II. ANÁLISE ESTÉTICA E TRADUÇÕES

*“ C’est dans et par le langage que l’homme se constitue comme
sujet”*

Emile Benveniste

2.1. Simbolismo e surrealismo na poesia de Apollinaire

“A estética de Apollinaire não existe se se entende por estética uma teoria da arte” (CAMPA, 1996, p.5)²⁰. Essa afirmação, da crítica Laurence Campa, reflete justamente o que nos seduz na obra de Apollinaire. Seu despojamento, sinônimo de uma obra substancializada sem preceitos regidos por escolas literárias, torna-se finalmente um desafio, sobretudo quando se trata de analisar as suas traduções. Ao debruçarmo-nos sobre seus textos, notamos que a aparente simplicidade por não haver regras é, de fato, liberdade criadora e abre-se para uma grande diversidade de formas e nuances poéticas que podem dificultar, à primeira leitura, o entendimento de sua obra.

Reconhecemos que a heterogeneidade é uma característica intrínseca a Guillaume Apollinaire e à sua obra. Nascido na Itália e naturalizado francês, Apollinaire era filho de mãe polonesa e de pai desconhecido, provavelmente um italiano chamado Francesco Flugi d’Aspermont (AMORIM, 2003, p.20). Oficialmente registrado pela mãe como Wilhelm Albert Włodzimierz Apolinary de Wąż-Kostrowicki, Apollinaire renomeia-se de diversas maneiras:

²⁰ Tradução nossa. (“L’esthétique d’Apollinaire n’existe pas, si l’on entend par ‘esthétique’ une théorie de l’art”).

Guglielmo Alberto Dulciny, Guillaume Albert Vladimir Alexandre Apollinaire de Kostrowitzky, Wilhelm, Guillaume Macabre, Nyctor, Louise Lalanne, Pascal Hédégat, Merlim, o eremita, o poeta assassinado, o ladrão, o encantador apodrecido, o espreitador melancólico, o combatente de guerra, o romano, o francês, o parisiense, o pintor, Orfeu, o rei Artur, o bancário, o preceptor, o emigrante, o prisioneiro, o apaixonado, o viajante, o saltimbanco, o polvo, o mal-amado, o poeta, Guillaume Apollinaire, Apollinaire... Vários em um só, um em todos, congregando-se em um espaço concomitantemente real e imaginário... O fato de renomear-se, faceta marcante do poeta, indicaria o impulso permanente de recriar-se, de recusar assim suas origens, misteriosas no que concerne ao lado paterno. Sua própria vida e seu pseudônimo já seriam, por assim dizer, uma ficção. Nessa flutuação de suas origens e de seu nome oficial, Apollinaire entrega-se à saga de criar novos nomes e diversos personagens que refletem aspectos vários de sua personalidade e de acontecimentos marcantes de sua vida.

Durante sua infância e juventude, o autor e seu irmão mais novo viveram em vários lugares, em razão da vida desorganizada da mãe. Os lugares onde viveu assim como os amores que teve foram motivos para criação de vários poemas.²¹ Também a vida desregrada de Apollinaire e suas inúmeras experiências refletem claramente em seu modo de ver a arte: a arte é vida e a ideia de vida conota a multiplicidade, a mudança, o movimento. Levando em consideração esses aspectos, podemos perceber os motivos pelos quais Apollinaire nunca quis sintetizar e estruturar seu pensamento estético. Podemos encontrá-los artisticamente dispersos em suas obras em verso e prosa, em declarações feitas por ele, artigos, em sua correspondência com artistas de seu tempo, mas nunca rigorosamente organizadas. Defensor de uma nova estética, nunca se deixou enquadrar em qualquer classificação. Segundo Campa (1996, p.19-20)²²,

[...] ele nunca se deixa aprisionar em alternativas que fazem as controvérsias polêmicas da arte moderna. Procure-o no pós-simbolismo, na vanguarda, no passado, no futuro, nas proclamações, nos escândalos: ele está além. Heresiarca: eis o que ele é e quer ser, e duplamente, pois ele não tem nem

²¹ Tomemos como exemplo o livro analisado em nossa dissertação, *Alcools*, que apresenta vários aspectos que podem ser relacionados à vida do poeta. Alguns teóricos dividem os poemas de *Alcools* por ciclos que caracterizaram momentos distintos da vida de Apollinaire: Há poemas de inspiração simbolista, outros de inspiração renana, ciclos que correspondem às grandes paixões de sua vida, Annie, Marie etc.

²² Tradução nossa. (“ [...] il ne laisse jamais emprisonner dans les alternatives qui font les grandes heures polémiques de l'art moderne. Cherchez-le dans le post-symbolisme, dans l'avant-garde, dans le passé, dans le futur, dans les proclamations, les scandales : il est ailleurs. Hérésiarque : voilà ce qu'il est et veut être, et cela doublement, car il n'a ni doctrine, ni Eglise. Définir l'esthétique d'Apollinaire impose de définir d'abord le rapport singulier qu'il entretient avec la théorisation”).

doutrina, nem igreja. Definir a estética de Apollinaire impõe definir primeiro a relação singular que ele estabelece com a teorização.

É por essa razão que a crítica apollinariana busca incessantemente encontrar uma unidade em sua obra, sem perder de vista a sua diversidade.

Nos finais do século XIX e início do século XX, as teorias sobre arte que pretendem uma renovação poética e se consideram tributárias da verdade multiplicam-se. O simbolismo e o naturalismo perdem força e novas doutrinas surgem. Dentre elas podemos citar: o Integralismo em 1904, o Impulsionismo em 1906, o Dinamismo em 1910, o Paroxismo em 1911, o Dramatismo em 1912, o Neo-Simbolismo, o Primitivismo, o Subjetivismo, o Floralismo, além dos movimentos de vanguarda dos quais participaram os mais conceituados artistas. Esses movimentos tiveram suas origens nas ideias que brotavam desde o Romantismo e do Simbolismo, no entanto, questionavam os valores da época e aspiravam a uma revolução em relação à sua herança cultural.

Em 1909, o manifesto futurista lançado por Filippo Marinetti no jornal francês *Le Figaro* propaga a ruptura total com os valores artísticos tradicionais. Fascinado pela guerra e pela beleza moderna, representada pela máquina, pela velocidade e pela energia, Marinetti desconsidera o sentimento humano. Apollinaire tinha em comum com Marinetti o fascínio pela máquina, pela tecnologia e também pela guerra. Tão grande era sua admiração, que o autor se alistou no exército francês para defender a Pátria na Primeira Guerra Mundial, após naturalizar-se francês. Apollinaire passa por vários regimentos da artilharia e chega a ser tenente. No entanto, em março de 1916, um estilhaço de obus perfura seu capacete e lhe atinge a têmpora direita, fazendo com que ele fique durante muito tempo em recuperação até sua morte, causada por uma gripe espanhola, em 1918. Por ser simpatizante do futurismo, Apollinaire publica, em 1913, um “manifesto-síntese”: *L’antitradition futuriste*. Esse manifesto, que provocou pouca polêmica na época, foi conduzido pelo poeta francês mais como uma brincadeira com as palavras do que como uma doutrina a ser seguida. Na prática, entretanto, ele acaba se distanciando dos futuristas, pois considera suas obras antilíricas e didáticas, por serem sem vida e não terem nenhuma relação com a natureza.

Conforme já foi observado anteriormente, em *Les Peintres Cubistes* Apollinaire esclarece que a arte precisa ter vida sem, no entanto, imitar a natureza. O artista deve dissecá-la e reconstruí-la. Nesse aspecto, ele afirma sua posição na modernidade, aproximando-se das ideias que tiveram seu ponto de partida em Baudelaire que desprezava os conceitos da imitação da natureza e afirmava o princípio da autonomia da arte. Segundo o poeta precursor do simbolismo, é indispensável que o artista alcance a verdade inventando uma natureza que seja a expressão de sua própria arte e esta não deve estar a serviço do utilitarismo burguês. É nesse momento que o verso torna-se símbolo da individualidade artística, pois obedece a um ritmo pessoal, podendo ser livre ou não.

Apollinaire foi um grande leitor dos simbolistas e reconhece a sua herança. Alguns de seus poemas como “Le Pont Mirabeau”, “Marie” e “Le voyageur”, por exemplo, são assumidamente simbolistas.²³ Além desses, poemas como “Vendemiaire”, “Cortège”, “Merlin et la vieille femme”, “Le larron” etc, evidenciam essa faceta do simbolismo que se percebe sobretudo pela abolição das regras de versificação que dá origem à liberdade advinda da imaginação. Assim, há a presença da narratividade, do fluxo de consciência, de mitos e fábulas, o uso de palavras em desuso, antigas, a recriação de metáforas, a valorização do símbolo e de outros recursos que provocam a obscuridade exaltada no simbolismo.

No entanto, Apollinaire toma distâncias, pois não acredita que o símbolo e a poesia traduzem a essência do mundo, a verdade. Para ele, essa não é também a função da arte. A essência para ele, é a própria poesia, ou seja, a criação em si. Descarta-se, dessa forma, qualquer função ou ideia transcendental que poderia estar ligada à arte:

Se há uma essência da arte para Apollinaire, é o sublime, dito de outra forma, a criação. Vê-se bem a originalidade dessa concepção: essa essência não é uma ideia transcendente, ela é uma prática, quase nem é uma definição. A estética apollinairiana não pertence, então, à ordem do conhecer, mas sim à do fazer. (CAMP, 1996, p.54).²⁴

²³ Segundo Paulo Hecker Filho, no prefácio de *Escritos de Apollinaire* (1984, p. 14), o autor francês grava esses três poemas para uma apresentação de poemas simbolistas em 1914, na Sorbonne.

²⁴ Tradução nossa. (“S’il y a une essence de l’art pour Apollinaire, c’est le sublime, autrement dit, la poésie, autrement dit la création. On voit bien l’originalité de cette conception : cette essence n’est pas une idée transcendente, elle est une pratique, à peine une définition. L’esthétique apollinairienne n’appartient donc pas à l’ordre du connaître mais celui du faire.”)

É notável que Apollinaire tem uma concepção original da arte. Entretanto, apesar dessa originalidade e de sua relação íntima com as Vanguardas, ele não rompe com o passado para proclamar novas regras. A “ausência” de uma estética, faz da criação apollinariana uma espécie de quebra-cabeças que, ao ser montado, vai delineando seus julgamentos. Notamos que, de acordo com seu ponto de vista, a expressão lírica é o único objetivo do poeta e, por essa razão, o que importa é o ato criativo. Dessa maneira, o escritor revela sua concepção artística mais por metáforas do que por discursos saturados de argumentos e embasados em teorias extrínsecas à arte em si. Ao contrário do que se constata na maioria dos autores da época, influenciados pelas teorias de Bergson e William James, Apollinaire defendia a autonomia da arte com relação à filosofia, a sociologia, a estatística, e a história. Em todos os seus discursos, o escritor francês tem como fundamentos a espontaneidade e a sinceridade. Em uma entrevista feita por Pérez-Jorba, Apollinaire afirma:

A arte deve ter como fundamento a sinceridade da emoção e a espontaneidade da expressão: uma e outra estão em relação direta com a vida, que elas se esforçam para celebrar esteticamente. A inteligência geralmente obriga a arte a estar fora de si até torná-la alucinante; a verdadeira arte nasce unicamente sob impulso da intuição e não resulta, guarde bem isso, da reflexão. (Ibidem, p.196)²⁵

Conforme afirma Campa (Ibidem, p.16), o fato de o autor prezar pela intuição não significa que a obra de arte seja resultado de puro instinto. O artista deve, sim, trabalhar bastante e ter consciência de sua criação, fazendo uso da razão. No entanto, a criação artística não se coloca a serviço de explicações e comprovações.

Assim como a vida, a experiência estética está ligada ao tempo e às mudanças. É por essa razão que Apollinaire declara em *Les peintres cubistes* que “[...] a realidade nunca será descoberta definitivamente. A verdade será sempre nova”.²⁶ Ao contrário do que pensavam alguns vanguardistas que desprezavam o passado e sua herança,

²⁵ Tradução nossa. (“L’art doit avoir pour fondement la sincérité de l’émotion et la spontanéité de l’expression : l’une et l’autre sont en relation directe avec la vie, qu’elles s’efforcent de magnifier esthétiquement. L’intelligence arrache d’ordinaire l’art hors de ses gonds, jusqu’à le rendre hallucinant ; l’art véritable naît uniquement sous l’impulsion de l’intuition et ne résulte pas, retenez-le bien, de la réflexion.”)

²⁶ Tradução nossa. (“[...] on ne découvrira jamais la réalité une fois pour toutes. La vérité sera toujours nouvelle.”)

para Apollinaire o “novo” é a surpresa criada a partir de novas combinações de elementos preexistentes. E é isso que depreendemos de sua obra: a articulação da tradição com a modernidade que resulta numa estética da surpresa. Vemos que a imaginação é o fio condutor das palavras. É nesse sentido que o poeta francês se aproxima bastante do Cubismo e dedica ao movimento a obra *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, considerada pelos seus contemporâneos um manifesto. Mais tarde, Apollinaire cria o termo *Surréalisme* para nomear o seu modo de pensar a obra de arte. A primeira vez que ele usa esse termo, é para subintitular sua peça teatral *Les Mamelles de Tirésias: drame surréaliste*. No prefácio dessa obra o autor explica o uso do neologismo:

Para caracterizar meu drama eu me servi de um neologismo pelo qual me perdoarão, pois isso raramente me ocorre, e eu forjei o adjetivo surrealista que definitivamente não significa simbólico [...], mas define muito bem uma tendência da arte que, se não é mais nova do que tudo que se encontra sob o sol, não deve nunca ter servido para formular nenhum credo, nenhuma afirmação artística ou literária.(apud CAMPA, 1996, p.41)²⁷

A peça *Les Mamelles de Tirésias* é inovadora pois une o teatro, a poesia, a dança, a música, diversos ruídos e as artes plásticas, ou seja, há uma mistura de gêneros – preconizada pelo Dadaísmo – que já existiam desde a antiguidade. A obra é inspirada no mito do adivinho cego Tirésias, de Tebas, permeado de temáticas modernas e provocadoras como o feminismo e o antimilitarismo. A inovação dessa peça encontra-se na maneira como tudo isso ocorre simultaneamente, criando efeitos novos e desvendando novas realidades.

Em *Alcools*, o poema que melhor ilustra a estética surrealista é “Zone”. Trata-se de um poema com imagens fragmentadas, no qual o poeta se utiliza de recursos como *découpage* e *collage*, sobrepondo imagens, diferentes lugares, diferentes vozes verbais, além de criar novas palavras, abolir tempo e espaço, criando simultaneidade. Segundo Michel Décaudin em *Alcools de Guillaume Apollinaire* (1993, p. 45), alguns poemas resultam de uma alquimia e são elaborados pelas seguintes principais

²⁷ Tradução nossa. (“Pour caractériser mon drame je me suis servi d’un néologisme qu’on me pardonnera, car cela m’arrive rarement et j’ai forgé l’adjectif surréaliste qui ne signifie pas du tout symbolique [...], mais définit assez bien une tendance de l’art qui si elle n’est pas plus nouvelle que tout ce qui se trouve sous le soleil n’a du moins jamais servi à formuler aucun credo, aucune affirmation artistique ou littéraire.”)

operações: 1. *Réduction* – é a supressão de alguns versos da primeira versão do poema; 2. *Découpage* – trata-se do recorte de versos ou estrofes de poemas inéditos ou inacabados para sua utilização em novos poemas; 3. *Collage* – é o acréscimo desses versos em novos poemas; 4. *Morcellement* – é a fragmentação, a divisão de um poema em dois distintos.

O grande envolvimento de Apollinaire com as ideias difundidas no início do século XX assim como a sua herança simbolista fizeram com que ele procurasse um equilíbrio entre o que ele tinha visto e vivido até então e o que se apresentava naquele momento. A essa lucidez, de que a concepção artística do presente nada mais é do que a valorização do clássico em harmonia com o novo, o poeta chamou de *Esprit nouveau*. Para concretizar essa maneira de pensar, o poeta deu uma conferência sob o mesmo título, em novembro de 1917, na qual ele esclarece: “O espírito novo que se anuncia pretende antes de qualquer coisa herdar dos clássicos um sólido bom-senso, um espírito crítico seguro, um olhar de conjunto sobre o universo e a alma humana e o sentido do dever que despoja os sentimentos e limita, ou antes, contém suas manifestações.” (apud CAMPA, 1996, p.159)²⁸

Enfim, todas essas questões mostram a originalidade de Apollinaire em uma época em que muitos disputavam pela imposição de ideias. Ele consegue, como nenhum outro poeta, manter um equilíbrio entre a tradição e a ruptura.

2.2 Escrita e reescrita

A nossa escolha em analisar os poemas originais em primeiro lugar, as traduções de Paulo Hecker Filho na sequência e as de Mario Laranjeira por último, deveu-se à intenção de não perder o entendimento geral dos discursos de cada um dos poemas, como poderia acontecer se analisássemos e comparássemos lado a lado verso por verso ou estrofe por estrofe, conforme fazemos normalmente com trechos de narrativas. Essa comparação (lado a lado) foi feita em alguns momentos,

²⁸ Tradução nossa. (“L’esprit nouveau qui s’annonce prétend avant tout hériter des classiques un solide bon sens, un esprit critique assuré, des vues d’ensemble sur l’univers et dans l’âme humaine, et le sens du devoir qui dépouille les sentiments et en limite ou plutôt en contient les manifestations.”).

quando se achou necessário tornar presentes alguns versos dos poemas analisados.

