

O TRADUTOR DE LECONTE DE LISLE ENTRE SOM E IMAGEM

Christophe **GOLDER**
(Universidade Federal do Pará)

MOARA
MULHER

RESUMO: Leconte de Lisle não foi propriamente nem músico nem pintor, mas sua poesia é de fato o casamento da arte dos sons com a das imagens. De um lado, na obra desse mestre do parnasianismo, a métrica tem um papel capital. De outro lado, é uma poesia repleta de notações visuais, obviamente nos famosos poemas descritivos, mas também em poemas ideológicos. O discurso nunca se mantém abstrato; toda idéia é ilustrada, *figurativizada* por uma imagem, de maneira que o texto se dirige aos sentidos: à audição diretamente, à visão indiretamente. O tradutor (no nosso caso, para o português) deve, portanto, conciliar as exigências musicais – particularmente rítmicas – com as imaginais. As tensões que resultam dessas duas forças, muitas vezes, pelo menos na perspectiva da tradução, conflitantes, são o objeto de nossa comunicação.

PALAVRAS-CHAVE: Leconte de Lisle; Tradução poética; Métrica; Imagens.

RÉSUMÉ: Leconte de Lisle n'a été exactement ni peintre ni musicien, mais sa poésie est, de fait, l'union de l'art des sons et de celui des images. D'une part la métrique joue, dans l'œuvre de ce maître du parnasianisme, un rôle capital. D'autre part, il s'agit d'une poésie pleine de notations visuelles; c'est évident dans les célèbres poèmes descriptifs, mais vaut également pour les poèmes à teneur idéologique. Le discours fuit l'abstraction et se figurativise em images, de sorte qu'il s'adresse directement à l'oreille et indirectement à l'œil. Le traducteur (ici en portugais) doit donc concilier exigences de la musicalité – surtout du rythme – et exigences de l'image. Les tensions qui en découlent font l'objet de la présente communication.

MOTS-CLEFS: Leconte de Lisle; Traduction poétique; Métrique; Images.

Hugo, Flaubert e Baudelaire, três gigantes da literatura francesa do século XIX, muito diferentes um dos outros, senão

opostos quanto às opções artísticas, tinham pelo menos um ponto comum, além do imenso talento: a admiração que votavam a Leconte de Lisle. Hugo fez de Leconte de Lisle seu sucessor na Academia Francesa e dirigiu-lhe elogios de dar inveja a qualquer aspirante à glória literária (ESTÈVE, 1937, p. 231-232). A amizade e estima artística de Baudelaire com relação a Leconte de Lisle também teve relevante expressão pública (ver por exemplo BAUDELAIRE, 1861). O apreço de Flaubert pelo mestre do parnasianismo permaneceu na esfera privada (CARDEW, 1959, p.235-239) e é mais surpreendente, vindo de um prosador por excelência. Que esses três exímios literatos, apesar da diversidade de seus gênios, fossem unânimes para enaltecer a poesia de Leconte de Lisle talvez se explique em parte por uma característica que todos os três apresentam: capricham tanto na sonoridade e no ritmo (ou seja: na musicalidade) como na abundância e força das imagens – e nisso têm afinidade com a arte do autor de *Les Éléphants*. Com efeito, o leitor de Leconte de Lisle, por pouco que seja versado em poesia, não pode deixar de notar, com enlevo, ironia ou irritação, os efeitos sonoros constantes em seus poemas, pelo menos os da versificação; tampouco pode ignorar, se prestar atenção, a frequência das notações sensoriais, particularmente visuais. O tradutor, que é em primeiro lugar um leitor e, em segundo lugar um escritor determinado por sua leitura, percebe, nesses dois aspectos, duas possíveis exigências de fidelidade, que se sobrepõem à exigência de fidelidade semântica ou se confundem parcialmente com ela.

Certa fidelidade semântica impõe-se praticamente para todo tipo de tradução, já que é difícil encontrar um texto desprovido de função referencial ou até em que a função referencial não seja das mais importantes. Mas no caso de um texto poético, o tradutor, se quiser passar de um simples explicador, deve levar em conta a função poética, muitas vezes dominante ali. Como não ver (ouvir) em *Les Siècles maudits* (LdL¹, 1886, p.59-60) poema de 36 versos formando

¹ Para as referências no corpo do texto, abreviaremos aqui o nome de Leconte de Lisle em LdL, já que a redução desse nome a *Leconte* ou a (*de*) *Lisle* é contrária ao uso e um tanto ridícula em francês.

uma única frase, sucessão de vocativos exclamativos que culmina com uma imprecação final, um longo crescendo musical? Não cabe enumerar aqui todas as figuras (paralelismo, anáforas, jogos formais, etc.) que *ativam* a função poética, e que podem estar presentes em diversos graus na obra de Leconte de Lisle, mas um sistema especificamente destinado a mantê-la ativa de maneira permanente está em todos os poemas do mestre: a versificação, de que todos os aspectos se relacionam com a dimensão auditiva².