“Le pont Mirabeau”

Le pont Mirabeau

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souvienn
La joie venait toujours après la peine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Les mains dans les mains restons face à face
Tandis que sous
Le pont de nos bras passe
Des éternels regards l'onde si lasse

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

L'amour s'en va comme cette eau courante
L'amour s'en va
Comme la vie est lente
Et comme l'Espérance est violente

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Passent les jours et passent les semaines
Ni temps passé
Ni les amours reviennent

Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Vienne la nuit sonne l'heure

Les jours s'en vont je demeure

O crítico Michel Décaudin, no livro *Alcools de Guillaume Apollinaire* (1993, p. 81-82), resume o que seria, segundo ele, a questão principal de *Alcools*: “O mundo de *Alcools* é um mundo de fuga onde tudo se esvai. O poeta imóvel sobre a ponte Mirabeau vê a água passar como passam o amor e a lembrança”.²⁹ O poema “Le pont Mirabeau” ao qual se refere Décaudin nesse excerto, foi publicado pela primeira vez na revista *Les Soirées de Paris*, nº1, em fevereiro de 1912. Trata-se de um poema lírico com traços de renovação. O seu refrão aparece antes, em um esboço que data da época em que Apollinaire ficou encarcerado na prisão Santé, em setembro de 1911:

Dans une fosse comme un ours
Chaque matin je me promène
Tournons, tournons, tournons, toujours
Quand donc finira la semaine
Quand donc finiront les amours
Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure³⁰

Pelo esboço apresentado acima, percebe-se que o tema que se destaca é a fugacidade do tempo. Esse tema é de suma importância para Apollinaire, conforme podemos verificar em carta escrita por ele em agosto de 1916 à Jeanne-Yves Blanc: “Nada provoca mais melancolia em mim do que essa fuga do tempo. Ela está em desacordo tão formal com meu sentimento, minha identidade, que ela é a própria

²⁹ Tradução nossa. (“Le monde d’Alcools est un monde de fuite, où tout s’évanouit. Le poète immobile sur le pont Mirabeau voit l’eau passer comme passent l’amour et le souvenir.”).

³⁰ DECAUDIN, M. *Le dossier d’Alcools*: édition annotée des préoriginales avec une introduction et des documents, 3ed. Revue. Genève: Droz, (Publications Romaines et Françaises, 67) 1971, p. 91. O quarto verso desse esboço encontra-se no poema “Marie”, após uma imagem de tonalidade análoga ao do poema “Le Pont Mirabeau”: “Le fleuve est pareil à ma peine”.

origem de minha poesia.”³¹ (apud DECAUDIN, 1993, p. 81). Assim como nos versos desse esboço, o poema “Le Pont Mirabeau” tematiza o tempo que se esvai e o amor que partiu, mas que permanece nos pensamentos do eu-lírico. Parado sobre a ponte, ele observa as águas do Sena e relembra com nostalgia os momentos passados com a amada, que, como as águas do rio parisiense, não voltam mais. Desde os primeiros versos, é importante notar, o poeta evoca a paisagem onde tudo se passa: o Sena, a ponte Mirabeau que leva a Auteuil, no XVI distrito de Paris. E é essa paisagem que traz à tona reminiscências dos momentos passados com seu amor.

Observa-se que o terceiro verso do poema, “Faut-il qu’il m’en souviennne”, abre-se à dialética da lembrança e do esquecimento. A ausência de pontuação possibilita a leitura do verso enquanto uma interrogação, em que o poeta se questiona se é mesmo necessário que ele se lembre desses momentos, que apesar de terem sido bons, causam o seu sofrimento no presente. Além dessa leitura, podemos pensar nesse verso como uma exclamação em forma de suspiro, conforme a leitura de Morhange-Bégué e Lartigue: “Essa interrogação (mas que pode também, em uma deliciosa ambiguidade, [ser] uma exclamação em forma de suspiro) se faz em um tom de cansaço, sem agressividade”.³² (MORHANGE-BEGUE; LARTIGUE, 1993, p.23).

A partir dessas lembranças do amor que passou, assim como as águas do rio que passam sob a ponte e o tempo que passa inexoravelmente, o eu-lírico denota a permanência do ser que “demeure”, conforme é reforçado pelo refrão: “Les jours s’en vont je demeure”.

O desejo de eternizar a lembrança do passado tornando-a presente é afirmado na segunda estrofe quando a ponte é humanizada. Os amantes de mãos dadas poderiam ficar ali, pela eternidade, assim como a ponte metálica: “Les mains dans les mains restons face à face” (v.7). No entanto, podemos perceber pelos versos seguintes, que os amantes estão de mãos dadas para um momento final: “Tandis que sous / Le pont de nos bras passe / Des éternels regards l’onde si lasse” (v8-10). A onda se cansa de ser observada pelos olhares dos amantes, reflexo do amor que acabou. Os “amores” passam, mas o eu-lírico permanece ali. O adjetivo “lasse”, “cansada” em francês, é uma marca simbólica da água.

³¹ Tradução nossa. (“Rien ne détermine plus de mélancolie chez moi que cette fuite du temps. Elle est en désaccord si formel avec mon sentiment, mon identité, qu’elle est la source même de ma poésie”).

³² Tradução nossa. (“Cette interrogation (mais qui peut aussi, dans une délicieuse ambiguïté, être une exclamation en forme de soupir) se fait sur un ton de lassitude, sans agressivité”).

Assim, ao analisarmos as imagens, notamos que o rio simboliza o amor que se esvaiu, além de representar a passagem e renovação do tempo, pois assim como o rio corre sem cessar, ele se renova a cada momento e as águas que passaram não voltam mais. A ponte, ao contrário, austera, representa, como podemos observar, a afirmação da permanência do ser e, conseqüentemente, a da poesia, conforme afirmam Morhange-Bégué e Lartigue (1993, p.25),

A permanência do Ser, é também a da poesia, que se inscreve no eterno. É assim que a passagem da imagem simbólica da ponte à da “ponte de nossos braços”, evocada na estrofe 2, tem como função perenizar o amor passado. Essa operação é possível pelo valor mágico do verso.³³

Da mesma forma, os versos da terceira estrofe reforçam a ideia da passagem do tempo e do amor, e da permanência do ser. A palavra “Espérance”, escrita com a letra inicial maiúscula, faz-nos lembrar de uma das três virtudes teológicas, que são a Fé, a Esperança e a Caridade, e logo parece representar a possibilidade de ser levado a uma espécie de “correspondência” mística com o mundo espiritual. Diferente da palavra “espoir”, que em francês está relacionada à dimensão humana, a palavra “espérance” é de ordem transcendente ou até mesmo religiosa, próxima da fé. Essa “correspondência”, herança do Simbolismo na obra de Apollinaire, seria um exemplo do que comenta Álvaro Cardoso Gomes em sua obra *O Simbolismo*: “[...] é preciso assinalar que o Simbolismo irá recuperar e intensificar a ideia romântica de que a essência misteriosa das coisas só é possível de ser captada pela palavra evocadora, pela palavra que supera a limitação da linguagem comumente utilizada pelos homens.” (1994, p.15).

A última estrofe encerra-se com a retomada do primeiro verso, criando uma circularidade que reforça a ideia de permanência do ser.

Em todo o poema, o campo lexical da passagem do tempo se organiza a partir dos verbos. Com exceção do verbo “venir”, que aparece no pretérito imperfeito do indicativo e no subjuntivo, do verbo “sonner”, que também aparece no subjuntivo, e

³³ Tradução nossa. (“La permanence de l’Être, c’est aussi celle de la poésie, qui s’inscrit dans l’éternel. C’est ainsi que le passage de l’image symbolique du pont à celle du ‘pont des nos bras’, évoqué à la strophe 2, a pour fonction de pérenniser l’amour passé. Cette opération est possible par la valeur magique du vers.”)

do “rester”, no imperativo, todos os outros estão no presente, marcando a continuidade ininterrupta: “coule”, “passe”, “s’en va”, “s’en vont” etc.

A estrutura formal também tem um papel muito importante para a leitura desse poema. Nota-se que a posição dos versos sugere o movimento da água corrente, estando, portanto, em consonância com a temática. As quatro estrofes, que são compostas de quatro versos respectivamente de 10 / 4 / 6 / 10 sílabas, eram, na primeira versão manuscrita do poema, formadas por três decassílabos. Além disso, ele apresentava pontuação. Segundo Morhange-Bégué e Lartigue (op.cit. p. 27),

A versão definitiva testemunha um claro progresso. No plano rítmico, com efeito, o corte em dois versos (4 + 6) do segundo decassílabo primitivo desenvolve uma sequência 4 + 6 + 10. Essa sequência é mais rica pelas sequências de faixas rítmicas em progressão quantitativa, em aumento de volume sonoro, em sucessão de saltos cada vez mais largos, como um triplo salto. Um primeiro efeito dessa modificação é o aumento do fôlego, da respiração rítmica.³⁴

Ainda que a versificação tenha se mantido tradicional, a versão definitiva possibilitou uma leitura mais fluente dos versos. Os *enjambements* motivados pela nova posição dos versos, além de facilitar a fluidez da leitura, produzem ambiguidades poéticas, exigindo maior participação do leitor e criando o efeito-surpresa. Vejamos um exemplo: “Sous le pont Mirabeau coule la Seine / Et nos amours / Faut-il qu’il m’en souvienn” (v. 1-3). Nesses versos é possível notar que os *enjambements* possibilitam diversas leituras: o segundo verso pode ser lido como continuidade do primeiro (Sous le pont Mirabeau coule la Seine et nos amours) ou como início do terceiro (Et nos amours... faut-il qu’il m’en souvienn?). Da mesma forma, o terceiro pode ser o início do quarto verso (Faut-il qu’il m’en souvienn la joie venait toujours après la peine). Assim, de acordo com Décaudin (1993, p.53), “As correções deram vida a uma estrutura nova, que é uma ‘forma-sentido’”.³⁵

³⁴ Tradução nossa. (“La version définitive témoigne d’un net progrès. Sur le plan purement rythmique, en effet, le découpage en deux vers (4 + 6) du deuxième décasyllabe primitif développe une séquence 4 + 6 + 10. Cette séquence est plus riche, par la suite de plages rythmiques en progression quantitative, en augmentation de volume sonore, en succession de rebonds de plus en plus larges, comme un triple saut.

Um premier effet de cette modification est donc l’accroissement du souffle, de la respiration rythmique.”)

³⁵ Tradução nossa. (“Les corrections ont donné naissance à une structure neuve, qui est une ‘forme-sens’”)

Além dos quartetos, “Le pont Mirabeau” apresenta refrãos de versos heptassílabos, elemento essencial da musicalidade. Tanto nas estrofes quanto nos refrãos a acentuação é bem distribuída. A propósito, a musicalidade é uma característica muito acentuada nesse poema. Nota-se pela repetição dos sons, tendo como exemplo o som de [u] já na primeira estrofe: “**S**ous le pont Mirabeau **c**oule la Seine / Et nos am**o**urs / Faut-il qu’il m’en **s**ouvi**e**nn**e** / La joie venait **t**ou**j**ours après la peine”. Na segunda estrofe, destaca-se a alternância dos sons “a” e “on”: “Les mains dans les mains rest**o**ns **f**ace à **f**ace / Tandis que sous / Le **p**ont de nos bras **p**asse / Des éternels reg**a**rds l’**o**nde si **l**asse”. A consoante líquida “l”, que enfatiza a fluidez, é acentuada desde a primeira estrofe em “coule la Seine”, entretanto, é na terceira que ela sobressai: “L’amour s’en va comme cette eau courante / L’amour s’en va / Comme la vie est l**e**nte / Et comme l’Espérance est viol**e**nte. Essa estrofe apresenta também a rima interna a partir da repetição de “s’en va” e o eco formado pelos lexemas “vie est lente” e “violente”. Esta última prática é frequente na obra de Apollinaire³⁶. No último quarteto é notável a repetição da negação “Ni”. Além desses recursos, há as rimas finais, femininas em sua maioria.

Em vista disso, o tema da tristeza e da melancolia provocadas pelo rompimento amoroso e a musicalidade do poema conferem-lhe uma semelhança com a elegia, ou seja, um poema lírico cujo tom é quase sempre de queixa, triste e melancólico.

Em suma, a despeito de o poema apresentar versificação tradicional e temática amorosa, o vocabulário é simples, típico da poesia moderna, sem palavras rebuscadas. O tema, apesar de grandioso, é trabalhado a partir de associações banais, como a ponte que faz parte da paisagem urbana. Ademais, “Le pont Mirabeau” não apresenta pontuação. Sendo assim, aspectos da poesia tradicional mesclam-se aos da poesia moderna, afinal,

O artista moderno perpetua uma tradição, mas o que o diferencia dos gregos é que ele não se refere a um belo universal e eterno; ele cria seu próprio mundo, livre das leis e das contingências da natureza, logo mais perfeito do

³⁶ É possível verificar exemplos de eco em vários poemas de *Alcool/s*. No poema “La blanche neige”, há a rima de “neige” com “n’ai-je”; em “Zone”, os imigrantes “espèrent gagner de l’argent dans l’Argentine” (“esperam ganhar dinheiro na Argentina”), em “L’Ermite”, “Les humains savent tant de jeux l’amour la mourre” (“Os humanos sabem tanto o jogo o amor a mora” – tradução de Mário Laranjeira) etc.

que ela; “cada obra torna-se um universo novo com suas leis particulares”
(CAMPA, 1996, p.63.)³⁷

³⁷ Tradução nossa. (“L’artiste moderne perpétue une tradition, mais ce qui le différencie des Grecs, c’est qu’il ne se réfère pas à un beau universel et éternel; il crée son propre monde, dégagé des lois et des contingences de la nature, donc plus parfait qu’elle ‘chaque oeuvre devient un univers nouveau avec ses lois particulières’”).

Traduções de “Le Pont Mirabeau”

Le pont Mirabeau, de Guillaume Apollinaire	A ponte Mirabeau, de Paulo Hecker Filho	A ponte Mirabeau, de Mário Laranjeira
Sous le pont Mirabeau coule la Seine Et nos amours Faut-il qu'il m'en souviene La joie venait toujours après la peine	Sob a ponte Mirabeau corre o Sena E os amores De que não me esqueço A alegria sempre antes da pena	Sob a ponte Mirabeau corre o Sena Nossos amores Devo lembrar a cena Vinha a alegria sempre após a pena
Vienne la nuit sonne l'heure Les jours s'en vont je demeure	Chega a noite fim começo Vão-se os dias permaneço	Venha a noite soe a hora Eu fico os dias vão-se embora
Les mains dans les mains restons face à face Tandis que sous Le pont de nos bras passe Des éternels regards l'onde si lasse	Fiquemos de mãos dadas face a face Enquanto sobre a ponte De nossos braços passe Dos olhares a já quase extinta fonte	Mãos entre as mãos fiquemos face a face Enquanto sob A ponte dos braços passa Dos eternos olhares a onda tão lasse
Vienne la nuit sonne l'heure Les jours s'en vont je demeure	Chega a noite fim começo Vão-se os dias permaneço	Venha a noite soe a hora Eu fico os dias vão-se embora
L'amour s'en va comme cette eau courante L'amour s'en va	Foge o amor como a água se ausenta Foge o amor	O amor se vai como essa água é corrente O amor se vai

Comme la vie est lente Et comme l'Espérance est violente Vienne la nuit sonne l'heure Les jours s'en vont je demeure Passent les jours et passent les semaines Ni temps passé Ni les amours reviennent Sous le pont Mirabeau coule la seine Vienne la nuit sonne l'heure Les jours s'en vont je demeure	Como a vida é lenta E como a esperança é violenta Chega a noite fim começo Vão-se os dias permaneço Passam-se os dias e as semanas passam A vida aliena Os amores se embaçam Sob a ponte Mirabeau corre o Sena Chega a noite fim começo Vão-se os dias permaneço	Como a vida é lenta E como a Esperança é violenta Venha a noite soe a hora Eu fico os dias vão-se embora Passam os dias passam as semanas Nem o tempo passado Nem os amores voltam Sob a ponte Mirabeau corre o Sena Venha a noite soe a hora Eu fico os dias vão-se embora
---	--	---

A primeira questão importante a se notar, nas traduções, é a construção dos *enjambements* que criam a ambiguidade poética e produzem o efeito de passagem das águas do Sena, do tempo e do amor. Na tradução de Paulo Hecker Filho são mantidos os enjambements do primeiro ao terceiro verso, e, devido à pausa final, o quarto verso ficou um pouco mais distante, reduzindo o fluxo rítmico. O uso, no segundo verso, do artigo definido “os” no lugar do pronome possessivo “nossos”, confere ao poema um sentido mais abrangente com relação ao amor. O eu lírico apollinariano refere-se à mulher amada e aos momentos de amor com ela vividos. A tradução “E os amores” não revela a mesma especificidade do amor por uma única pessoa, ampliando o sentido de amor para vários amores que podem ter passado pela vida do eu lírico ou de qualquer sujeito poético.