Na época de Leconte de Lisle, a poesia está em crise, e o verso – a forma versificada – é um dos elementos dessa crise. A geração anterior, a dos românticos, adotou o *rejet* e o alexandrino acentuado de quatro em quatro sílabas, recursos de que lançou mão com parcimônia, mas não chegou realmente a desestruturar o metro, apesar da famosa *boutade* de Hugo: “*J’ai disloqué ce grand mais d’alexandrin*”³.

São os simbolistas, contemporâneos de Leconte de Lisle, que vão questionar e minar o verso, desde o poema em prosa de Baudelaire até o chamado verso livre, passando pelas críticas da rima, *jóia de um vintém*, de acordo com Verlaine⁴. Essa crise do verso chega a ser o tema de uma das *divagações* de Mallarmé⁵. Nesse contexto, manter rigidamente a versificação, às vezes até o virtuosismo do *pantum*, não pode ser uma escolha indiferente: é uma opção capital da poética de Leconte de Lisle. Este não deixou nenhum manifesto ou Arte poética fora os prefácios aos *Poèmes Antiques* e aos *Poèmes et Poésies* (LdL, 1929, p.209-280): nenhum desses textos trata da questão do verso, tão axiomática era a forma versificada para o mestre. Aliás, a palavra *vers* (“*verso*”) só é usada uma vez nesses prefácios: na

² A disposição gráfica, cada verso ocupando uma linha e cada estrofe separada da anterior por um branco, só faz visualizar propriedades sonoras (sobretudo rítmicas) do discurso.

³ “Eu desmembrei o grandalhão do alexandrino”. Tradução nossa, como todas da presente comunicação.

⁴ “Ce bijou d’un sou” (VERLAINE, 1995, p.262).

⁵ *Divagation première: Relativement au vers* (MALLARMÉ, 1893, p. 172).

expressão *mes vers* (“*meus versos*”) em que *versos* se torna sinônimo de *poemas* – metonímia significativa!

Não é, porém, nas idéias do autor sobre a poesia, explícitas ou não, que se manifesta a importância da versificação, e sim na própria obra poética daquele que Jean-Paul Sartre chamava sem ternura de “*versificador chefe*”.⁶ O fundador do existencialismo francês podia ver no verso de Leconte de Lisle algum traço de conservadorismo burguês, mas os *Poemas Antigos*, primeira grande publicação de Leconte de Lisle, são obra antes de ruptura que de continuidade. A volta às fontes da Antigüidade Clássica se opõe à visão tradicional da Antigüidade no século de XIX, que Leconte de Lisle julga deturpada. Aliás, não se trata só da Antigüidade Clássica: desde a primeira edição (1852) aparecem poemas de temas indianos (*Sourya, Baghavat*), que se multiplicarão na segunda edição, e outras civilizações “primeiras” e/ou mitologias vão entrar nas coletâneas posteriores: egípcia, polinésia, nórdica, germânica, etc. Toda sociedade em que, a humanidade está no frescor e vigor da juventude, na visão mítica de Leconte de Lisle, torna-se fonte de inspiração dele. Nessas sociedades, inclusive a homérica, a poesia é sagrada e ligada à oralidade: dois motivos para ser em versos. Sabe-se que o verso tem originalmente um papel mnemônico, e que sua regularidade rítmica e seus efeitos sonoros fazem dele a língua dos deuses e dos profetas. Essa concepção xamanista da poesia impregna toda a obra de Leconte de Lisle que, por esse motivo entre outros, só poderia ser em versos.

O verso mais usado por Leconte de Lisle é o alexandrino. De um total de 238 poemas líricos da obra completa, 172 são totalmente em alexandrinos, 29 mesclam um ou vários metros ao alexandrino (dominante em quase todos) e 37 são em outro(s) metro(s). Acrescenta-se que os poemas mais longos do *corpus* são todos em dodecassílabos. Essa esmagadora supremacia do alexandrino significa o maior rigor rítmico, já

⁶ “*Versificateur en chef*”, citado por Mulder (2005, p.9).

que esse metro é o único, em francês (como em português), que impõe uma cesura no hemistíquio, de modo que um poema em alexandrinos clássicos é uma seqüência de sintagmas de seis sílabas acentuadas na última. Pode-se imaginar ou experimentar a leitura de poemas de mais de 700 alexandrinos, como *Le lévrier de Magnus* ou *La passion* (ou de mais de mil, como *Khirôn!*), martelando esse mesmo ritmo: a incansável repetição desse compasso rígido produz um efeito quase hipnótico no ouvinte ou no leitor. A estética de Leconte de Lisle deve muito a essa pulsação vital, a esse pêndulo sonoro fascinante. Tanto é que até os decassílabos, normalmente acentuados em francês na quarta e na última sílaba são sempre construídos em Leconte de Lisle como os alexandrinos, simetricamente, com acentuação e cesura na sílaba mediana. No entanto Leconte de Lisle, ao contrário do que parece sugerir Sartre, não foi uma “máquina de fazer versos”, já que quase nunca faz uso de cunhas, para o desespero do tradutor que, por isso, não se sente à vontade quando lança mão desse recurso.

Impôs-se assim, para nós, a necessidade de traduzir Leconte de Lisle em versos (e, na medida do possível, de dar conta também dos jogos sonoros que se sobrepõem ao sistema versífico). A regularidade formal, em Leconte de Lisle, não é um simples adorno exterior, um ornato sobreposto a um discurso, mas se relaciona com um ideal de perfeição clássica a ser reencontrado, e esse ideal é ao mesmo tempo um modelo formal e um tema explícito de muitos poemas, implícito de muitos outros. Várias tentativas nossas para traduzir em versos ficaram frustradas por causa da rima. Sabe-se que, em traduções, só se pode manter a versificação em detrimento da exatidão semântica. Trair a literalidade ou traír o rigor formal: como sair desse dilema? Optamos por traduzir em versos brancos, que é um meio-termo.

A rima, em versos complexos (e particularmente no alexandrino, onipresente em Leconte de Lisle), só faz sinalizar uma

realidade métrica que existe sem ela: o verso já é uma estrutura semântico-rítmica. Isso vale tanto para o francês quanto para o português. Uma seqüência de redondilhas menores ou maiores sem rima torna-se, por assim dizer, prosa ritmada. O mesmo não acontece com versos de definição rítmica mais complexa, como o decassílabo ou o alexandrino.

Há precedentes ilustres de tradução em versos regulares brancos: entre outros, Paul Valéry traduzindo *As Bucólicas* de Virgílio (VIRGILE, 1956), e em português, sobretudo Odorico Mendes⁷ com as epopéias homéricas e virgiliana. É verdade que o original, nesses casos, não era rimado, mas é porque as versificações gregas e latinas desconhecem esse recurso e só apresentam regularidade métrica. Sempre se trata de um compromisso entre a fidelidade literal e a fidelidade ao ritmo. A falta da rima, acreditamos, não é mais sensível em nossa tradução porque Leconte de Lisle geralmente usa rimas impecáveis, mas sem grande originalidade. Se se tratasse de um malabarista da rima (Banville, por exemplo), a opção pelo verso branco seria, pelo contrário, desastrosa.

Pouco presente na poesia francesa, o verso branco tem longa tradição em português (as cartas de Antônio Ferreira, numerosas obras da Arcádia Lusitana, *Uraguai* de Basílio da Gama, etc.) É verdade que são precisamente os parnasianos que abandonaram essa tradição, ora Leconte de Lisle é tido por parnasiano, e freqüentemente pelo parnasiano por excelência. Mas até Olavo Bilac, príncipe dos parnasianos brasileiros, no seu tratado de versificação, elogia o classicismo das traduções de Odorico Mendes, em versos brancos (Bilac diz *soltos*), e, aliás, reconhece, na mesma obra, que “*alguns* [versos brancos,] há admiráveis entre os clássicos portugueses e brasileiros”. Aliás a *Satânia* de *Sarças de fogo* (BILAC, 1931) é em decassílabos brancos.

⁷ As traduções do célebre maranhense oitocentista já são acessíveis na internet, por exemplo no endereço seguinte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Odorico_Mendes.

O próprio Leconte de Lisle foi também tradutor (de Homero, dos trágicos gregos, de Hesíodo de Teócrito e de Anacreonte) e, decerto, não optou por traduzir em versos; pelo contrário, mostra-se partidário da tradução literal. Sua escolha de um respeito escrupuloso e tão exato quanto pôde do conteúdo semântico dos originais gregos explica-se pelos excessos das *belas infieis* comuns na época e que, sob pretexto de afrancesar e modernizar os antigos, acabavam afastando-se consideravelmente da letra até deturpar as obras. No seu prefácio às traduções de Hesíodo Teócrito e Anacreonte, Leconte de Lisle (1971, p.138-139) elogia com antífrases irônicas essas adaptações ao gosto nacional contemporâneo graças às quais “Homero, Virgílio, Dante, Milton, Tasso [...] tornaram-se honráveis escritores franceses isentos de todo caráter próprio e [que] os homens de bom gosto podem ler à vontade.” E afirma, sério agora: “Julgando impossíveis as traduções em versos, achei que a prosa bastava”. (*ibidem*, p.140) Não é que Leconte de Lisle tenha descartado o verso branco: ignorou-o, e provavelmente nem pensou nessa possibilidade tão alheia às práticas nacionais da época. O *Dictionnaire de l'Académie Française*, na sua 6ª edição, de 1832 afirma no verbete “*vers*”: “Na língua francesa, todo verso tem rima”! E parece mesmo que Leconte de Lisle só considerou duas alternativas traduzir literalmente em prosa ou parafrasear livremente em versos. É o que sugere a confrontação das traduções dos hinos órficos por Leconte de Lisle enquanto tradutor com esses mesmos hinos mui livremente adaptados pelo mesmo poeta nos *Derniers Poèmes* e publicados sob seu nome. O n° XLVIII, com o mesmo título nos dois livros (*Parfum des Nymphes – Les Aromates – LdL*, 1971, p. 121; *LdL*, 1929, p.12) dá lugar a dois textos muito diferentes não só estilisticamente, mas também quanto ao conteúdo semântico, como mostra a tabela a seguir, em que o início de cada é traduzido literalmente (o poema dos *Derniers Poèmes* está à direita):