O tradutor opta, no verso poético “De que não me esqueço”, por não colocar o duplo sentido reflexivo do original “Faut-il qu’il m’en souvienne”, visto que a tradução se torna uma afirmação. Essa escolha resulta da preferência por manter a rima dos refrãos: “Chega a noite fim começo / Vão-se os dias permaneço”.

A substituição do vocábulo “après” (depois, em francês) por “antes”, no quarto verso, significa que na reescritura de Hecker Filho não há o sentimento de esperança da volta da amada que o verso original traz. Na tradução, dessa forma, o encontro dos amantes está sempre finalizado pelo sofrimento, diferentemente do que é revelado pelo sujeito poético do discurso original, para quem, apesar do sofrimento, sempre havia um “après” acompanhado de alegria: “La joie venait toujours après la peine”.

No refrão, o tradutor opta por construir o escoamento do tempo do poema empregando os substantivos “fim começo” seguidos um pelo outro, evidenciando o movimento temporal. Entretanto, a colocação dos substantivos na ordem inversa, representa um tempo cíclico, forma temporal em que, depois do fim, vem um novo começo. Entretanto, o poema de Apollinaire é todo construído em cima da tensão entre passado e presente, tal como se expressa na ideia de passagem linear (o que vai não volta) que não pode ser cosmologicamente resgatada, podendo ser apenas resgatada pelo sujeito, pelo eu lírico, o qual se destaca como potência de permanecer, de ter esperança, e de lembrar. Neste sentido, essa construção “fim-começo” – que foi explorada na intenção de manter a rima com “permaneço”, do verso seguinte – acaba por reduzir o sentido de escoamento do tempo. O verbo “demeurer”, empregado no original, é um termo muito usado até o século XVII e denota a

resistência da presença (no caso, do sujeito poético). Diferente do verbo “rester”, que significa apenas “ficar” no sentido de não ir a outro lugar, “demeurer” revela a esperança do sujeito na espera do retorno do seu amor. A utilização de “permaneço” na primeira tradução, aproxima-se bem do original no sentido de que há a resistência, a espera, a esperança. Na tradução de Laranjeira, como veremos adiante, essa nuance não é explorada. Uma alternativa para a tradução de “demeurer” seria o próprio verbo “demorar-se”, mas talvez, pela dificuldade em rimá-lo com as outras palavras, os tradutores preferiram não se beneficiar dele. No entanto, haveria a possibilidade de manter o verbo da seguinte maneira: “Venha a noite soe a hora / Vão-se os dias me demoro”, rimando as sílabas tônicas de “hora” com “demoro”.

Na segunda estrofe, Hecker Filho prefere não manter a imagem formada pela “onde lasse”, quando ele substitui a preposição “sous” (sob, em francês), por “sobre”. Retomemos a estrofe na qual isso é visível:

Les mains dans les mains restons face à face Tandis que sous Le pont de nos bras passe Des éternels regards l'onde si lasse	Fiquemos de mãos dadas face a face Enquanto sobre a ponte De nossos braços passe Dos olhares a já quase extinta fonte
--	--

Isso ocorre, pois, na tradução, são os olhares dos amantes que passam “sobre” a ponte e não mais a onda “lassa” que passa “sob” a ponte, como se dá no poema de Apollinaire. Em consequência disso, a palavra ponte, que era do terceiro verso, passa a fazer parte do segundo e há uma inversão sintagmática já que no último verso, a “onde si lasse” que era sujeito, passa a ser objeto na tradução³⁸, não se mantendo a imagem poética.

O verso “L’amour s’en va comme cette eau courante” é traduzido por “Foge o amor como a água se ausenta”. Verifica-se aí uma abstração conceitual quando

³⁸ A ordem natural do período do verso original seria “enquanto a onda tão lasse dos eternos olhares passe sob a ponte de nossos braços”. Nessa ordem é possível notar que “onda” é o sujeito do verso. Na tradução, por outro lado, se o tradutor empregou a preposição “sobre” em vez de “sob”, o sujeito que passa “**sobre** a ponte dos braços” não pode mais ser o rio e sim os olhares dos amantes.

Hecker Filho interpreta o verso de Apollinaire e substitui a comparação feita originalmente acrescentando o verso “ausentar-se”. A ausência, é a não-presença e o rio, assim como o tempo, sempre estão presentes. Há sempre uma presença mesmo que não seja mais a mesma presença. A água corre, mas ela não se ausenta, apenas se renova. Mais uma vez aqui, o tradutor deu preferência à rima. Nessa mesma estrofe, a palavra “Espérance” aparece como “esperança”, com letra minúscula, tornando-se um simples vocábulo empregado em muitos poemas de amor.

No último quarteto, o tradutor não se serve da anáfora “ni”, que reforça a ideia de que nada mais volta. Nessa estrofe, mais uma vez, o tradutor faz uma interpretação dos versos e favorece as rimas finais. Dessa forma, os versos “Ni temps passé / Ni les amours reviennent” são traduzidos por “A vida aliena / Os amores se embaçam”, para rimar com “Sena” e “passam”.

A tradução de Laranjeira, como veremos, difere com relação ao ritmo da tradução de Hecker Filho. Na primeira estrofe, Laranjeira opta por suprimir o “Et” que acompanha “nos amours”, a fim de manter o verso tetrassílabo e a acentuação na mesma posição (1ª e 4ª sílabas). No entanto, o *enjambement* não é mantido. Na mesma estrofe, o verso “Faut-il qu’il m’en souviennne” é traduzido por “Devo lembrar a cena”. A palavra cena, aí empregada, remete-nos a um aspecto visual que não existe no poema de Apollinaire. O tradutor, ao priorizar a rima de “Sena”, “cena” e “pena”, optou por imprimir um ritmo diferente a esse verso. Neste caso, havia a opção de manter apenas uma rima incompleta, traduzindo o verso por “É preciso que eu me **lembre**”. Perder-se-ia a homofonia e o verso não seria mais um hexassílabo, mas pluralidade da leitura permaneceria.

Outros tradutores que se dedicaram a esse poema mantiveram o aspecto da lembrança nos versos da primeira estrofe, assim como as rimas. Vejamos dois exemplos:

“A ponte Mirabeau” (Jorge de Sena)

Sob esta ponte passa o rio Sena
e o nosso amor
lembrança tão pequena

sempre o prazer chegava após a pena

“A ponte Mirabeau” (Daniel Fresnot)

Sob a ponte Mirabeau corre o Sena

E nossos amores

A memória acena

A alegria vinha sempre depois da pena³⁹

O refrão de Laranjeira difere bastante do de Hecker Filho. Este, empregando o verbo “permanecer”, mantém uma proximidade grande com “demeurer”. O “ficar”, empregado na tradução 2, não tem a mesma nuance do verbo eleito pelo poeta francês, tornando o ritmo mais sutil. Mais uma vez poderíamos pensar em uma tradução que valorizasse menos a rima completa, mantendo apenas rima da vogal, como por exemplo em “Vão-se os dias me demoro”, conforme já foi comentado.

Na segunda estrofe, o tradutor mantém a imagem formada pelos olhares da “onda lassa”, tão importante para o poema. Parece-nos, no entanto, um pouco formal o segundo verso, visto que no original se trata de uma fala do eu poético para sua amada. Alguém diria “enquanto sob a ponte dos braços”, utilizando a palavra “sob” em um contexto informal? Acreditamos que não. A supressão do pronome demonstrativo “nos” de “nossos braços”, provavelmente ocorreu para que o verso não ficasse tão longo em português divergindo muito do francês.

Mario Laranjeira prefere, nas últimas estrofes de sua tradução, manter uma correspondência semântica com o original. As palavras aparecem exatamente como no poema de Apollinaire. Até mesmo a palavra “Esperança” é mantida com a inicial maiúscula. A rima completa entre “courante”, “lente” e “violente”, sofre uma pequena alteração pois a palavra “corrente”, rima apenas com as sílabas tônicas de “lenta” e “violenta”.

Enfim, podemos perceber que cada tradutor optou por empregar diferentes estratégias para a buscar a significância em suas traduções. Hecker Filho ousou e as vezes recriou os versos para conseguir o seu objetivo principal, que era traduzir

³⁹ As traduções apresentadas como exemplo, apresentam, sem dúvida, outras questões que poderiam ser discutidas, porém, este não é o objetivo do nosso trabalho.

mantendo o número de sílabas e as rimas mais próximos do original. Mario Laranjeira, por sua vez, manteve-se mais próximo, ousando menos e valorizando menos alguns detalhes de sonoridade.

“Marie”

Marie

Vous y dansiez petite fille
Y danserez-vous mère-grand
C'est la maclotte qui sautille
Toutes les cloches sonneront
Quand donc reviendrez-vous Marie

Des masques sont silencieux
Et la musique est si lointaine
Qu'elle semble venir des cieux
Oui je veux vous aimer mais vous aimer à peine
Et mon mal est délicieux

Les brebis s'en vont dans la neige
Flocons de laine et ceux d'argent
Des soldats passent et que n'ai-je
Un cœur à moi ce cœur changeant
Changeant et puis encore que sais-je

Sais-je où s'en iront tes cheveux
Crépus comme mer qui moutonne
Sais-je où s'en iront tes cheveux
Et tes mains feuilles de l'automne
Que jonchent aussi nos aveux

Je passais au bord de la Seine
Un livre ancien sous le bras

Le fleuve est pareil à ma peine
 Il s'écoule et ne tarit pas
 Quand donc finira la semaine

Escrito em 1912, “Marie” é um poema elegíaco de fim de amor, e, segundo Claude Morhange-Bégué e Pierre Lartigue (1993, p.47), trata-se de uma obra inspirada na ruptura de Apollinaire com a jovem pintora Marie Laurencin, mas o poeta combina reminiscências de um amor de juventude por Marie Dubois que ele conheceu durante a sua estada em Stavelot na Bélgica. Em uma de suas cartas trocadas com Madeleine⁴⁰, Apollinaire faz um comentário sobre alguns poemas que comemoram acontecimentos que marcaram a sua vida, “lembranças dilacerantes”⁴¹, e ao falar sobre o poema “Marie”, ele afirma que se trata d’“o mais dilacerante de todos, eu acho”⁴². Assim como em “Le Pont Mirabeau”, o sofrimento pelo fim do amor é atravessado pela passagem do tempo, no entanto, “Marie” é organizado por uma sequência de diferentes momentos e espaços pelos quais passou o eu lírico, o que aproxima essa obra da estética cubista. Além disso, alguns versos e construções de imagens são extraídos de outros poemas escritos por Apollinaire, anteriormente. Por exemplo, a rima de “neige” com “n’ai-je” aparece em “La blanche neige”, escrito, provavelmente dez anos antes. Da mesma forma, o último verso “Quand donc finira la semaine” é retomado de um poema escrito em 1911, durante o período em que Apollinaire esteve encarcerado na prisão “Santé”.⁴³

O poema é formado por cinco estrofes de cinco versos compostos por octossílabos e apenas um alexandrino. Na primeira estrofe, o eu poético rememora os momentos em que Marie, ainda menina, dançava a “maclotte”. A palavra *maclotte* advém do nome *matelote*⁴⁴, dança popular originária da cultura dos marinheiros

⁴⁰ APOLLINAIRE, Guillaume. *Lettres a Madeleine: tendre comme le souvenir*. Coautoria de Laurence Campa. Paris: Gallimard, 2005. Trata-se aqui da carta de 30 de julho de 1915. Madeleine era professora no *Lycée de jeunes filles d’Oran* e conheceu Apollinaire em uma viagem, em janeiro de 1915. Eles trocam muitas cartas nas quais falam de poesia, até que, alguns meses depois confessam seu amor um pelo outro. Suas últimas cartas datam de setembro de 1916, quando o relacionamento se abala depois que Apollinaire adoeceu devido ao tiro que levou na cabeça.

⁴¹ Tradução Nossa. (“souvenirs déchirants”).

⁴² Tradução nossa. (“le plus déchirant de tous, je crois”).

⁴³ Segundo Décaudin (1996), “[...] a exclamação final é retomada de um poema escrito na Santé em setembro de 1911 [...]” (tradução nossa). (“[...] l’exclamation finale est reprise d’un poème écrit à la Santé em septembre 1911[.]”).

⁴⁴ Ver Jean-Michel Guilcher, *La tradition de danse en Béarn et Pays Basque français*, Les Editions de la MSH Paris, 1984, p. 379.

franceses, que intercala passos marcados e saltitados. A variação do nome ocorreu, pois, essa cultura dissipou-se por todo o território francês, além da Bélgica e até mesmo os Países Baixos. Passando pela região da Valônia, no sul da Bélgica, a dança recebeu o nome *maclotte*, empregado por Apollinaire em “Marie”. O emprego dessa palavra reflete a valorização que o poeta dá aos termos em desuso, antigos ou raros, pondo em prática a obscuridade prezada pelos simbolistas.

Os acentos dos versos de “Marie” estão organizados num esquema em que se destacam a primeira, a quarta, a sexta e a oitava sílabas alternadas com as sílabas átonas e criando uma semelhança sonora com a dança, conforme podemos notar no exemplo: “**C’est** la **maclotte** **qui** sautille/ **Toutes** les **cloches** **sonneront**” (v. 3-4). No segundo verso, o eu poético contrapõe a figura da menina Marie à de uma Marie mais madura, uma “grand-mère”, o que enuncia a passagem do tempo. Nessa estrofe, o uso dos verbos no pretérito imperfeito remete à lembrança de um passado longínquo em presença da amada e a pergunta “Quand donc reviendrez-vous Marie”, no quinto verso, à incerteza do seu retorno indicada pelo uso do *futur simple*⁴⁵.

A segunda estrofe é marcada por uma harmonia que exprime o sonho. Ao contrário das outras estrofes, que marcam a passagem do tempo, essa evidencia-se pela atemporalidade, identificada pelos verbos “sont”, “est”, “semble” et “veux”, no presente e pela ausência de qualquer imagem que sugira a passagem. As máscaras e a música evocam um baile de gala e a atmosfera mística aproxima os versos aos de um poema simbolista. O baile, entretanto, é um acontecimento do passado evocado pelo eu-lírico. As aliteraões produzidas pela repetição das sibilantes contribuem para a fluidez dos versos, conforme podemos verificar:

Les massques sont silencieux
 Et la musique est si lointaine
 Qu’elle semble venir des cieux
 Oui je veux vous aimer mais vous aimer à peine
 Et mon mal est délicieux

⁴⁵ O *futur simple* é um tempo verbal empregado para exprimir um futuro incerto, provável. Para exprimir um futuro imediato e/ou certo, utiliza-se, em francês, o *présent de l’indicatif*. Exemplo: Marie vient me voir ce soir. (Marie vem me ver hoje à noite). Para exprimir uma intenção, um projeto, uma decisão, utiliza-se o *futur proche*. Exemplo: Quand est-ce que Marie va venir me voir? (Quando Marie vai vir me ver?). Entende-se por essa questão que Marie tem a intenção de fazer a visita, mas ainda não se sabe quando.

De acordo com Marie-Jeanne Durry (1964, p.51), o quarto verso – único alexandrino – faz parte de um poema que figura no caderno de anotações que Apollinaire usava quando vivia em Stavelot, na Bélgica. Este é um exemplo de ocorrência do *découpage* e do *collage*, duas técnicas muito utilizadas pelo poeta, isto é, Apollinaire faz uso de versos de poemas inacabados ou inéditos em outros que foram posteriormente publicados. Assim, esse verso escrito durante a sua juventude, sobressai-se em relação aos octossílabos que compõem “Marie”, conferindo ao poema um aspecto de modernidade, visto que ele apresenta traços de oralidade, revelando um teor narrativo ao texto lírico, ao sugerir um diálogo entre o eu lírico e sua amada. Esse verso, a propósito, pode refletir o amor não correspondido pela mulher, mas também pode ter um sentido de que o eu lírico quer amar, mas não muito, não totalmente, quando ele afirma que quer “*aimer à peine*”. A expressão “à peine” significa “apenas”, mas a palavra “peine” também conota “dor”, “sofrimento”. Por outro lado, “*aimer à peine*” também significa “pouco”, “quase não” em francês, o que traria uma dupla leitura ao verso. O quinto verso reforça a dor de amar pela palavra “mal”. Entretanto, o eu lírico está tomado por tão intenso sentimento que ele chega a apreciar o seu “mal de amor”: “*Et mon mal est délicieux*”.

Semelhante ao que se verifica em “Le pont Mirabeau” (e por isso sempre aproximado a ele pelos críticos), em “Marie” a passagem do tempo e a perenidade do amor no coração do sujeito poético são as ideias fundamentais na constituição da significância. Deste modo, da terceira à última estrofe os verbos e as imagens construídas apontam para essa tensão.

A *brebis*, que figura no início da terceira estrofe, é a fêmea adulta dos ovinos, isto é, a ovelha. A imagem das ovelhas indo embora e dos soldados que passam na sequência sugere o fim de um ciclo que pode ser entendido como a partida da mulher amada e, por consequência, a morte do amor. Os verbos “*s’en vont*” e “*passent*” e o adjetivo “*changeant*” enfatizam o movimento da transição do tempo e do sentimento. A aproximação da lã (das *brebis*) com a neve, ambos brancos, e da neve com a prata (dos cristais de neve), “*flocons de laine et ceux d’argent*” (flocos de lã e de prata), cria metáforas insinuantes. O *enjambement* formado pela continuidade do terceiro no quarto verso (“*Des soldats passent et que n’ai-je/ Un coeur à moi ce coeur changeant*” concorre para o movimento de fluidez do poema. Podemos pensar ainda no adjetivo

“changeant” (instável, cambiante), que pode remeter tanto ao eu lírico como à sua amada, ou seja, o eu lírico está tomado por esse amor, mas está vulnerável a se apaixonar novamente por outra pessoa (o que justificaria o verso “Oui je veux vous aimer mais vous aimer à peine”), ou a amada não está tão certa do seu amor por ele. A rima final entre “neige” e “n’ai-je”, já utilizada em “La blanche neige” aparece também em “Marie”, no entanto, ela é enriquecida de um terceiro verso cuja terminação também rima: “sais-je”. Ademais, essa expressão é explorada na criação de uma anadiplose formada pela sua repetição no início do primeiro verso da quarta estrofe: “Changeant et puis encore que sais-je/ Sais-je où s’en iront tes cheveux”.

A quarta estrofe, que reforça a passagem do amor, é composta por comparações e metáforas complexas. A comparação já popularmente conhecida do mar agitado e espumoso com as ovelhas, “mer qui moutonne”, é deslocada do lugar-comum quando comparada aos cabelos enrolados da mulher amada: “Sais-je où s’en iront tes cheveux/ Crépus comme mer qui moutonne”. As mãos, associadas às folhas de outono, estão cobertas de juras de amor. Ao mesmo tempo, essas mãos, como num sepultamento, cobrem as juras de amor, como as folhas de outono cobrem o solo.

Tal como se verifica em “Le pont Mirabeau”, na quinta estrofe o sofrimento amoroso do eu poético é relacionado ao rio Sena, que corre incessantemente e nunca chega ao fim. Essa estrofe enfatiza as ideias principais que conduzem o poema e apresenta um verbo no pretérito (“passais”), que representa a nostalgia, verbos no presente (“est”, “s’écoule” e “tarit”), que exprimem a permanência, e um no futuro (“finira”), expressando a dúvida e a demora. A justaposição de cenas em diferentes espaços e momentos, além do recorte de versos retirados de outros escritos, aproxima o poema de uma verdadeira colagem cubista. A essa inovação, o poeta associa sugestões visuais e auditivas típicas do Simbolismo.

Traduções de “Marie”

Marie, de Guillaume Apollinaire	Maria, de Paulo Hecker Filho	Maria, de Mário Laranjeira
Marie	Maria	Maria
Vous y dansiez petite fille Y danserez-vous mère-grand C'est la maclotte qui sautille Toutes les cloches sonneront Quand donc reviendrez-vous Marie Des masques sont silencieux Et la musique est si lointaine Qu'elle semble venir des cieux Oui je veux vous aimer mais vous aimer à peine Et mon mal est délicieux Les brebis s'en vont dans la neige Flocons de laine et ceux d'argent Des soldats passent et que n'ai-je Un coeur à moi ce coeur changeant Changeant et puis encore que sais-je	Está dançando menina E velha ainda dançará É o ritmo que domina Todos os sinos soarão Quando Maria voltará As máscaras e outros véus E a música tão afastada Que parece vir dos céus Posso amar-te mas um nada Minha dor é delicada Os carneiros pela neve São flocos de prata e lã Soldados passam quem leve Meu volúvel coração Volúvel e talvez não	Ali dançáveis mocinha Ali dançareis vovozinha É a macla que saltita Sinos tocam à porfia Quando voltareis Maria Máscaras são tão silentes E a música é tão distante Que do céu parece descer Sim quero vos amar mas vos amar somente Delicioso é o meu padecer As ovelhas vão-se no gelo Flocos de lã e os de argento Soldados passam queria tê-lo Um coração meu tão fugaz Fugaz e não sei que mais

Sais-je où s'en iront tes cheveux Crépus comme mer qui moutonne Sais-je où s'en iront tes cheveux Et tes mains feuilles de l'automne Que jonchent aussi nos aveux Je passais au bord de la Seine Un livre ancien sous le bras Le fleuve est pareil à ma peine Il s'écoule et ne tarit pas Quand donc finira la semaine	Sei onde irão teus cabelos Crespos como o mar sem dono Sei onde estão teus cabelos E tuas mãos folhas de outono Juncam também nossos zelos Passeio à margem do Sena Com um velho livro na mão O rio é igual à minha pena Passa e nunca se apequena Não vejo o fim da quinzena	Sei eu aonde irão tuas madeixas Crespas qual mar sempre revolto Sei eu aonde irão tuas madeixas E tuas mãos folhas de outono Que também juncam nossas queixas Eu passava à beira do Sena Um velho livro sob o braço O livro é como minha pena Ele se escoia pelo espaço Quando pois acaba a semana
--	---	--

Na tradução de 1984, podemos observar que a preocupação com o tempo passado não é tão acentuada. O verbo “danciez” na segunda pessoa do plural do *imparfait de l’indicatif* passa a ser a locução verbal “está dançando” e não mantém a característica que remete a uma ação do passado. O adjetivo “velha”, empregado na tradução, também não preserva o sentido afetoso do substantivo “mère-grand”⁴⁶ (vovó), que o eu-poético atribui à Marie no poema em francês.

A “maclotte”, palavra que preserva não somente as lembranças do passado do eu poético como marca a especificidade da dança cujo ritmo configura o primeiro quinteto do poema, é substituída pela palavra “ritmo” na tradução de Hecker Filho. Passa-se de um ritmo específico, que marca a cultura popular, a um ritmo indeterminado, comum.

O questionamento, feito diretamente à Marie, no poema de Apollinaire (“Quand donc reviendrez-vous Marie”), torna-se uma interrogação direcionada à uma terceira pessoa (“Quando Maria voltará”), ocultando-se o valor da interpelação feita à amada.

Hecker Filho toma liberdades, como ele mesmo afirma em seu prefácio de *Escritos de Apollinaire* (1984, p.9). Na segunda estrofe, por exemplo, o mistério criado pelo baile de máscaras (“Des masques sont silencieux”) é recriado em sua tradução por “máscaras e outros véus”. A supressão do adjetivo “silencieux” e o acréscimo da palavra “véus”, como se pode perceber, deve-se ao cuidado na preservação da rima com a palavra “céus”, que aparece no terceiro verso dessa mesma estrofe. Nota-se, no entanto, que as supressões (*suppressions*), assim como os acréscimos de palavras (*ajouts*) desnecessárias na tradução podem ser considerados *teratologias*, conforme afirma Meschonnic, em *Poética do traduzir* (2010, p.XXXIV-XXXV)⁴⁷.

As metáforas da terceira estrofe são mantidas, porém, o tradutor acrescenta o verbo “ser” para aproximar os substantivos do primeiro verso aos do segundo (“Os carneiros pela neve/**São** flocos de prata e lã”), além de inverter a posição original do

⁴⁶ Segundo o *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, *mère-grand* é um substantivo que data do século XV, antigo sinônimo de *grand-mère*. Ver <http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/mère-grand>. *Mère-grand* também é um substantivo utilizado nos contos populares como “Le petit chaperon rouge” (Chapeuzinho vermelho), por exemplo.

⁴⁷ Meschonnic elenca como anomalias da tradução os deslocamentos (*déplacements*) de grupos de palavras que ocorrem banalmente com a pretensão de respeitar os hábitos de uma outra língua, as supressões (*suppressions*) ou omissões no texto, os acréscimos (*ajouts*) para fazer explicações, a não-concordância (*non-concordance*) – quando uma mesma unidade de sentido é traduzida por muitas – e a anticoncordância (*contreconcordance*) – quando muitas unidades são transformadas numa única.

segundo verso, produzindo um efeito diferente, ou seja, pela inserção do verbo “ser” e inversão do verso, podemos entender que apenas os carneiros são “flocos de prata e lã”. A neve ficaria fora da metáfora:

Les brebis s'en vont dans la neige Flocons de laine et ceux d'argent	Os carneiros pela neve São flocos de prata e lã
---	--

Outra questão importante a ser levantada é que “brebis” é a fêmea adulta dos ovinos, conforme já foi explicado, e a tradução considera o gênero masculino dessa espécie. Dessa maneira, a tradução não leva em consideração o aspecto que representa o feminino presente no verso original.

Ainda na mesma estrofe, o jogo de palavras que rimam “neige” e “n'ai-je”, pela diferença de sonoridade do francês e do português, é substituído na tradução pela rima entre “neve” e “leve”.

A imagem do mar “qui moutonne” é reelaborada, visto que, não obstante haver a expressão “mar encrespado” em português, a comparação da espuma branca do mar com carneiros (“moutons” em francês), não é comum na língua portuguesa. O verso traduzido como “Crespos como o mar sem dono” consegue manter a significância do original que configura o mar como um elemento que simboliza a liberdade e até mesmo a rebeldia, assim como os cabelos de Marie, e, em última instância, a sua própria personalidade insubordinada ao amor do eu poético que resiste. Ademais, a tradução também mantém a rima final com o quarto verso: “E tuas mãos folhas de outono”. Ainda na mesma estrofe, a palavra “aveux”, entendida como “confissões”, geralmente relacionadas à culpa, aparece como “zelos” que se justifica pela rima com “cabelos” do primeiro e terceiro versos e não sofre nenhum prejuízo, visto que mantém o sentido do mútuo afeto que ainda existia entre o eu-poético e a sua amada.

Hecker Filho conserva a última estrofe bem próxima ao que escreveu Apollinaire. No entanto, ele faz uso da palavra “quinzena” onde Apollinaire empregou “semaine”. A escolha deveu-se à opção em manter as rimas com “Sena” e “pena”, porém, nota-se que o emprego de “semana” para traduzir “semaine” não seria danoso pois manter-se-ia uma palavra paroxítona terminada em “na”. Além disso, o fato de

manter inalterado o verso, respeitaria as técnicas de *découpage/collage* feitas por Apollinaire, ao utilizar esse verso original de um outro poema escrito durante o período em que esteve encarcerado na “Santé”.

Diferente do que se costuma ver nas traduções de Hecker Filho, as duas últimas estrofes desse poema resultaram muito mais próximas do original do que a de Laranjeira, conforme veremos a seguir.

Mario Laranjeira é sempre diligente no que se refere a manter o ritmo do poema em português próximo ao do original. Em “Marie”, contudo, ele se arrisca em alguns momentos, recriando imagens.

Na primeira estrofe, a palavra “maclotte” é traduzida por “macla”. Macla, segundo o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, é a “Associação de dois ou mais cristais da mesma espécie, mas orientados diferentemente, com interpenetração parcial”, ou seja, trata-se de um fenômeno que ocorre com minérios na natureza e que em francês é chamado de *macle*. Ao fazer uma pesquisa mais extensa sobre a origem da palavra, verificamos que “macla” também é um dos lexemas⁴⁸ que antecede “mancha”, quando da passagem de um fonema oral a nasal, no processo de nasalização das palavras em língua portuguesa. Isso ocorreu na seguinte sequência: macula > macla > mancla > mancha.⁴⁹ Dessa forma, “macla”, em sua definição relacionada à dança, não é um vocábulo que comumente aparece nos dicionários. Percebe-se, entretanto, que o fato de Laranjeira ter mantido essa especificidade no verso, permite que o leitor tenha a possibilidade de constatar que o poema trata, na primeira estrofe, de um ritmo específico, o da maclotte, e não de qualquer ritmo, como verificamos na tradução de Hecker Filho. Além do que, a preferência por esse vocábulo retoma o hábito apollinariano de utilizar palavras raras ou em desuso em seus poemas.⁵⁰

⁴⁸ O emprego do termo “lexema”, em nossas análises, justificam-se pelo fato de o teórico e tradutor Mário Laranjeira utilizá-lo em suas próprias análises de traduções feitas no livro *Poética da tradução: Do Sentido à Significância* (2003).

⁴⁹ PONCIANO BEZERRA, Antônio. *A constituição do léxico português: fatores interculturais e linguísticos*. Disponível em: <http://www.cesadufs.com.br/ORBI/public/upload/Catalago/13410325112014Historia_da_Lingua_Portuguesa_-_aula_9.pdf> Acesso em: 10 mar. 2017.

⁵⁰ Uma sugestão interessante feita pela professora Maria Viviane do Amaral Veras seria a de traduzir *maclotte* por “marujada”, que é uma dança de marinheiros de importante representação cultural, típica do Nordeste e Norte brasileiros.

Outro elemento importante, conservado na tradução do primeiro quinteto, é o uso do pronome “vous”, visto que Apollinaire faz um jogo com as pessoas do discurso nesse poema. Podemos notar que os verbos “dançáveis”, “dançareis” e “voltareis” estão na segunda pessoa do plural assim como “danciez”, “dancerez” e “reviendrez”. Na segunda estrofe o pronome “vous” é mantido (“Oui je veux vous aimer mais vous aimer à peine”) ao passo que na quarta, é usado “tu” (“Sais-je où s’en iront tes cheveux”), o que sugere uma tentativa de aproximação do sujeito lírico com seu amor.

A segunda estrofe é primorosamente traduzida. Os sons das sibilantes alveolares presentes no original permanecem em todos os versos, favorecendo a composição do ambiente do baile de máscaras, conforme podemos verificar:

Máscaras são tão silentes
E a música é tão distante
Que parece do céu descer
Sim quero vos amar mas vos amar somente
Delicioso é meu padecer

Laranjeira faz uma inversão no terceiro verso dessa estrofe, que pode ser justificada pelo êxito nas rimas finais entre “descer” e “padecer”, do quinto verso, que também sofre essa inversão. Assim, as sensações físicas e emocionais experimentadas pelo eu lírico e o prazer do “mal de amor” também se manifestam na tradução.

Com a intenção de manter o som das sibilantes alveolares e pós-alveolares da terceira estrofe, Laranjeira emprega “gelo” para “neige” e “argento” para “argent”, o que nos parece interessante do ponto de vista da preservação do ritmo do poema. Da mesma forma, o tradutor obtém um resultado interessante ao propor o adjetivo “fugaz” para qualificar “coração”, pois a noção de transição do tempo e dos sentimentos da mulher amada permanece. Assim como no original, em que “changeant” é repetido formando uma anadiplose e enfatizando a sibilância, “fugaz” também se repete no início do quinto verso, resultando na seguinte tradução: “Um coração meu tão fugaz/ Fugaz e não sei que mais” (v. 14-15).

A tradução da quarta estrofe feita por Laranjeira não é tão bem-sucedida quanto à de Hecker Filho, se pensarmos do ponto de vista do ritmo de Apollinaire.

O tradutor utiliza o termo “madeixas” em vez de “cabelos” (*cheveux*), para acatar às rimas finais do primeiro, terceiro e quarto versos. No entanto, o vocábulo empregado para completar a rima é “queixas”, que, a nosso ver, é uma noção pejorativa, de reclamação, lamento, enquanto “aveux”, conforme já observamos, pode ser entendida como declarações de amor, que foram apagadas pela ausência da amada, cobertas pelas folhas de outono.

Ainda nessa mesma estrofe, a palavra “revolto”, que caracteriza “mar”, amplifica a noção de “moutonner”. “Moutonner”, segundo o dicionário *Le Robert*⁵¹, tem a seguinte definição: “Tornar-se semelhante à um velo de carneiro. Mar que se encarneira, cobre-se de carneiros. Espumar”.⁵² Dessa forma, “mar revoltado”, irado, tem uma significação mais intensa do que mar “encarneirado”, com ondas que fazem espumas. Quando o eu lírico fala sobre a ausência dos cabelos (“Sais-je où s’en iront tes cheveux”) ele os personifica e o adjetivo a ele conferido estende-se à mulher amada, ou seja, de acordo com a tradução de Laranjeira, ela seria sempre uma mulher irada. É nesse sentido que a maneira como Hecker Filho traduziu (“Crespos como mar sem dono”) nos parece mais harmoniosa, pois leva em consideração essa pequena sutileza que associa a imagem da mulher à liberdade e não à revolta.

Com relação à quinta e última estrofe, Laranjeira traduz da seguinte maneira:

Eu passava à beira do Sena
Um velho livro sob o braço
O livro é como a minha pena
Ele se escoa pelo espaço
Quando pois acaba a semana

Nessa estrofe, novamente o tradutor imprimiu um ritmo pessoal à tradução. O sofrimento amoroso comparado ao rio é uma imagem que representa o ritmo que

⁵¹ ROBERT, P. *Le Robert Micro*. Direction de l’ouvrage par Daniele Morvan. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2006, p. 862.

⁵² Tradução nossa. (“Devenir semblable à une toison de mouton. Mer qui moutonne, se couvre de moutons. Ecumer [...]”)

norteia o poema: o amor que fica *versus* o tempo que passa, o eu lírico que espera em contraposição ao rio que escoar, assim como as ovelhas que se vão, os soldados que passam, o coração “changeant”, e a mulher amada que partiu. Entretanto, como podemos verificar, Laranjeira considerou a sonoridade como um dos fatores mais relevantes desse poema e não renunciou às rimas finais.