Quadro 1: *Hino órfico XLVIII*

<p>Ninfas, filhas magnânimas de Okeanos, que com vossas moradias nas profundezas líquidas da terra, de curso escondido, nutrizes terrestres e alegres de Bakkhos, que alimentai as frutas [sic], pradais⁸, correndo obliquamente, castas, regozijando-vos dos antros, alegres das cavernas, que voais no ar, Deusas das fontes velozes, que verteis o orvalho [...]</p>	<p>Ninfas! Raça do rio eterno que desenrola ao redor do universo seu murmúrio e sua marejada, virgens dos corpos sutis fluindo sob os caniços, vós que acorda o canto auroral dos pássaros e vós que descansai no fundo das fontes frescas em que Meio-dia radiante tempera o ouro de sua seta! E vós rainhas dos bosques, almas dos carvalhos verdes [...]</p>
--	---

São obviamente dois textos bem distintos: um, ao contrário do outro, erçado de locuções bizarras, idiomatismos gregos transpostos para o francês (aqui para o português), cada um tratando o mesmo tema com imagens diferentes do outro. A comparação das odes anacreônticas dos *Poemas Antigos* com as mesmas traduzidas por Leconte de Lisle leva às mesmas conclusões: para o poeta, a exatidão semântica da tradução é oito ou oitenta. Mas nós acreditamos que seria uma grave infidelidade desconsiderar na tradução o parâmetro do ritmo, em se tratando de um poeta de versos tão rigorosamente compassados, e que é possível e necessário conciliar o cuidado com o sentido e a atenção à métrica. Discordemos de Leconte de Lisle tradutor para ser mais fiel (ou fiel de outro modo) a Leconte de Lisle poeta.

Naturalmente, a conservação do sistema rítmico do poema na tradução não pode se fazer em detrimento de outra característica essencial de Leconte de Lisle: sua dimensão visual. É notório que Leconte de Lisle é quase um artista plástico em seus poemas: É o que diz à sua maneira o vade-mécum literário dos estudantes franceses nos anos 1950-1970: “Dotado de uma memória visual extremamente fiel, Leconte de Lisle tem por faculdade mor a aptidão a reproduzir as formas, as linhas, as cores: é uma arte de pintor, ou até de escultor,

⁸ Prairiales, Leconte de Lisle inventa o adjetivo, derivado de prairie (“prado”), provavelmente inspirado na criação do poeta Fabre d’Églantine para o primeiro mês de primavera do calendário republicano: prairial.

com contornos firmes e nítidos” (LAGARDE, 1964, p. 407). Essa força imagética deve ter sido um dos motivos porque o visionário Victor Hugo apreciava tanto a obra de Leconte de Lisle.

A dimensão pictorial dos poemas descritivos é óbvia, por exemplo, nos famosos poemas animais (Les *Éléphants*, *Le Jaguar*, etc.) ou nas peças dedicadas a uma paisagem (*La Ravine Saint-Gilles*, *La Forêt vierge*, etc.), mesmo se a pureza descritiva se mescla às vezes de algumas considerações filosóficas. É notável também em cenas históricas ou heróicas, e até poemas nítida e explicitamente ideológicos (*Aux Modernes*, *Les Montreurs*, etc.) apresentam-se como uma seqüência de imagens e de evocações de objetos concretos — é o caso de *Les Siècles maudits*, já citado, em que cada vocativo traz uma figura (o vilão maltrapilho, o judeu extorquido, o fidalgo degolador, as torturas da inquisição...) introduzida pela anáfora *séculos de...*; só o anátema final não é uma imagem.