“La blanche neige”

La blanche neige

Les anges les anges dans le ciel
L'un est vêtu en officier
L'un est vêtu en cuisinier
Et les autres chantent

Bel officier couleur du ciel
Le doux printemps longtemps après Noël
Te médaillera d'un beau soleil
D'un beau soleil

Le cuisinier plume les oies
Ah! tombe neige
Tombe et que n'ai-je
Ma bien-aimée entre mes bras

“Não se sabe nada sobre esse poema”⁵³, escreveu Michel Décaudin em 1956, para a edição da Pléiade das *Oeuvres poétiques* d'Apollinaire (2007, p1053). “La blanche neige” é um poema do qual se desconhece a exata data de escritura. Trata-se de uma obra ainda hoje pouco estudada pela crítica e que causa discordâncias no tocante aos indícios encontrados para definir o momento em que o autor o criou⁵⁴.

⁵³ Tradução nossa. (“On ne sait rien de ce poème”)

⁵⁴ Há algumas especulações de que ele seja contemporâneo ao momento em que Apollinaire, vivendo na Alemanha, perde sua amada inglesa Annie Playden que retorna à Inglaterra, ou seja, o poema é posterior a 1901 e anterior a “Mai” de 1902.

O poema amalgama uma atmosfera melancólica a uma outra mais lúdica. Em um comentário sobre as linhas temáticas de *Alcools*, Décaudin esclarece que em “Contraponto à corrente de angústia e melancolia que atravessa o livro, uma corrente fantasiosa e lúdica flui de ‘Chantre’ [...] a ‘La Dame’, com ‘Annie’, ‘La Blanche neige’, ‘Salomé’, ‘Rosemonde’.” (1993, p.42).⁵⁵ O título “La Banche neige” evoca o conto de fadas originário da tradição oral alemã, que foi compilado pelos Irmãos Grimm e publicado entre os anos de 1812 e 1822. Segundo o crítico Pascal Pia no livro *Apollinaire par lui-même* (1954, p.42), “Apollinaire confessou que os contos de fadas e os romances de cavalaria alimentaram sua infância”.⁵⁶ Logo, o autor insere o leitor no mundo do maravilhoso, preparando-o para entrar num contexto de brincadeira e diversão.

Na primeira estrofe, há uma cena com anjos que nos remete ao maravilhoso cristão. Segundo Jacques Le Goff (1983, p.24), “O maravilhoso é um contrapeso à banalidade e à regularidade do cotidiano”. Logo, a partir da inserção do maravilhoso, o poeta cria efeitos de surpresa, apresentando ao leitor uma nova maneira de experimentar a poesia. Apollinaire faz associações inesperadas quando coloca um anjo “vêtu en officier” e outro “vêtu en cuisinier”, produzindo um efeito de humor no poema.

Na segunda estrofe, o oficial é comparado ao céu azul e o sentimento do eu poético é de esperança pela vinda da primavera, momento em que o sol brilhará novamente. Seguindo o tom das narrativas maravilhosas, a primavera é personificada e dará a medalha ao oficial. A palavra “longtemps”, no entanto, deixa transparecer que se trata de uma esperança no sentido de “espera” e não de “confiança”. Uma “espérance” sem “espoir”.

A terceira e última estrofe inicia-se com uma imagem que também causa estranhamento: “Le cuisinier plume les oies”. O cozinheiro, associado a um anjo no início do poema, depena gansas. Esse verso, certamente, faz alusão à expressão popular francesa “Le Bon Dieu plume ses oies”. De uso corrente na região do Sul da

⁵⁵ Tradução nossa. (“Contrepoint au courant d’angoisse et de mélancolie qui traverse le livre, un courant fantaisiste et ludique coule de ‘Chantre’ [...] à ‘La Dame’, avec ‘Annie’, ‘La Blanche neige’, ‘Salomé’, ‘Rosemonde’.”)

⁵⁶ Tradução nossa. (“Apollinaire a confesse que les contes de fées et les romans de chevalerie avaient nourri son enfance.”).

França mediterrânea, essa expressão é utilizada para dizer que está nevando⁵⁷. Entretanto, o verso nos remete a uma outra imagem muito presente nos poemas de Apollinaire, ou seja, a imagem da queda das plumas de anjos. Segundo afirma Michel Décaudin (1993), essa imagem aparece no seguinte esboço do poema “La Chanson du mal-aimé”: “Il neigera des plumes d’ange / On plumera des serafins”. Ela aparece, ainda, no poema “Dome de Cologne”, de 1902, que figura no livro *Le Guetteur Mélancolique*: “Les anges chaque hiver viennent se déplumer / Sur les tours et les plumes fondent comme neige / Quand revient Carnaval charnel et sacrilège”. A queda das plumas dos anjos aparece, nesses poemas, relacionada à ausência e à morte, assim como em “La Blanche neige” que concretiza essa ausência nos dois últimos versos: “Tombe et que n’ai-je / Ma bien-aimée entre mes bras”.

A expressão “plumer une oie” também pode ter uma conotação sexual de possuir uma fêmea, já que “oie” é a fêmea do “jars” (ganso) e sua manifestação pode sugerir um certo tom irônico no poema, já que “oie” porta uma conotação pejorativa para a mulher.

O ritmo do poema desenvolve-se a partir da oposição da brincadeira e da melancolia. A diversão provém do maravilhoso e das tradições populares. A melancolia origina-se da ausência da primavera, do sol, enfim, da mulher amada.

As repetições de algumas palavras e a formação de ecos resultam em notável musicalidade, aproximando o poema das canções populares. No primeiro verso, por exemplo, há a repetição de “les anges” e de “l’un est vêtu”. Na segunda estrofe, o final do terceiro verso, “[...] d’un beau soleil”, se repete no quarto verso. Na última estrofe, há a recorrência da palavra “tombe”, que não apenas indica a queda da neve, como também a palavra “túmulo”, que nos remete à morte, ao fim. Nota-se ainda o eco formado pela junção dos lexemas “ne”, “ai” e “je”, produzindo o mesmo som e rimando com a palavra “neige”. As aliteraões formadas pela repetição do “l”, assim como o som do “g” e das consoantes surdas “ch”, reforçam a musicalidade. O poema também é organizado por rimas internas e externas: “anges” e “chantent”; officier e cuisinier; ciel e Noel; o substantivo soleil se repete; oies rima com bras.

⁵⁷ Apollinaire passou a sua infância entre a Itália, Mônaco e Cannes, portanto, fica evidente que o verso não foi escrito ao acaso.

Traduções de “La blanche neige”

La blanche neige, de Guillaume Apollinaire	A branca neve, de Paulo Hecker Filho	A branca de neve, de Mário Laranjeira
La blanche neige	A branca neve	A branca de neve
Les anges les anges dans le ciel L'un est vêtu en officier L'un est vêtu en cuisinier Et les autres chantent	Anjos ó anjos do céu Um usa farda Outro roupa de cozinha Os demais cantam	Os anjos os anjos lá no céu Um vestido de oficial Um vestido de avental E os outros cantam
Bel officier couleur du ciel Le doux printemps longtemps après Noël Te médaillera d'un beau soleil D'un beau soleil	Belo oficial cor do céu Com a suave primavera A medalha do sol te espera	Da cor do céu belo oficial Doces primaveras bem depois do Natal Te medalhará de um belo sol De um belo sol
Le cuisinier plume les oies Ah! tombe neige Tombe et que n'ai-je Ma bien-aimée entre mes bras	Gansos depena o cozinheiro A neve cai Cai e me pega solteiro Chamo e a amada não vai	Depena o cozinheiro gansos Ah! caia neve Caia que eu não tenho A bem-amada entre meus braços

Como podemos perceber pelo estudo do poema “La blanche neige”, há em seu interior um equilíbrio entre o maravilhoso e o sentimento de melancolia. É aí que se encontra o ritmo do poema que reflete a historicidade do sujeito da obra poética, conforme as reflexões sobre o ritmo estudadas na obra de Henri Meschonnic.

O título do poema original, “La blanche neige” que sugere tanto o conto de fadas quanto o fenômeno natural da neve, é traduzido por Hecker Filho como “A branca neve”. Notamos que, ao optar por essa tradução, Hecker Filho distancia o título do conto popular, pois como é sabido, a tradução de “La blanche neige” para o português sempre ocorre como “Branca de neve”, utilizando-se a preposição “de”.

A primeira estrofe traduzida, inicia-se com dois vocativos pelos quais o eu poético invoca os anjos do céu. O primeiro chamamento, “Anjos”, vem seguido de outro acompanhado da interjeição “ó”: “Anjos ó anjos do céu”. A preferência pelo emprego do vocativo e a exclusão da repetição das duas palavras que iniciam o verso 1 (“**Les anges les anges** dans le ciel”), resultam em uma alteração no ritmo do poema, visto que a musicalidade que o aproxima das canções populares é de suma importância para a sua significância.

Ainda na mesma estrofe, o tradutor faz uma interpretação dos segundo e terceiro versos recriando-os a partir de vocábulos que fazem parte do mesmo campo lexical: “farda” e “officier”, “roupa de cozinha” e “cuisinier”. Essa nova construção parece-nos desnecessária e até mesmo desfavorável para a tradução, visto que as rimas finais dos dois versos são deixadas de lado. O emprego das palavras “roupa de cozinha” também nos parece um tanto quanto estranho, pois, essa definição (que se refere ao modo como o cozinheiro se veste) não é comum nem na língua portuguesa, nem na francesa. Usa-se, nesse caso, muito mais a palavra “uniforme” para cozinha, quando se trata de uma cozinha profissional. Em cozinhas não profissionais, como sabemos, a palavra “avental” é mais utilizada. De maneira mais simples, mas ainda com a renúncia à rima, a tradução em português poderia manter tranquilamente as palavras empregadas por Apollinaire: “oficial” e “cozinheiro”. Melhor ainda, assim como o fez Mario Laranjeira, poder-se-ia utilizar a palavra “avental” que rima com “oficial”, como veremos em sua tradução, mais adiante. O paralelismo (“**L’un est vêtu** en officier/ **L’un est vêtu** en cuisinier”) que Laranjeira preserva, também não é explorado por Hecker Filho e os versos são construídos da seguinte maneira: “Um usa farda/ Outro roupa de cozinha”.

Na segunda estrofe, a concepção dos versos (“Belo oficial cor do céu/ Com a suave primavera/ A medalha do sol te espera”) em português, traz três questões importantes a serem observadas: em primeiro lugar, a noção de tempo bem marcada em francês (“[...] longtemps après Noël”) nessa estrofe traz uma informação essencial que é a questão das estações do ano no hemisfério norte. O Natal na Europa é quase sempre acompanhado de neve e muito frio, criando um momento mágico, uma atmosfera simbólica. No entanto, após esse longo período gelado, as pessoas aguardam avidamente a primavera, o sol e o calor. Assim, a primavera, tão esperada, presenteia os homens com a “medalha-sol”. Aí também encontramos uma outra questão fundamental que é a personificação da primavera, presente no poema em francês, conforme já discutimos anteriormente. Por último, Apollinaire repete, não por acaso, as palavras “d’un beau soleil” fechando mais um quarteto. Essas três particularidades, que a nosso ver são essenciais para a construção da significância do poema, não são exploradas por Hecker Filho em sua tradução. Ao contrário, ele recria essa estrofe, transformando o quarteto original em um terceto.

Por ser uma marca cultural muito específica, a expressão popular francesa “Le bon Dieu plume ses oies” não é retomada em língua portuguesa, no entanto, a imagem da queda das penas é facilmente compreendida com a leitura da tradução. Tanto a sua relação com a neve quanto a queda, muito presente na obra apollinairiana, são retomadas por Hecker Filho. No entanto, em vez de manter o tom melancólico da última estrofe de Apollinaire, o tradutor brasileiro mantém um sentido mais leve, quase jocoso, ao empregar as palavras “Cai e me pega solteiro/ Chamo e a amada não vai” nos últimos versos”.

A palavra “tombe”, muito sugestiva no original, passa a ter apenas o sentido da queda nas traduções para o português. É esse tipo de dificuldade que Ricoeur aponta quando nos esclarece a questão do luto.

Notamos uma grande preocupação do tradutor com a preservação das rimas desse poema, por essa razão, ele faz inversões da ordem de alguns versos e os recria de modo a privilegiar esse aspecto em sua tradução.

Mario Laranjeira, traduz o título do poema como “A branca de neve”, preservando um traço de maravilhoso em sua escrita, em consonância com o ritmo do poema de Apollinaire. Também a primeira estrofe é construída de maneira idêntica ao original, sendo que a única diferença notável está na palavra “cuisinier” que foi

substituída por “avental”. Assim, o verso original, “L’un est vêtu en cuisinier” fica “Um vestido de avental”. Essa semelhança lexical da tradução com relação ao original pode nos levar a pensar que se trata de um decalque. Observa-se, entretanto, que a significância desse poema se constrói a partir de algumas características fundamentais como a sua musicalidade e o tom de melancolia e alegria que se fundem, conforme já foi comentado. Talvez seja por essa razão que Laranjeira tenha optado por não alterar quase nenhuma palavra da primeira estrofe, mantendo todas as repetições e rimas, conforme podemos verificar a seguir:

Os anjos os anjos lá no céu
Um vestido de oficial
Um vestido de avental
E os outros cantam

Em *Poética do traduzir* (2010, p.XXXIV-XXXV), Meschonnic afirma que uma das teratologias presentes em traduções são os deslocamentos (*déplacements*) de grupos de palavras que ocorrem banalmente com a pretensão de respeitar os hábitos de uma outra língua. A inversão feita no primeiro verso da segunda estrofe de “A branca de neve” justifica-se pela importância da rima nesse poema. O verso “Bel officier couleur du ciel” passa a “Da cor do céu belo oficial” para rimar com “Natal” do verso seguinte. Neste caso, a inversão contribui para a continuidade do ritmo na tradução, entretanto, podemos notar que ao mudar a ordem do verso, “Da cor do céu belo oficial”, “belo oficial” pode transformar-se em adjetivo adjunto adnominal de céu (o céu é um belo oficial), o que mudaria o sentido do verso.

Nos outros versos dessa estrofe, Laranjeira preserva o ritmo com a personificação da primavera e a paronomásia “d’un beau soleil”. Há, entretanto uma falha de concordância nessa estrofe. Possivelmente trata-se de uma falha de revisão: os versos “Le doux printemps longtemps après Noël/ Te médaillera d’un beau soleil” são traduzidos por “Doces primaveras bem depois do Natal/ Te medalhará de um belo sol”. Como podemos verificar, o verbo “medalhar” não está em concordância com o sujeito “doces primaveras”. Por conseguinte, os versos poderiam ser traduzidos assim: “A doce primavera bem depois do Natal/ Te medalhará com um belo sol”.

O primeiro verso da última estrofe também sofre uma inversão, mas não a favor da rima. Dessa vez, a inversão feita por Laranjeira parece-nos puramente estilística, até mesmo desnecessária, pois o verso poderia continuar na sua ordem normal: “O cozinheiro depena gansos”, ou como o traduziu Daniel Fresnot, acrescentando o artigo definido “os”: “O cozinheiro depena os gansos” (1984, p.55).

Verificamos, enfim, que ambos os tradutores conseguem sustentar o tom de tristeza e melancolia presente no original, apesar das diferentes escolhas que eles tenham feito para sua reescrita.

“L’Adieu”

L’Adieu

J’ai cueilli ce brin de bruyère
L’automne est morte souviens-t’en
Nous ne nous verrons plus sur terre
Odeur du temps brin de bruyère
Et souviens-toi que je t’attends

O poema “L’Adieu” é o mais curto da coletânea *Alcools*. Publicado na revista *Le Festin d’Esope*, em dezembro de 1903, trata-se de uma quintilha, composta por versos octossílabos, com rimas ABAAB. Segundo Michel Décaudin (1971, p.139), “L’Adieu” foi criado a partir do *découpage* de alguns versos de um longo poema “médiocre” denominado “La Clef”, que faz parte da coletânea *Le guetteur mélancolique* que foi posteriormente publicada⁵⁸:

“J’ai cueilli ce brin de bruyère.
Mets-le sur ton coeur plus longtemps
Nous ne nous verrons plus sur terre. ”
“J’ai mis sur mon coeur la bruyère,
Et souviens-toi que je t’attends. ”

⁵⁸ A coletânea *Le guetteur mélancolique* foi publicada apenas em 1952, pela Gallimard.

Como podemos verificar, as imagens presentes nos versos 2 e 4 desaparecem e o poeta acrescenta os versos “L’automne est morte souviens-t’en” e “Odeur du temps brin de bruyère” na versão definitiva. Os versos assemelhavam-se a um diálogo, mas as aspas que definiam os discursos dos interlocutores também são suprimidas.

A transição das estações – do outono para o inverno – marca mais uma vez as duas temáticas caras a Apollinaire: a fuga do tempo e o fim do amor, agora relacionados com a morte. O outono é convertido em substantivo feminino pelo emprego do predicativo “morte” e, por consequência, o fim dessa estação representa a morte da mulher amada que partiu ou morreu, enfim, a morte do amor. Da mesma forma a palavra “bruyère”, urze em português, reforça essa imagem, pois se trata de uma planta muito comumente procurada para decorar os túmulos.

A metáfora criada pela aproximação do “odor do tempo” com o “ramo de urze” traz ao poema um aspecto simbolista, pois o cheiro da planta o faz lembrar da morte, que está diretamente relacionada com a passagem do tempo.