Assim, um dos maiores problemas do tradutor de Leconte de Lisle pode se formular assim: como manter as imagens junto com a música do verso? Ou, mais precisamente: como distribuir o conteúdo semântico de cada verso francês em um verso português do mesmo metro, permanecendo o mais próximo possível da literalidade e conservando o quanto se puder as características rítmicas e sonoras mais notáveis, com o mesmo registro de língua, e com o mesmo grau de *naturalidade* (poucas licenças, raras inversões...)? Naturalmente, a resposta não é única. Trata-se de modificar a tradução literal do original de modo que, de prosa se torne versos, usando diversos recursos estilísticos e discursivos. As características gerais do original e as relações a longa distância, imperceptíveis ao nível de cada verso, devem ser respeitadas, o que supõe, é claro, uma apreensão global do poema mesmo no trabalho em detalhes de cada verso. Estamos longe da transcrição, em que o tradutor ocupa o primeiro plano do palco junto com o autor do original; aqui o tradutor é um artesão que se faz o mais discreto que pode: quanto menos visível a sua intervenção, mais bem sucedida.

Vejamos um exemplo: *Paysage polaire* (LdL, 1978, p. 260). Descritivo e bastante musical, esse soneto ilustra bem nossa problemática.

Quadro 2: *Paisagem polar*

PAYSAGE POLAIRE

*Un monde mort, immense écume de la mer,
Gouffre d'ombre stérile et de lueurs spectrales,
Jets de pics convulsifs étirés en spirales
Qui vont éperdument dans le brouillard amer.*

*Un ciel rugueux roulant par blocs, un âpre enfer
Où passent à plein vol les clameurs sépulcrales,
Les rires, les sanglots, les cris aigus, les râles
Qu' un vent sinistre arrache à son clairon de fer.*

*Sur les hauts caps branlants, rongés des flots voraces,
Se roidissent les dieux brumeux des vieilles races,
Congelés dans leur rêve et leur lividité ;*

*Et les grands ours, blanchis par les neiges antiques,
Çà et là, balançant leurs cous épileptiques,
Ivres et monstrueux, bavent de volupté.*

PAISAGEN POLAR

Um mundo morto, imensa espuma do oceano,
Vão de lume espectral e de sombras estéreis,
Esticões de espirais, jatos, picos convulsos
Que vão perdidamente em meio à bruma amarga.

Um céu rugoso a rolar blocos, inferno áspero
Onde passam em vôo clamores sepulcrais
Soluços, estertor, risos, gritos agudos
Que um vento infausto arranca a seu clarim de ferro.

Num cabo alto a tremer, que rói a onda voraz,
Enrijecem, brumais, deuses de velhas raças,
Congelados assim em sonho e lividez ;

E sob a neve antiga ursões encanecidos
Aqui e ali meneando o pescoço epiléptico
Babam-se de volúpia, ébrios e monstruosos.

O soneto põe em quatorze versos a equivalência da morte (*mundo morto*) com a *volúpia*, equação característica de Leconte Lisle que evoca tantas vezes o aniquilamento individual, da humanidade, ou até do universo com deleite. Esse é o avatar glacial daquele niilismo eufórico cuja versão mais famosa é o tórrido *Midi* (“meio-dia”). A estrutura é simples: acumulação de notações visuais ou sonoras nas quadras, e uma imagem focalizando personagens coletivos em cada terceto.

O primeiro recurso usado é o da sinonímia. Toda vez que isso não fere o uso lingüístico, é compatível com o metro e a ordem das palavras no original, e desde que haja relativa equivalência denotativa e conotativa, a palavra mais semelhante à do texto fonte é usada no texto alvo, como se a tradução fosse um decalque (*monde* → *mundo*⁹; *immense* → *imensa*; *écume* → *espuma*, etc.). Senão, e o mais das vezes por motivo de métrica, se usa um sinônimo: *mer* à *oceano*; *sinistre* → *infausto*; *convulsivos* → *convulsos*; *balançant* → *meneando*. Se a troca parece indiferente nos últimos dois casos, a opção por *infausto* em vez de *sinistro* traz uma perda: as palavras são sinônimas até na etimologia (/de mau agouro/), mas *infausto* não tem o *r* de *sinistro*, num verso cheio de [R]; e a tradução de *mer* por *oceano*, necessária para completar a medida do alexandrino, priva o verso traduzido da aliteração em [m R] graças à qual *mort* (“morte”) ecoa em *mer* (“mar”) – nesse caso, percebe-se quanto o aspecto sonoro interfere com o imagético ou, mais amplamente, com o semântico.

Outro recurso é o da inversão de sintagmas. A estrutura simétrica do alexandrino (em ambas as línguas) favorece a inversão de hemistíquios inteiros, que parece a solução mais econômica em dois casos ligados à cesura obrigatória: quando a palavra que termina o segundo hemistíquio corresponde em português a um oxítono enquanto a que termina o primeiro corresponde a um proparoxítono ou a um paroxítono, inaceitável na cesura se o segundo hemistíquio não começa por uma vogal; ou ainda quando a primeira palavra do verso corresponde em português a uma palavra oxítona não travada

⁹ O sinal → significa aqui “traduzido por”.

por uma consoante, permitindo assim, se passar a iniciar o segundo hemistíquio, que o primeiro termine por qualquer vogal, acentuada ou não. Donde:

Et les grands ours blanchis sous les neiges antiques → “E sob a neve antiga ursões encanecidos (por que *encanecidos* é impossível em final de primeiro hemistíquio); e

Ivres et monstrueux bavent de volupté → “Babam-se de volúpia, ébrios e monstruosos” (mesmo problema com *monstruosos*)

Deslocamentos mais complexos observam-se nos versos 2 e 3. Importava ali preservar a estrutura enumerativa e não respeitar alguma ordem, até porque o efeito, no original, é mais de desordem que de ordem: leitura confirmada no último verso da quadra, pelo advérbio *éperdument* (“perdidamente”): assim *lume* e *sombra* trocam seus epítetos respectivos *estéril* e *espectral*, e ainda trocam o singular pelo plural e inversamente (ver parágrafo seguinte). Mesma observação para o verso 7: risos, soluços, gritos, estertor não estão arrumados como bibelôs numa estante, antes são vagas e caóticas aparições fantasmáticas.

Um procedimento corriqueiro consiste em trocar o plural pelo singular ou vice-versa. No caso de *les flots* (→ “a onda”) e de *les neiges* (→ “a neve”) a denotação não é afetada e a denotação é muito pouco, já que se trata de *plurais poéticos*, e que o sema / poético/ é ali redundante. Na tradução de *leurs cous* por “o pescoço”, o sentido não é alterado, sendo o singular distributivo (cada urso tem *um* pescoço). Menos feliz é o singular de *um cabo alto*, devido ao imperativo de quantidade.

A troca do definido pelo indefinido (*les clameurs* → “clamores”; *les rires* → “risos”; *les Dieux brumeux* → “Deuses brumosos”; *les grands ours* → “ursões”) possibilita manter o conteúdo semântico dos versos franceses nos versos portugueses correspondentes apesar do português ser geralmente menos conciso, pelo menos em número de sílabas. Note-se que, em todos esses casos, o artigo determinado

em francês tem valor semântico indeterminado,¹⁰ o que torna a mudança relativamente inócua.

Enfim, um procedimento que o próprio Leconte de Lisle quase nunca utiliza e de que o tradutor só lança mão em última instância: a cunha, acréscimo de uma palavra com pouco ou nenhum sentido, só para alcançar a medida do verso: “Congelados *assim* em sonho e lividez”. “Feitos gelo em seu sonho e em sua lividez” dispensaria a cunha e restituiria os possessivos do original, mas a perífrase, *feitos gelo*, enfraquece a imagem, mais direta, mais bruta quando expressada pelo termo próprio: *congelados*. Optamos pela cunha, e esse é mais um caso em que o tradutor, na falta de uma solução ideal, escolhe o menor mal.

Vê-se que, com inegáveis imperfeições, esse tipo de tradução permite manter uma grande proximidade com a letra do original e conservar todas as imagens. Algo da musicalidade também subsiste, devido em primeiro lugar, é claro, ao respeito da forma metrificada, mas não só. Alguns versos na tradução têm exatamente a mesma estrutura rítmica do original (disposição dos acentos tônicos), e são os mais importantes.

– “Um mundo morto imensa espuma do oceano”:

O primeiro verso é a verdadeira abertura musical do soneto; ele põe de início a regularidade (quatro grupos sucessivos de duas sílabas) e uma ampliação final (um grupo acentual de quatro sílabas) abrindo para a imensidão do mundo polar. Ainda se mantém a abundância dos [m], murmúrio inicial que faz todo sentido em oposição à sinfonia estrondosa em [r] / [R] que fecha a primeira fase do soneto, o verso 8, que também conserva o esquema rítmico original:

– “Que um vento infausto arranca a seu clarim de ferro”.

¹⁰ Clamores, risos, deuses, ursos não foram anteriormente identificados no contexto, nem são supostamente conhecidos do leitor/ouvinte, nem identificam genericamente uma classe ou espécie.

O último verso, também preserva sua disposição acentual tão específica e rara (dois hemistíquios, acentuados ambos nas sílabas extremas: a primeira e a última), com evidente força conclusiva:

– “Babam-se de volúpia, ébrios e monstruosos”.

O quarto verso também tem a mesma disposição de acentos do original (em quiasmo: um grupo acentual de duas sílabas, um de quatro, outro de quatro e um de dois), mas o efeito produzido é menos notável.

O quinto verso é um alexandrino romântico (é, portanto, composto de três grupos acentuais de quatro sílabas). É a única infração do soneto à regra dos dois hemistíquios com cesura. Essa quebra do balanço rítmico do alexandrino clássico, essa súbita irregularidade parece ser o equivalente sonoro da aspereza (/caráter desagradável ao toque/) a que se refere o próprio verso. Percebe-se bem, aqui, a profunda e estreita relação que une o som e a imagem no poema: “céu rugoso” já é uma imagem sinestésica, a ruptura rítmica é a imagem sonora dessa imagem. A tradução devia reproduzir essa particularidade significativa e a reproduziu com a inversão malsonante da ordem dos termos do grupo nominal original (*âpre enfer* → “inferno áspero”): “um céu rugoso a rolar blocos, inferno áspero”. Paradoxo do tradutor fugindo da eufonia!