É possível notar pelo último verso, “Et souviens-toi que je t’attends”, que o eu lírico aguarda o retorno da amada, assim como ocorre nos poemas analisados anteriormente. Aqui, no entanto, não fica claro se essa espera será sempre em vida – já que o terceiro verso parece apagar essa possibilidade - ou se estenderá após a morte. Ou quem sabe ele está morto e espera por ela do outro lado?

Além disso, a evidente sonoridade contribui para sustentar o caráter vago do poema por meio da repetição dos sons nasais “brin”, “aut**om**ne”, “souviens-t’**en**”, “**nous**”, “**ne**”, “verrons”, “**tem**ps”, “souviens” e “attends”. Os sons vibrantes também se repetem por todo o poema, o que reforça a palavra “morte”: “brin”, “bruyère”, “verrons”, “sur”, “terre” e “odeur”.

Traduções de “L’adieu”

L’Adieu, de Guillaume Apollinaire L’Adieu J’ai cueilli ce brin de bruyère L’automne est morte souviens-t’en Nous ne nous verrons plus sur terre Odeur du temps brin de bruyère Et souviens-toi que je t’attends	O adeus, de Paulo Hecker Filho O adeus Colhi esta folha de grama O outono lembra se encerra Já não nos veremos na terra O tempo aroma esta grama Recorda quem te espera e ama	O adeus, de Mário Laranjeira O adeus Colhi um ramo de urze O outono morreu lembra-te Não nos veremos mais na terra Odor do tempo ramo de urze E lembra-te de que te espero
--	--	---

Podemos notar no poema “O adeus”, traduzido por Paulo Hecker Filho, uma preocupação em preservar a métrica e as rimas finais, características importantes quando se trata de um poema como esse. Os octossílabos são mantidos e as sílabas tônicas que se organizam originalmente nas terceira, quinta e oitava posições passam às segunda, quinta e oitava posições, aproximando-se muito do poema de Apollinaire. As rimas finais, também com uma pequena variação, passam de ABAAB para ABBA.

Mario Laranjeira, assim como Hecker Filho, traduz o poema por “O adeus”, mas não se detém muito nessas características que valorizam a musicalidade. A sua estrofe é composta de dois heptassílabos e três octossílabos e as terminações dos versos formam a sequência ABCAC. Do mesmo modo, as sílabas tônicas da tradução não coincidem com as do original, fazendo com que a cadência não seja exatamente a mesma nos dois poemas e que a musicalidade do poema quase desapareça na tradução. Por outro lado, a tradução de Laranjeira conserva a palavra “bruyère”, ou seja “urze” em português, substantivo feminino que está inserido em um contexto de morte nesse poema e é muito importante para sua significância. Hecker Filho, por outro lado, emprega o substantivo “grama”, também um substantivo feminino, mas que não compreende a conotação de morte, o que demonstra uma opção pessoal do tradutor.

III. A TEORIA E A PRÁTICA

*La force d'une traduction réussie est
qu'elle est une poétique pour une poétique.
Pas du sens pour le sens ni un mot pour le mot,
mais ce qui fait d'un acte de langage un acte de littérature.
Henri Meschonnic*

Nos poemas analisados no segundo capítulo, apontamos algumas questões interessantes do ponto de vista da tradução dos discursos poéticos. Ressaltamos aspectos que, do nosso ponto de vista, eram mais coerentes ou menos coerentes com a posição teórica que assumimos em nossa pesquisa. A nossa intenção, no entanto, não foi a de fazer uma análise comparativa para julgar a qualidade literária das traduções. As diferenças entre o trabalho de Paulo Hecker Filho e Mário Laranjeira nada mais são do que reflexos de cada sujeito e de sua história. Queremos, assim,

refletir, a partir dos conhecimentos que temos do poeta francês, sobre a maneira como os tradutores conceberam a obra de Guillaume Apollinaire em português, sempre considerando o sujeito criador do discurso como o elemento fundamental do ritmo.

Neste capítulo, retomaremos alguns aspectos teóricos que esclarecem a nossa posição com relação às traduções analisadas, além de apontar alguns exemplos retirados dos poemas estudados e de outros não estudados, afim de elucidar os aspectos teóricos abordados.

3.1. A prática é teoria⁵⁹

Apollinaire foi um autor múltiplo, de muitas facetas, como já mencionamos. Embora saibamos que sua obra não é autobiográfica, o poeta chegou a afirmar que cada um de seus poemas comemorava um fato de sua existência. (DECAUDIN, 1993, p.34-35). A sua maneira de viver e de ver o mundo refletem na sua criação a expressão de um homem dividido entre a matéria e o espírito. A “liberdade advinda da imaginação e estendida à criação formal” (AMORIM, 2003, p.132) faz com que seu modo de fazer poesia seja inovador, tornando o seu entendimento muitas vezes obscuro pelo leitor e lançando desafios a seus tradutores. O uso de metáforas, mitos, lendas, imagens, símbolos que ressoam e que remetem a outros sentidos é muito comum em sua obra. Essas características podem vir associadas a outras que representam a modernidade, como a exaltação da cidade e da máquina – o que ocorre em “Zone” – ausência de pontuação, versos livres etc. São esses traços, reflexos do sujeito da escritura, que conferem o ritmo de sua obra.

Ao definir o “sujeito” em *Éthique et politique du traduire* (2007, p. 97), Meschonnic esclarece que:

[...] não é o autor, essa noção psicológico-jurídica, nem o indivíduo a quem se dá um tapa no ombro, o que entendo por isso [o sujeito] é a subjetivação máxima de um sistema de discurso, que faz com que a oralidade não seja mais do sonoro. É do sujeito que se ouve. É do sujeito que é trabalhado,

⁵⁹ Os títulos dos subcapítulos 3.1 e 3.2 fazem menção aos títulos das partes 1 e 2 do livro *Poétique du traduire*, de Henri Meschonnic (*La pratique, c'est la théorie* e *La théorie, c'est la pratique*, respectivamente).

transformado. A invenção de uma especificidade e de uma historicidade. A partir daí, é esse sujeito que se deve traduzir e fazer ouvir.⁶⁰

De acordo com essa definição e em consonância com Meschonnic, consideramos que a escritura é o próprio sujeito. É na escritura que a ética do sujeito se constitui e por essa razão, torna-se impossível compreender e traduzir um texto apenas a partir dos signos, que são forma e conteúdo das palavras, língua e não discurso. A ética em Meschonnic difere da noção de ética em Antoine Berman e Paul Ricoeur, para quem essa noção representa a aceitação do estrangeiro em sua própria casa. A ética em Meschonnic é “[...] a busca de um sujeito que se esforça para se constituir como sujeito”. (2007, p. 8).⁶¹ Assim, é o discurso que representa o contínuo entre sujeito e linguagem, já “O signo é uma teoria que, por sua compartimentação, é incapaz de pensar o contínuo corpo-linguagem, o contínuo linguagem-poema-ética-política” (2007, p.21).⁶²

Nossa decisão em ler as poesias de Apollinaire e suas traduções à luz do pensamento de Henri Meschonnic deve-se justamente à essa questão. A obra do linguista francês é antes de tudo uma crítica ao signo. Para ele, todo discurso já é, em sua natureza, teórico, crítico e poético. É no poema – aqui mais especificamente nos poemas de Apollinaire – que vemos aparecer a dimensão crítica do ritmo, em sua luta contra o signo e consequentemente contra todas as teorias que se apoiam nos binarismos, criam fórmulas de tradução, separando forma e conteúdo para encontrar correspondentes linguísticos. O próprio poema de Apollinaire, poderíamos dizer, é um discurso que se coloca contra o signo, visto que seria impossível depreender a sua significância a partir da leitura dos signos isoladamente.

O tradutor, portanto, deve sempre se colocar à escuta do que o texto tem a dizer, ou melhor, colocar-se em posição de ouvinte do ritmo a ser traduzido para então passar à sua reescrita sem tentar substituir o texto original. Ao contrário do que afirmam as teorias clássicas, não é compromisso da tradução ser transparente, equivalente ou fiel. De acordo com Cristina Henrique da Costa (2014, p. 8), a

⁶⁰ Tradução nossa. (“[...] ce n'est pas l'auteur, cette notion psychologico-juridique, ni l'individu à qui on met une tape sur l'épaule, ce que j'entends par là c'est la subjetivation maximale d'un système de discours, qui fait que l'oralité n'est plus du sonore. C'est du sujet q'on entend.”).

⁶¹ Tradução nossa. (“[...] la quête d'un sujet qui s'efforce pour se constituer comme sujet.”).

⁶² Tradução nossa. (“Le signe est une théorie que, par sa compartimentation, est incapable de penser le continu corps-langage, le continu langage-poème-étique-politique”).

dimensão crítica do texto traduzido soma-se historicamente à significância do original e encarrega-se de ser a continuidade desse texto. Por essa razão, temos que a tradução também é uma poética, um ato de linguagem. Assim como o texto original ela é da ordem do discurso e não da palavra. Também faz alguma coisa com a linguagem e a sua prática é reveladora das teorias presentes no texto.

[...] traduzir aparece como o revelador das teorias, e uma prática que impõe teorizar. Trata-se de mostrar que o ritmo, como dado imediato e fundamental da linguagem, e não mais em sua limitação formal e tradicional, renova a tradução e constitui um critério para a historicidade das traduções, seu valor. Sua poética e sua poeticidade. (MESCHONNIC, 2010, p. 41)

Seguem-se a essa questão as críticas ao apagamento do tradutor e o envelhecimento da tradução. Na medida em que se entende tradicionalmente que a tradução deve ser transparente, o tradutor não pode deixar traços na sua escrita do texto, ou seja, deve ser apagado de sua escritura. Ideia falaciosa segundo Meschonnic, já que todo discurso é subjetivo e apresenta uma profunda participação de quem o produz, isto é, a historicidade do autor sempre está presente no que ele escreve. A historicidade, entretanto, não deve ser confundida nem com historicismo e nem com biografismo ou subjetivismo.

Todo discurso, que tem em sua natureza o sujeito, está inserido na história e sofre injunções, tornando-se um sistema.

A especificidade literária, poética, é pois o máximo de injunções (variáveis segundo a dimensão, o “gênero”) que um discurso possa produzir. Apenas uma história – nem uma consciência, nem uma intenção – pode fazer com que um discurso seja sistema. O sistema do eu não é nem liberdade, nem vontade, nem escolha, nem recusa. Ele não é o querer dizer. É imprevisível, como tudo o que é história, e, como ela, fornece a posteriori teleologias fáceis. (MESCHONNIC, 1982, p. 86)⁶³

⁶³ Tradução nossa. (“La spécificité littéraire, poétique, est donc le maximum de contraintes (variables selon la dimension, le ‘genre’) qu’un discours puisse produire. Seule une histoire – ni une conscience, ni une intention – peut faire qu’un discours soit système. Le système du je n’est ni liberté, ni volonté, ni choix, ni refus. Il n’est pas le vouloir dire. Il est imprédictible, comme tout ce qui est histoire, et, comme elle, fournit après coup des téléologies faciles.”).

As injunções estão inseridas nos discursos originais e traduzidos. A nós, estudiosos da tradução, cabe-nos historicizá-las para entender que os tradutores estão inseridos em um momento da história e que o juízo que eles fazem de língua também estão impregnados historicamente. É nesse sentido que podemos afirmar que as traduções envelhecem, não são eternas nem perfeitas. Mesmo assim, as belas traduções continuam a ser lidas da mesma maneira que as obras.

A crítica ao princípio do binarismo do signo também se manifesta na questão da dificuldade ao traduzir. A dificuldade na tradução dá-se pelo princípio da passagem de uma língua para outra, a partir da palavra por palavra, da musicalidade (o significante) e do conteúdo (o significado). Assim, se seguíssemos esse princípio, poderíamos nos deparar com determinados signos difíceis de serem traduzidos. Para Meschonnic, entretanto, essa dificuldade não existe, visto que o que se traduz é o discurso e não a língua.

Ora, diz ele, traduzir não carrega nenhuma imperfeição consubstancial, mas somente imperfeições ligadas às implicações ideológicas que ditam “do exterior do ritmo do texto a traduzir” regras conceituais. É por essa razão que a relação entre dois textos (poema e tradução) deve ser imediata e subjetiva. (DA COSTA, 2014, p. 9-10).⁶⁴

Em vista disso, os paratextos que explicam as dificuldades filológicas não tem validade alguma para o linguista francês. Em oposição a essa prática, Meschonnic afirma que as escolhas estão no texto traduzido e não fora dele. Assim como um texto original não precisa ser explicado, o texto traduzido também não necessita de explicação, pois as concepções do seu autor, como suas ideias sobre literatura, por exemplo, encontram-se no seu discurso.

3.2. A teoria é prática

⁶⁴ “Or, nous dit-il, traduire ne porte aucune imperfection consubstantielle, mais seulement des imperfections liées aux implications idéologiques qui dictent ‘de l’extérieur même du rythme du texte à traduire’ des règles conceptuelles. C’est pourquoi le rapport entre deux textes (poème et traduction) doit être immédiat et subjectif. ”

De suas origens até o século I a.C. a língua francesa sofreu várias influências, sobretudo dos gregos e dos gauleses de origem Celta. Daí em diante, até o século XV, a sua evolução, sempre de forma espontânea, dá-se com a influência de Roma. Durante muito tempo, o latim foi a língua falada pela aristocracia e somente quem sabia o latim tinha acesso à literatura. A língua francesa, vista como uma língua pobre e inadequada à produção de obras tão ricas como as gregas e latinas, era tida como a língua cuja ideologia é a lógica, a clareza e a razão. O “gênio da língua” francesa tinha em sua natureza a inclinação para as ciências e não para a poesia. Como afirma Márcia Atália Pietrolongo (2008, p.196), as obras poéticas escritas em francês tinham um valor inferior às escritas em latim, fossem elas originais ou traduções. A partir do século XVI, entretanto, muitos esforços foram feitos para que a língua francesa se tornasse mais rica.

Em meio ao cenário da Renascença francesa, surgiram alguns poetas, gramáticos e historiadores da língua que se rebelaram contra a ideia preestabelecida da superioridade da língua e das obras latinas e reivindicaram uma maior valorização do vernáculo. Esse grupo, a Plêiade, tinha como representante Joachim du Bellay⁶⁵, o autor da obra *Défense et illustration de la langue française* (1549). Apesar de muitos críticos afirmarem que os conceitos de Du Bellay não se sustentam e que ele não foi uma novidade no que tange à defesa da língua francesa, pois outros já haviam feito algo parecido, mas com menor repercussão⁶⁶, a sua empreitada resultou em grandes discussões que produzem efeitos até os dias de hoje. Mas será Malherbe o primeiro a realmente sistematizar a língua francesa.

Ele elabora uma doutrina que influenciará para sempre a evolução da língua, deslocando o francês do reino da liberdade para o reino do rigor. O cardeal Richelieu prolongará e institucionalizará essa ação ao criar, em 1634, a Academia Francesa, cuja missão será a de codificar o léxico e fixar a gramática. A primeira edição do Dicionário da Academia, em 1694, consagra o “belo uso” da língua. Língua das elites e das idéias no século XVIII, o Século das Luzes, o “francês clássico” floresce plenamente durante o século seguinte. Torna-se igualmente a língua por excelência de toda a Europa, ao

⁶⁵ Na página 17 do nosso trabalho, tecemos alguns comentários sobre o autor, no que se refere à sua concepção de língua e tradução.

⁶⁶ De acordo com Márcia Atália Pietrolongo, em seu artigo “Defesa e ilustração da língua francesa: comentários” (2008, p. 196-197), muitas das noções apresentadas por Du Bellay já haviam figurado em *L'art poétique d'Horace* (1545) de Peletier du Mans.

mesmo tempo distinção intelectual e cultural e língua da diplomacia, adquirindo assim um prestígio internacional.⁶⁷

Enquanto os poetas da Plêiade queriam enriquecer a língua, Malherbe visa a “empobrecê-la” em nome de um ideal de pureza que proíbe os arcaísmos, os provincialismos, as palavras estrangeiras etc. (LEWVERS, 2001, p. 27). Isso ocorre em reação a uma tendência barroca, influenciada pela Espanha e a Itália, que privilegiava uma língua carregada de palavras desnecessárias.⁶⁸

Mais tarde, com o advento da Revolução Francesa, momento em que mais da metade da população ainda não dominava a língua francesa, a unificação linguística tornou-se uma questão de igualdade entre o povo e de caminho para concretização de projetos políticos.

Mas, afinal, como pode uma língua tão adequada às discussões precisas e claras, própria à administração e ao direito e alheia às abstrações, possibilitar a produção de tantas obras poéticas e ser a base para o nascimento de um movimento literário e artístico como o Simbolismo? Ora, se a poesia é uma manifestação de beleza e estética ela não poderia se manifestar plenamente em língua francesa. Diante dessas discussões, despertou-se na França um anseio em demonstrar que a língua vernácula poderia ser tão poética como qualquer outra e a cultura francesa imbuíu-se de valores afetivos que foram essenciais para a produção de obras plenas de ressonância e musicalidade que se tornaram mais evidentes com o advento do Simbolismo.

O Simbolismo retoma a ideia romântica de que a “essência misteriosa das coisas” só pode ser alcançada pela palavra evocadora, que vai além da linguagem comum. (CARDOSO GOMES, 1994, p.15). Dessa forma, o poeta romântico que mais influenciará os simbolistas será Edgar Allan Poe, por sua busca pela poesia pura. Poe afirmará que a finalidade da poesia é apenas ela mesma e o alcance da suprema beleza, portanto, ela não visa a divulgar uma moral. Além disso, Poe concebeu teorias sobre a construção do verso, por meio da manipulação de efeitos musicais e de sugestivas atmosferas poéticas.

⁶⁷ Disponível em: http://www.unilat.org/DPEL/Promotion/L_Odyssee_des_langues/Francais/pt. Acesso em 12 de nov. de 2017.

⁶⁸ As ideias de Malherbe são retomadas pelo poeta contemporâneo Francis Ponge, que é contra a inundações de palavras inúteis e acredita que a língua deve ser limpa, clara.

A conquista da beleza, por sua vez, só se dá através da música, ou seja, através da poesia liberta de tudo que seja matéria narrativa, de tudo que seja secundário. Essa atração pela arte musical será então retomada pelos simbolistas, que [...] buscarão fazer com que a linguagem poética se aproxime da linguagem vaga e imprecisa da música. (ibidem, p.17).⁶⁹

Charles Baudelaire, em consonância com Poe, recusa totalmente todos os aspectos da conformidade estética e se rebela contra a teoria burguesa da utilidade da arte, o que marcará a poesia moderna. Para ele, a expressão do mistério e da emoção pura passa pelo símbolo e a poesia pura que traduz a essência do mundo. Guillaume Apollinaire também recusa o engessamento da arte, porém, para ele, a essência da arte é o sublime, ou seja, a criação e não uma ideia transcendente. Sua poesia está em concordância com a aceleração do mundo e com a multiplicidade simultânea desse universo. Trata-se de uma

[...] poesia que tentava encontrar nessa forma de aceleração, da multiplicidade e da simultaneidade, os signos e os símbolos do universo interior: tornar o mundo lírico, na figuração de sua imediata autenticidade, para poder combinar a irredutível impulsão lírica da alma com as imagens, os movimentos e os ritmos da modernidade [...]. (LEMAITRE, 1965, p.53)⁷⁰

O que fez dele um dos maiores poetas do século XX foi sua maneira de apropriar-se das formas tradicionais de poesia, inserindo-as em novas maneiras de tratar a linguagem. Ele trata de mitos e lendas antigos, modernizando-os, escreve poemas líricos e sentimentais, típicos do Romantismo, mas suas raízes são sobretudo simbolistas. Nesses poemas, ele mescla características como a colagem e a montagem, palavras utilizadas no mundo da tecnologia, a simultaneidade e a escritura

⁶⁹ O Simbolismo recupera do Romantismo algumas características como o senso do mistério, o espiritualismo, as manifestações subjetivas exageradas e as manifestações poéticas. Entretanto, o Simbolismo rejeita o sentimentalismo e enquanto os princípios esotéricos dos românticos estavam relacionados à fé cristã, o espiritualismo nos simbolistas estava relacionado à uma reação aos pressupostos materialistas e positivistas. Os simbolistas vão aprofundar essas ideias românticas e ter como princípios a capacidade sugestiva, a musicalidade da expressão e o idealismo de origem platônica, desenvolvido por Emmanuel Swedenborg no século XVIII. Para Swedenborg, tudo na natureza teria um sentido simbólico e tudo manteria correspondência com o mundo celeste. (CARDOSO GOMES, 1994, p. 19).

⁷⁰ Tradução nossa. ("[...] poésie qui tentait de trouver dans cette forme d'accélération, de la multiplicité et de la simultanéité, les signes et les symboles de l'univers intérieur : rendre le monde lyrique, dans la figuration de son immédiate authenticité, pour pouvoir accorder l'irréductible impulsion lyrique de l'âme avec les images, les mouvements et les rythmes de la modernité [...]).

fragmentada. É justamente essa maneira de lidar com a linguagem que configura o ritmo de suas poesias e que são essenciais para suas traduções.

A genialidade de Apollinaire está na conquista de uma unidade propriamente poética, ao nível das imagens, dos ritmos, dos símbolos, entre sua sensibilidade aguda a tudo o que fez o mundo moderno e a vulnerabilidade de seu coração: esse contraponto do coração e do mundo, transcrito na contiguidade de imagens e emoções, é o segredo da nova poesia de *Zone*. Mas ocorre que o lirismo explode e reencontra o tom da canção e a melodia, e até mesmo o encanto do maravilhoso simbolista, outra forma de alternância poética. (ibidem, p.54)⁷¹

O poeta, muitas vezes, exige do leitor um entendimento profundo das palavras e de suas combinações. Vejamos alguns exemplos dos poemas de *Alcools*, citados por Michel Décaudin (1993, p.55) e sobre os quais já comentamos um pouco no primeiro capítulo da nossa dissertação.

No poema “Merlin et la vieille femme” Apollinaire se utiliza de uma imagem que produz uma ressonância que vai além do primeiro entendimento do verso: “Ah! qu’il fait doux danser quand pour vous se declare / Un mirage où tout chante et que les vents d’horreur / Feignant d’être *le rire de la lune hilare* / Et d’effrayer les fantômes avant-coureurs”. Na sequência, a tradução de Mario Laranjeira⁷²: “Ah! Como é bom dançar se por vós se declara / Miragem em que tudo canta e que de horrores / Os ventos fingem ser *risos da lua hilária* / E apavorar os mil fantasmas precursores”. Em um primeiro momento, “a lua hilária” parece-nos apenas uma imagem insólita, mas de acordo com Décaudin, Empédocles, que foi um filósofo e pensador pré-socrático grego e cidadão de Agrigento, na Sicília, disse ἡλάειρα (*hilaírea*), “doce”, à lua, por sua luz e bondade. Ou seja, para entender todas as ressonâncias que se apresentam por traz desse verso, faz-se necessário o conhecimento profundo dos mitos que aí se encontram subjacentes. Bem típico da ideologia simbolista, para a qual as palavras têm, independente dos poetas que as usam, uma história própria, tecem uma rede de símbolos entre si ao longo do tempo.

⁷¹ Tradução nossa. (“Le génie d’Apollinaire est dans la conquête d’une unité proprement poétique, au niveau des images, des rythmes, des symboles, entre sa sensibilité aigüe à tout ce qui fait le monde moderne et la vulnérabilité de son cœur : ce contrepoint du cœur et du monde, transcrit dans la contiguïté des images et des émotions, est le secret de la neuve poésie de *Zone*. Mais il arrive que le lyrisme éclate et retrouve le ton de la chanson et de la mélodie, et même le charme du merveilleux symboliste, autre forme de l’alternance poétique.”)

⁷² Paulo Hecker Filho não chegou a traduzir os poemas “Merlin et la vieille femme” e “L’Emigrant de Landor Road” que serão utilizados como exemplo.

Em “L’Emigrant de Landor Road” temos o seguinte exemplo: “Mais pour noyer changées en poux / Ces tisseuses têtues qui sans cesse interrogent / il se maria comme un doge / Aux cris d’une *sirène* moderne sans époux”. Eis a tradução de Laranjeira : “Mas pra afogar às pulgas igual / Tais tecelãs sem trégua a interrogar não fogem / Casou-se ele como um doge / Aos gritos de *sereia* sem esposo e atual.” Nesse exemplo, a “sirene moderne” é a sirene de um navio “moderno” e “sans époux” é o animal mitológico cujo canto envolvia os marinheiros, ou seja, ambos os sentidos se conjugam na imagem do verso. Nesse caso, em francês, aceita-se a simultaneidade polissêmica da linguagem, já em português, o tradutor teve que optar por um único sentido.

Em “Zone” há muitos exemplos que poderiam ser citados. Vejamos apenas um que se encontra no início do poema: “Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bête ce matin”. As traduções de Mario Laranjeira e Paulo Hecker Filho coincidem para esse verso: “Pastora ó torre Eiffel o rebanho das pontes bale esta manhã”. Nesse exemplo a torre é comparada a uma pastora (bergère) que arrebanha as pontes de Paris, mas ela também se encontra nas bordas (berges) do rio Sena.

Enfim, poderíamos citar inúmeros exemplos que ilustram o uso primoroso que Apollinaire faz da linguagem e que desafia muitos tradutores. Sabemos, entretanto, que traduzir um poema é reescrevê-lo, fazer a reescritura de uma “leitura-escrita” que também é tomada pela historicidade de quem a produz.

Assim, sujeito do poema e sujeito da tradução se encontram inteiramente imbricados na medida em que cabe ao segundo escutar e traduzir aquilo que um poema faz.

A teoria e as práticas de tradução, fundando-se na tradução de um sistema de discurso para outro sistema de discurso, devem ter como base que “o reconhecimento da identidade pela alteridade supõe o da identidade como pluralidade interna e como história, não como natureza” (PIETROLUONGO, 2009, p. 7)

Precisamos admitir e aceitar que as traduções de Paulo Hecker Filho e Mario Laranjeira, assim como qualquer outra tradução dos poemas de Apollinaire, apresentam diferenças, pois cada um dos tradutores tem um repertório diferente, viveu fatos diferentes e em diferentes momentos. Cada um recebeu não somente influências de experiências da vida pessoal como também artística/profissional, o que

lhes possibilitou ter sua maneira única de criar um discurso. Por isso, é evidente que temos duas traduções nas quais os sujeitos dos discursos estão intimamente ligados ao sujeito do poema, mas que indiscutivelmente (e não poderia ser de outra maneira) produziram textos diferentes.

Nos escassos materiais em que encontramos observações de Paulo Hecker Filho sobre as suas e outras traduções, reforça-se a ideia de que esse tradutor tem uma maneira própria de traduzir. Nos poemas analisados no capítulo anterior, pudemos verificar que, em momentos em que os versos poderiam apresentar alguma dificuldade tradutória, o tradutor recria-os, afim de conseguir contornar essas “dificuldades”. Fica claro para nós, entretanto, que essa prática é desenvolvida por Hecker Filho com o intuito de manter a musicalidade, ou seja, o tradutor acredita que esse aspecto seja de grande importância para a sua reescrita dos poemas. É de suma importância lembrar que o momento em que viveu Paulo Hecker Filho (1926-2005) foi um momento em que a teoria semiótica surgiu no Brasil com todas as forças e à qual os mais renomados tradutores brasileiros daquele momento, os irmãos Campos, dedicaram-se intensamente. Diferentemente do que fazem os irmãos Campos, Hecker Filho não tem um projeto tradutório voltado para a recriação/transcrição, entretanto, é possível identificar essa prática em alguns momentos de sua escrita.

No ano de 1959, em correspondência trocada com Simón Latino (KOHLRAUSCH, R; ESCANDIEL DA SILVA, L; SANTIAGO DOS REIS, B., 2017, p. 06-07), editor argentino dos chamados *Cuadernillos de Poesía*, Hecker Filho faz algumas considerações sobre as traduções de seus poemas feitas por Latino para o espanhol. A essas observações, o editor argentino responde da seguinte maneira:

Suas indicações sobre defeitos em minha tradução de seus poemas me parecem corretas, embora pareça preferir a tradução "literal", palavra por palavra, e eu não acho que seja a melhor. No entanto, eu segui suas instruções quase ao pé da letra e melhorei as versões.⁷³

Em retorno às palavras de Latino, Hecker Filho coloca:

⁷³ “Sus indicaciones sobre defectos en mi traducción de sus poemas me parecen correctas, aunque usted parece preferir la traducción “literal”, palabra por palabra, y a mí no me parece la mejor. No obstante, he seguido sus indicaciones casi al pie de la letra, y he mejorado las versiones”.

As traduções agora se aproximam mais dos originais, mas você não tem complacência com as transformações poéticas (...). Quanto a mim, em verso ou em prosa, não sou de modo nenhum regular, mas até um pouco atrevido no estilo. (...). Não quero ser maçante. Anoto o mínimo. (...). Desculpe as insistências. Não há de admitir que às vezes não é por falta de expressão que a língua comum é alterada, mas exatamente por haver o que exprimir...”

Quando Hecker Filho afirma ser “até um pouco atrevido no estilo”, é sobre sua maneira particular de traduzir que ele está falando. Esse tipo de informação geral extratexto não é necessária, segundo Meschonnic, já que ela é inerente ao texto. No entanto, serve-nos, aqui, para corroborarmos o que podemos verificar nas análises de suas traduções.

Mesmo que em alguns momentos pontuais esse tradutor tenha tecido comentários sobre sua concepção de tradução, esses “atrevimentos” assumidos por ele em seus textos não são acompanhados de notas de rodapé, ou seja, ele assume suas escolhas e não tenta explicá-las, talvez pela consciência de que quanto mais o tradutor tenta explicar, mais ele assume que encontrou dificuldades para escrever o seu texto e que este está encarcerado nos desígnios da teoria do signo. Como ele mesmo afirma, “Não quero ser maçante. Anoto o mínimo.”

No decorrer de nossa pesquisa, observamos as traduções de outras composições inseridas na coletânea *Escritos de Apollinaire*, que compreende não somente os poemas de *Alcools*, mas também alguns poemas de *Calligrammes*, as histórias de *L'hérésiarque & Cie*, cartas trocadas por Apollinaire com artistas, dentre outros escritos, e notamos que Hecker Filho foi um grande leitor do escritor francês e soube à sua maneira apreender o ritmo de seu discurso.

Em um artigo de Álvaro Faleiros, publicado na revista *Tradução em Revista*, de 2013, Faleiros tece alguns comentários sobre a tradução do poema de Mallarmé, “Brise Marine”, feita por Hecker Filho:

Difícil aproximar-se do texto de Hecker Filho, pois seu projeto tradutório não parece muito claro. Num primeiro momento, têm-se a impressão de que se trata de mais uma tradução pautada pela forma, mas a métrica escapa “voando entre as espumas e os céus desconhecidos”. Esse terceiro verso, que traduz quase literalmente “d’être parmi l’écume inconnue et les cieux”, leva a crer que o tradutor teria preferido sacrificar a métrica tradicional (optando, por exemplo, por uma contagem espanhola ou, entre nós, romântica do verso) em nome de uma maior aderência semântica. O segundo verso desmente essa possibilidade, pois, Hecker Filho já havia transformado

“des oiseaux ivres” em “pássaros cativos”, produzindo um contrassenso considerável.

É evidente que Hecker Filho tem uma maneira particular de traduzir. Vejamos mais um exemplo, o poema “Automne” (1912) de Apollinaire, traduzido em 1984:

Automne

Dans le brouillard s'en vont un paysan cagneux
Et son bœuf lentement dans le brouillard d'automne
Qui cache les hameaux pauvres et vergogneux

Et s'en allant là-bas le paysan chantonne
Une chanson d'amour et d'infidélité
Qui parle d'une bague et d'un cœur que l'on brise

Oh ! l'automne a fait mourir l'été
Dans le brouillard s'en vont deux silhouettes grises

Nesse poema que trata do sofrimento pelo amor perdido, tema caro ao Romantismo, Apollinaire insere aspectos que retomam o Simbolismo como a obscuridade, o nevoeiro, as silhuetas cinzas, o outono que lembra a morte, mas ao mesmo tempo coloca elementos que acometem o leitor, como o camponês coxo – que chega a ser até um pouco ridículo – e as aldeias pobres e vergonhosas no mesmo contexto. A existência da narratividade pela presença de personagens, espaço, tempo, como uma pequena história sendo contada, são características da fabulação. Além disso, a única pontuação é o ponto de exclamação no penúltimo verso e o trabalho com as rimas finais também é bastante evidente. Essa beleza estética, produzida pela tristeza e melancolia, pelo movimento da passagem do camponês pela bruma de outono que precede o inverno, pelo contraste de tradição e modernidade é que nos chama a atenção e o que caracteriza o ritmo desse poema.

Na tradução de Paulo Hecker Filho, são retomados todos esses elementos, inclusive as rimas, que não continuam com a mesma sequência, mas estão presentes. O autor recria o ambiente melancólico e triste, contudo, de uma maneira peculiar, sempre reforçando que as rimas são imprescindíveis. Retomemos a citação na qual ele fala sobre o metro e a rima:

E chegamos aos poemas. Como de costume, deram aquele trabalho traduzir. Os apenas ritmados praticamente correspondem ao original. Mas a maioria está metrificada e rimada e, como ocorre com qualquer verdadeiro poema assim, esses recursos são fundamentais à sua entidade poética. Tive de tentar transpô-los, às vezes com sorte, às vezes como deu, não buscando aperfeiçoar demais para não ser infiel, caindo na paráfrase além da tradução, [...]. (1984, p.9).

Vejamos agora a sua tradução de “L’Automne”:

Outono

Vão-se na bruma um camponês mancando
E seu boi lentamente nesta bruma de outono
Que esconde tanta pobreza e abandono

E indo o camponês vai entoando
Do infiel amor uma velha canção
Que fala de um anel e um coração partidos

Oh! O outono fez morrer o verão
Vão-se na bruma dois perfis unidos

Não podemos deixar de notar que o tradutor imprime suas marcas no discurso e, por essa razão, ele recria alguns versos. Vejamos o último verso traduzido: “Vão-se na bruma dois perfis unidos”. Mais um vez, aqui, Hecker Filho se preocupa bastante com as rimas finais e por isso ele opta por não colocar a palavra “grises” (cinzas) e acrescenta a palavra “unidos”. É nesse tipo de escolha que o tradutor demonstra que para o seu projeto tradutório é fundamental manter a musicalidade, mesmo que se

descartem outras possibilidades que poderiam ser de grande importância para o ritmo do poema. A palavra “grises”, mais que reforçar a obscuridade e a tristeza do poema, tem em português uma ressonância muito interessante, pois “cinzas” é de ser um adjetivo que caracteriza o ambiente e é também um substantivo que pode estar relacionado ao fim, à morte.