Será preciso dizer que nos versos 2 e 3:

*Vão de lume spectral e de sombras estéreis,
Esticões de espirais, jatos, picos convulsos,*

as aliterações em [s], [st], [sp] foram cuidadosamente conservadas em consideração de sua propriedade de serem, na pronúncia chiada ou não... esticadas à vontade? O leitor só pode ter percebido, sobretudo se leu de voz alta. Aqui o texto se faz partitura.

Não cabe ao tradutor avaliar a própria tradução do ponto de vista artístico, mas pode reivindicar um grau mais o menos alto de fidelidade sonora e imagética. Ao traduzir *Médaille antique* de Leconte

de Lisle, Olavo Bilac, em *Sarças de fogo*, optou pela infidelidade métrica e, em parte, semântica. Vejamos o resultado, limitando-nos à primeira estrofe:

Quadro 3: *Medalha antiga* (1ª estrofe)

*Celui-ci vivra, vainqueur de l'oubli
Par les Dieux heureux ! Sa main sûre et fine
A fait onduler sur l'onyx poli
L'écume marine*

Este, sim! viverá por séculos e séculos,
Vencendo o olvido. Soube a sua mão deixar,
Ondando no negror do ônix polido e rútilo,
A alva espuma do mar.

Leconte de Lisle escolheu o decassílabo, mas Bilac o alexandrino. Este metro amplo, no entanto, parece mais próprio para a grandiosidade de um trabalho escultural do que para a minuciosa arte, quase de ourives, de um ciselador de medalha. Essa opção ainda leva o tradutor a introduzir cunhas (“sim”, “rútilo”, “alva”) ou redundâncias (“por séculos e séculos” dobrando “vencendo o olvido”) ausentes do enxuto original. Também sumiu completamente da tradução a exclamação *par les Dieux heureux*. É verdade que em contrapartida, Bilac consegue rimar, mas só os segundo e quarto versos de cada estrofe. Talvez o mestre do parnaso brasileiro quisesse assim usar o único verso simétrico (com cesura no hemistíquio) da tradição portuguesa já que o decassílabo de Leconte de Lisle adota esse ritmo. Notemos, porém, que na tradição francesa o decassílabo é geralmente composto de dois grupos acentuais desiguais: um de quatro seguido de um de seis

sílabas. Leconte de Lisle sistematicamente acentua na quinta e na décima sílabas (em toda sua produção de decassílabos). Nada impede que se faça o mesmo em português :

Este viverá, vencedor do olvido,
Ó felizes céus ! De mão certa e fina
Ele fez ondear sobre o ônix polido
A espuma marinha.

Essa nossa versão não pretende rivalizar em criatividade com a de Bilac, mas prima do ponto de vista da semelhança com o original.

As considerações acima expostas precisam ser modalizadas. O tradutor talvez não deva prender-se a dogmas rígidos. Nossas opções de tradução decorrem de uma análise da obra de Leconte de Lisle, mas esta não é uniforme. Há um veio de fantasia sorridente ao gosto popular na obra do augusto mago. É o que ilustra *La fille aux cheveux de lin* (“a moça dos cabelos de linho”, LdL, 1881, p.300-301). Esse poema é feito, conforme a tradição das canções populares, de versos curtos (octossílabos), em que, em razão mesmo dessa brevidade, a rima volta com maior frequência e é um forte elemento estruturante, já que não há acento fixo nesse metro. Ademais, é um elemento musical, e uma canção deve cantar. Aí pareceu-nos necessário rimar, mesmo em detrimento (o menos possível) da literalidade:

Seria fastidioso enumerar as várias liberdades com a exatidão semântica que foram tomadas para verter o texto em versos portugueses rimados. As mais gritantes estão em *italico* na coluna central, a da tradução literal. Se ousamos essas licenças, se as perdizes se tornaram faisões, se a rosa dos lábios se fez mel e se o tradutor tirou da cartola coelhos que não estavam no original (para rimar com *vermelhos*), é que aqui a música, o espírito de canção popular, nos pareceu prevalecer sobre a precisão do conteúdo referencial. Não se trata da exceção que, conforme a locução trivial, confirma a regra, e sim de um equilíbrio diferente entre dois ingredientes indispensáveis a uma tradução poética respeitosa do original: a atenção à sonoridade e a atenção às imagens.