No primeiro verso “Dans le brouillard s’en vont un paysan cagneux”, Hecker Filho refaz o movimento que envolve todo o poema e se utiliza do gerúndio “mancando” em vez do adjetivo “manco” ou “coxo” para finalmente rimar com “entoando”. O uso do gerúndio, nesse caso, é um elemento significante que desempenha um grande papel na significância.

Como dissemos anteriormente, estamos assumindo nesta pesquisa a concepção de tradução baseada no discurso e sua historicidade. Em vista disso, cada tradutor, a partir da apreensão do ritmo do original, reescreve o texto imprimindo seu próprio ritmo juntamente com o do autor do original.

Como o próprio tradutor afirma no prefácio da coletânea *Escritos de Apollinaire* (1984), ele toma liberdades para não cair na armadilha da paráfrase, ou seja, para ele, mais importante do que traduzir as palavras, é traduzir o poema em seu conjunto. Portanto, não obstante a ousadia de Paulo Hecker Filho ao traduzir os versos de Apollinaire e a sua preocupação com a musicalidade, um leitor que não conheça a língua francesa poderá claramente perceber o ritmo criado pelo sujeito apollinariano e reinventado nos poemas. Dessa maneira, a sua forma de traduzir não interfere no entendimento da obra do poeta francês.

Mario Laranjeira, ao contrário de Paulo Hecker Filho, publicou várias obras onde ele coloca sua posição sobre o traduzir. A mais significativa é a *Poética da tradução: Do sentido à Significância* (2003), que citamos no decorrer deste trabalho. Nesta obra, Laranjeira traça o percurso do entendimento do texto poético que passa pelo processo de significação da mimese para o da semiose. Laranjeira faz uma reflexão detalhada sobre as diferentes perspectivas teóricas e chega à conclusão de que se deve reproduzir, na língua de chegada, a “gramática da significância” do texto original. Para ele, a “gramática da significância” equivale à semelhança de forma e conteúdo do original. Isso mostra que o tradutor considera que o texto apresenta um sistema de signos. Entretanto, em consonância com Meschonnic, Laranjeira defende que o sujeito sempre está inserido em seus discursos:

O texto não é um palimpsesto. O que há é a interação criativa a gerar na leitura um sentido que não é nem só o mesmo nem só o outro, mas o resultado positivo de uma tensão. Coexistem numa relação intrínseca o *mesmo* e o *outro*. Portanto, quem lê, lê o autor e lê a si mesmo. O sentido do leitor não é, pois, *idêntico* ao sentido do autor. (LARANJEIRA, 1996, p. 19).

Ao analisarmos as traduções feitas por Laranjeira verificamos que longe de tentar enquadrar os poemas em estruturas e trabalhar com signos, o tradutor “escuta” a oralidade dos discursos e reescreve-os. Voltemos à análise do poema “La blanche neige” como um exemplo para entendermos melhor essa questão. Quando Laranjeira opta por acrescentar a preposição “de” no título “A branca de neve”, trata-se claramente de um cuidado com a oralidade do poema, uma escolha feita pela preservação do ritmo. A oralidade em Apollinaire é o que opõe seus versos à estrutura rígida dos signos e o que faz com que seus poemas sejam melhor traduzidos a partir do discurso. Conforme nossas análises no segundo capítulo, “La blanche neige” significa ao mesmo tempo “a branca neve” e “A branca de neve” em francês. A opção do tradutor, levou em consideração o que ele acredita ser imprescindível para sua tradução. Esse é um exemplo que concretiza o que Meschonnic afirma na introdução de *Poética do traduzir* (2009, p.XXIX), que uma boa tradução não é uma interpretação, pois a interpretação é da ordem do sentido e do signo. A boa tradução é um texto que elabora, constrói aquilo que diz. “O texto é portador e levado. A interpretação, somente levada. A *boa* tradução deve fazer, e não somente dizer. Deve, como o texto, ser portadora e levada.”. O título “A branca de neve”, portanto, conduz o leitor ao imaginário fantástico sem deixar de remeter à neve que cai e sem que o autor tenha que explicar que na língua francesa esse título pode ser lido de duas maneiras. O que se verifica nesse exemplo é o discurso traduzido e não as palavras.

No poema “O adeus”, poema curto e muito sugestivo, Laranjeira faz uma tradução extremamente cuidadosa ao manter a palavra “bruyère”, (urze), já que essa palavra tem uma ressonância no discurso de “L’adieu”. “Bruyère” poderia ser substituída por qualquer outro nome de pequeno arbusto que fosse mais conhecido do leitor brasileiro. As urzes, entretanto, são plantas da família das *ericáceas*, conhecidas na França como uma das espécies de “fleur deuil” (flor de luto) muito utilizadas para enfeitar cemitérios e, no caso do poema, uma planta muito expressiva para a construção da significância de “O adeus”.

Enfim, conforme demonstramos no decorrer do nosso trabalho, o aspecto que mais diferencia as traduções entre si é que, nas traduções de Paulo Hecker Filho, vemos um empenho muito grande na conservação da musicalidade, pois como ele mesmo afirmou, os metros e as rimas são “recursos fundamentais para a entidade poética”. Em alguns momentos, o autor opta por recriar o verso a partir de sua interpretação do original, afim de evidenciar esses recursos. As traduções de Mario Laranjeira, por outro lado, tiveram como fio condutor o discurso e por isso a musicalidade, apesar de também existir, é menos marcada do que nas primeiras. Nenhuma dessas opções, entretanto, pode ser julgada como certa ou errada, pois cada uma trouxe a beleza e o estranhamento presentes nas poesias de Apollinaire à sua maneira, de acordo com a historicidade de cada tradutor.

CONCLUSÃO

A liberdade criadora de Apollinaire e a maneira como sua poesia chegou ao leitor brasileiro foi o que despertou o desenvolvimento deste trabalho. A ideia de cotejar duas traduções de seus poemas foi, desde o início de nossa pesquisa, um meio de tentar entender várias questões que se colocavam para nós antes de iniciarmos a pesquisa: Qual é a melhor maneira de se traduzir um poema?, O que se deve privilegiar em uma tradução?, Como o tradutor faria para construir com palavras o mesmo que Apollinaire construiu?, Por que esse tradutor escolheu traduzir dessa maneira e o outro não?, Qual das duas traduções é melhor? etc. Com o passar do tempo e à medida que fazíamos nossas leituras sobre o autor, os tradutores e a teoria da tradução, essas dúvidas foram se esclarecendo e percebemos que em nossas próprias questões haviam preconceitos que estavam diretamente relacionados com a teoria dualista do signo.

Visto que a escrita de Apollinaire, inovadora, é marcada por muitos aspectos que refletem sua maneira de ver o mundo, constatamos que a teoria do ritmo de Henri Meschonnic traria uma grande contribuição para conseguirmos explorar todos os pontos de nossa reflexão sobre tradução de poesia, sobretudo porque a poesia de Apollinaire é um discurso que naturalmente se coloca contra o signo.

A partir das noções de ritmo e de sujeito do discurso, podemos perceber que as diferenças entre as traduções são resultados da organização do discurso por cada sujeito, levando em consideração a subjetividade de cada um, a sua historicidade, o que resulta em ritmos subjetivos, ou seja, significâncias que deixam transparecer a maneira como o ritmo é organizado pelo sujeito e a maneira como o sujeito é organizado por ele. Em outras palavras, “o sujeito é escrito pelo que escreve, traduzido pelo que traduz” (MESCHONNIC apud PIETROLUONGO, 2009). Logo, não somente o autor se inscreve em seu texto pelo sujeito do discurso, mas também o tradutor o faz por meio do sujeito da tradução.

As análises das traduções nos fizeram perceber que as escolhas fazem parte das convicções dos tradutores e cada um concebeu seu texto à sua maneira particular, inscrevendo-se e revelando sua visão de linguagem e de literatura, a alteridade linguística, cultural e histórica. Afinal, a boa tradução não depende da fidelidade. “[...] a tradução bem sucedida é uma escritura, não uma transparência anônima”. (MESCHONNIC, 2010, p.28).

REFERÊNCIAS

AMORIM DE CARVALHO, J. M. *Dos Trovadores ao Orfeu: Contribuição para o estudo do maneirismo na poesia portuguesa*. Porto: Edições Ecopy, 2012.

AMORIM, S. V. S. *Guillaume Apollinaire: fábula e lírica*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

APOLLINAIRE, G. *Méditations esthétiques*. Les peintres cubistes. Paris: Hermann, 1990. (Col. Savoir)

_____. *Lettres a Madeleine: tendre comme le souvenir*. Coautoria de Laurence Campa. Ed. rev. et augm. par Laurence Campa. Paris: Gallimard, 2005.

_____. *Œuvres poétiques*. Texte établi e annoté par M. Adema et M. Décaudin. Paris: Gallimard, 2007.

_____. *Álcoois – poemas (1898-1913)*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Hedra, 2013.

_____. *Méditations esthétiques*. Les peintres cubistes. Disponível em: <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/apollinaire/meditations-esthetiques/body-1?q=nouvelle#mark1>. Acesso em 28 mai. 2017.

ARAÚJO FERREIRA, Alice Maria. Noções fundamentais para se pensar a poética do traduzir de Meschonnic. In: *Traduzires 1*, 2012, p. 99.

ARROJO, R. *Oficina de Tradução*. São Paulo: Ática, 2003.

BENJAMIN, W. “A tarefa do tradutor”. In: _____. *Linguagem, tradução, literatura*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2015, pp. 91-106. (trad. João Barrento).

BENVENISTE, Emile. “A noção de ‘ritmo’ na sua expressão linguística”. In: *Problemas de linguística geral I*. Campinas, SP: Pontes Editores, 1995.

BERMAN, Antoine. *L’Épreuve de l’étranger : culture et traduction dans l’Allemagne romantique*. Paris, Gallimard, 1984.

BOSCHETTI, A. *La poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*. Paris, Seuil, 2001.

BRITO, P. H. *A tradução Literária*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2012.

CÉSAR, Ana Cristina. *Escritos da Inglaterra*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

COHEN, J. *Structure du langage poétique*. Paris : Flammarion, 1966.

CAMPA, L. *L'Esthétique d'Apollinaire*. Paris: Sedes, 1996.

CAMPOS, H. "Da tradução como criação e como crítica". *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 1-18.

_____. "Para Além do Princípio da Saudade. A teoria benjaminiana da tradução", "A Clausura Metafísica da Teoria da Tradução de Walter Benjamim, Explicada Através da *Antígone* de Hölderlin. In: _____. *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo, Perspectiva, 2013, pp. 47-59, 109-130, 173-196.

_____. "Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora". In: OLIVEIRA, A. C., SANTAELLA, L. (Org.). *Semiótica da literatura*. São Paulo: EDUC, 1987. p. 53-74. (Série Cadernos PUC, 28).

CARDOSO GOMES, A. *O simbolismo*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

DA COSTA, C. H. "Escutando a voz de Meschonnic". *Outra travessia*, Santa Catarina, n. 15, p. 75-89, 2013.

_____. «Peut-on entièrement traduire 'ce que le poème fait au langage'?». In : RAGUET Christine e KARSKY Marie Nadia (orgs.) *Tension rythmique et traduction/Rhythmic Tension and Translation. Vita Traductiva v.7*, Montréal (Québec), p.53-78, 2014 <Disponível em: https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/27985/YS_PAL_03_Da_Costa.pdf>, acesso em 10 de out. de 2017.

DECAUDIN, M. *Alcools de Guillaume Apollinaire*. Paris, Gallimard, 1993. (Foliotèque, 23)

_____. *Le dossier d'Alcools*: édition annotée des préoriginales avec une introduction et des documents, 3ed. Revue. Genève: Droz, 1996. (Publications Romaines et Françaises, 67)

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

DU BELLAY, J. *La défense et illustration de la langue française*. Paris, Librairie Garnier Frères, 1967.

DURRY, Marie-Jeanne. *Guillaume Apollinaire*. Alcools. Tome III. Société d'édition d'enseignement supérieur, Paris, 1964, p. 51.

FALEIROS, A. *Sobre uma não-tradução e algumas traduções de "L'invitation au voyage" de Baudelaire*. Alea 9.2, p.250-262, 2007.

_____. *Traduzir o Poema*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2012.

_____. *Approches textuelles pour la traduction du poème au Brésil*. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/017824ar>>. Acesso em 22 de dezembro de 2016.

FRESNOT, Daniel. *Álcoois e outros poemas*. Apollinaire. São Paulo: Martin Claret, 2005.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. M. M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978. (Problemas atuais e suas fontes, 3).

GALERY, M. C. V.; PERPÉtua, E. D.; HIRSH, I. (Org). *Tradução, Vanguarda e Modernismos*. São Paulo: Editora Paz e Terra S.A., 2009.

GOMES, A. C. *O Simbolismo*. São Paulo, Ática, 1994.

GUILCHER, Jean-Michel. *La tradition de danse en Béarn et Pays Basque français*, Les Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1984.

GUINSBURG, J; LEIRNER, S (org). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HECKER FILHO, Paulo. *Escritos de Apollinaire*. Porto Alegre: LP&M Editores, 1984.

JAKOBSON, R. *Essais de linguistique générale* (1 et 2), Paris, Éditions de Minuit, 1963

_____. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

KOHLRAUSCH, R; ESCANDIEL DA SILVA, L; SANTIAGO DOS REIS, B.
“Correspondência de Paulo Hecker Filho: entre Brasil e Argentina”. In: *A Escrita e Crítica literária no Brasil: limiares e perspectivas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017. p. 01-09.

LARANJEIRA, M. Sens et signifiante en traduction poétique. In: *Méta* (pág. 217-222). Les Presses Universitaires de Montréal, Montréal, 1966.

_____. *Poetas de França Hoje: 1945 - 1995*. EDUSP, São Paulo, 1996.

_____. *Poética da tradução: do sentido à significância*. EDUSP, São Paulo, 2003.

_____. Sentido e significância na tradução poética. In: *Revista Estudos Avançados*, vol.26, n.76, p. 29-37. São Paulo, 2012.

LE GOFF, J. *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1983.,

LECHERBONIER, B. *Apollinaire: Alcools*. Fernand Nathan, 1983.

LEFEBRE, M. J. *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

LEMAITRE, H. *La poésie depuis Baudelaire*. Paris: Librairie Armand Colin, 1965.

MACHADO, G. M. Chaînes associatives dans “Nuit Rhénane”. *Boletim: área de língua e literatura francesa*, 3, p. 63-75. Araraquara, 1984.

_____. “O espírito novo e o cubismo: Alcools de Apollinaire”. In: AMORIM, Silvana Vieira da Silva. *Guillaume Apollinaire: fábula e lírica*. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p.16.

MESCHONNIC, H. *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture*. Paris: Gallimard, 1973.

_____. *Pour la poétique III. Une parole écriture*. Paris: Gallimard, 1973.

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

_____. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.

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

MILTON, J. *O poder da tradução*. São Paulo: Ars Poética, 1993.

_____. *Tradução: teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MORHANGE-BEGUE, C.; LARTIGUE, P. *Profil Littérature Alcools Apollinaire*. Paris: Hatier, 1993.

MOUNIN, G. *Problèmes théoriques de la traduction*. Gallimard, Paris, 1953.

PAES, J. P. *Tradução, a Ponte Necessária*. Ática, São Paulo, 1990.

PAZ, O. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIA, P. *Apollinaire par lui-même*. Paris : Editions du Seuil, 1954.

PIETROLUONGO, M. A. "Defesa e ilustração da língua francesa: comentários". In: *Fragmentos*, número 35, Florianópolis, p. 191-203, 2008.

_____. "Sujeito, Signo e Tradução". In: *Tradução em revista*, número 7, p. 01-08, 2009.

PONCIANO BEZERRA, Antônio. *A constituição do léxico português: fatores interculturais e linguísticos*. Disponível em: <<http://www.cesadufs.com.br/ORBI/public/uploadCatalago/13410325112014HistoriadaLinguaPortuguesa-aula9>> acesso em 08 de set. de 2016.

RAYMOND, J. *La poétique du désir. Nerval Lautréamont Apollinaire Éluard*. Paris: Edition du Seuil, 1964.

RAYMOND, M. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: EDUSP, 1997.

REBOUÇAS, M. V. *Surrealismo*. São Paulo: Ática, 1986.

REY-DEBOVE, J. (Dir.). *Dictionnaire du français: référence apprentissage*. Paris: Clé international, 1999.

RICOEUR, P. *Sur la traduction*. Paris: Bayard, 2004.

_____. *Sobre a tradução*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2012. Tradução e prefácio de Patrícia Lavelle.

SILVEIRA, Éder. "Oswald de Andrade e Paulo Hecker Filho: Correspondência". In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagem*. Universidade do Estado da Bahia – UNEB, número 5, dezembro de 2012.