Quadro 4: *A Moça dos cabelos de linho*

Original

LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN

*Sur la luzerne en fleur assise
Qui rêve dès le frais matin ?
C'est la fille aux cheveux de lin,
La belle aux lèvres de cerise.*

*L'amour, au clair soleil d'été,
Avec l'alouette, a chanté.*

*Ta bouche a des couleurs divines,
Ma chère, et tente le baiser !
Sur l'herbe en fleur veux-tu causer
Fille aux cils longs, aux boucles fines ?*

*L'amour, au clair soleil d'été,
Avec l'alouette, a chanté.*

*Ne dis pas non, fille cruelle ;
Ne dis pas oui ! — j'entendrai mieux
Le long regard de tes grands yeux,
Et ta lèvre rose, ô ma belle !*

*L'amour, au clair soleil d'été,
Avec l'alouette, a chanté.*

*Adieu les daims et les lièvres
Et les rouges perdrix ! — je veux
Baiser le lin de tes cheveux,
Presser la pourpre de tes lèvres !*

*L'amour, au clair soleil d'été,
Avec l'alouette, a chanté.*

Tradução literal

A MOÇA DOS CABELOS DE LINHO

Na luzerna em flores *sentada*
quem sonha desde a *fresca* madrugada?
É a moça dos cabelos de linho,
a bela dos lábios de cereja.

O amor, ao claro *sol de verão*,
com a cotovia, cantou.

Tua boca tem cores divinas,
minha querida, e tenta o *beijo!*
Na relva em flor queres conversar,
moça de cílios longos, de *cachos* finos?

O amor, ao claro sol de verão,
com a cotovia, cantou.

Não diga não, moça cruel;
não diga sim – entenderei *melhor*
o longo olhar dos teus grandes olhos,
e teu lábio *rosa*, ó minha linda!

O amor, ao claro sol de verão,
com a cotovia, cantou.

Adeus gamos e lebres Ø
e vermelhas *perdições* – quero
beijar o linho dos teus cabelos,
premer a púrpura dos teus lábios!

O amor, ao claro sol de verão,
com a cotovia cantou.

Tradução em versos

A MOÇA DOS CABELOS DE LINHO

Pela luzerna que floreja,
Quem está sonhando cedinho?
É, com seus cabelos de linho,
A bela dos lábios cereja.

O amor, na clara luz do dia,
Cantou junto co'a cotovia.

Tens na boca cores divinas,
Cara, e tentas o beijador!
Vem conversar na relva em flor
Oh! cílios longos, mechas finas!

O amor na clara luz do dia
Cantou junto co'a cotovia.

Não diga não, moça cruel;
Não diga sim! – pois sem falares
Entendo os teus longos olhares,
Ó linda, e teus lábios de mel!

O amor na clara luz do dia,
Cantou junto co'a cotovia.

Adeus gamos, lebres, coelhos
E rubros faisões! – eu desejo
Nesse teu linho pôr um beijo
E premer teus lábios vermelhos!

O amor na clara luz do dia
Cantou junto co'a cotovia.

“Victor Hugo, diz Leconte de Lisle (1929, p. 242), sabe ver e ouvir, o que é mais raro do que se pensa”. O tradutor também precisa dessas virtudes.

Referências

- BAUDELAIRE, C. Leconte de Lisle. *Revue fantaisiste*, Paris, 1861.
- BILAC, O. *Poesias*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1931.
- CARDEW. Un romancier juge d'un poète: Flaubert et Leconte de Lisle, in *Modern Language Notes*, v. 37, n. 5, maio 1953, p. 235-239.
- ESTÈVE, E. *Leconte de Lisle, l'homme et l'œuvre*, Boivin, Paris, 1937.
- LAGARDE A.; MICHARD L., *XIX^e siècle : Les grands auteurs français du programme*. Paris : Bordas, 1964. Coleção Textes et littérature.
- LECONTE DE LISLE¹¹. *Articles – Préfaces – Discours*. Paris : Les Belles lettres, 1971.
- _____. *Derniers Poèmes*. Paris : Librairie Alphonse Lemerre, Paris, 1929.¹²
- _____. *C. Poèmes Barbares*. Paris : Librairie Alphonse Lemerre, 1878.¹³
- _____. *Poèmes Antiques*. Paris : Librairie Alphonse Lemerre, 1881.¹⁴
- _____. *Poèmes tragiques*. Paris: Librairie Alphonse Lemerre, 1886.¹⁵
- MALLARMÉ, S. *Vers et Prose: Morceaux choisis*. Paris : Perrin, 1893.
- MULDER C. *Leconte de Lisle entre utopie et république*. Amsterdam ; New York : Rodopi, 2005.
- VERLAINE, P. *Œuvres poétiques*. Paris : Garnier, 1995.
- VIRGILE, *Bucoliques*. Tradução de Paul Valéry. Paris : Gallimard, 1956.

¹¹ Para as referências no corpo do presente texto, abreviamos o nome de Leconte de Lisle em *LdL* (v. *supra* nota 1)

¹² A 1ª edição é de 1895.

¹³ A 1ª edição é de 1852.

¹⁴ A 1ª edição é de 1881.

¹⁵ A 1ª edição é de 1884.