



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LINGUÍSTICA APLICADA

MARIA DAS NEVES AUGUSTO ALENCAR DE SOUSA

SINESTESIA E INDETERMINAÇÃO NA POESIA RIMBAUDIANA
TRADUZIDA PARA O PORTUGUÊS

FORTALEZA - CEARÁ

2009

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
MARIA DAS NEVES AUGUSTO ALENCAR DE SOUSA

SINESTESIA E INDETERMINAÇÃO NA POESIA RIMBAUDIANA
TRADUZIDA PARA O PORTUGUÊS

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Lingüística Aplicada do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Lingüística Aplicada. Área de concentração: Estudos da Linguagem.
Orientadora: Prof^a. Dra. Soraya Ferreira Alves

FORTALEZA - CEARÁ
2009

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
Curso de mestrado acadêmico em lingüística aplicada

**Título do Trabalho: Sinestesia e Indeterminação na Poesia
Rimbaudiana traduzida para o Português**

Autora: Maria das Neves Augusto Alencar de Sousa

Defesa em: ____/____/____

Conceito: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Soraya Ferreira Alves

Prof^o. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva

Prof^a. Dra. Laura Tey Iwakami

Aos meus Pais:

Aldo Silveira Alencar (In memoriam)

Argina Augusto Alencar (In memoriam)

AGRADECIMENTOS

A Jesus e meu tudo! Pela vitória alcançada.

A prof^a. Dra. Soraya Ferreira Alves, minha orientadora, pela amizade sincera, paciência, dedicação e competência na condução cuidadosa dessa dissertação.

As profas. Dras. Vera Santiago e Rozânia Moraes pelas importantes contribuições por ocasião do exame de qualificação.

Aos professores do Programa de Mestrado em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará, pela dedicação e compromisso com que transmitem seus conhecimentos.

A todos os amigos do CMLA pelo companheirismo e bons momentos juntos.

A Maria do Carmo pela gentileza e carinho.

Ao meu marido José Renato e meus filhos Pedro, Déborah e Gabriela pelo apoio em todos os momentos.

A Profa. Dra. Ângela Mesquita, amiga e colega de profissão pelo incentivo e muito torcer pelo sucesso desse trabalho.

A Cláudia Giraud, colega inseparável desde os tempos de aluna especial – obrigada pelo carinho e amizade.

A Marilac Sucupira, pelas palavras de incentivo e valiosas sugestões de leitura.

Ao Prof. Coordenador da CCF-UFC, Roterdan Damasceno pela compreensão e apoio para tornar possível a realização desse trabalho.

A Alice Moreaux obrigada pelos valiosos livros enviados de Toulon – França.

RESUMO

Este trabalho trata sobre as estratégias de tradução adotadas pelos poetas tradutores Augusto de Campos, Ivo Barroso e Ledo Ivo, em suas versões dos poemas de Arthur Rimbaud. O objetivo é mostrar de que forma esses tradutores verteram para a língua portuguesa o mundo poético de Rimbaud, sobretudo as sinestésias e a indeterminação, características essenciais na obra do poeta francês. O corpus se compõe dos poemas *Le Bateau Ivre*, *Voyelles*, *Cocher Ivre*, *Enfance*, *Les Ponts*, *Villes* e suas respectivas traduções para a língua portuguesa. A tradução de um texto, literário ou não, sempre foi motivo de pesquisa. Muitos lingüistas e filósofos se engajaram na difícil tarefa de esclarecer o complexo problema que consiste em tornar um texto compreensível em outra língua, diferentemente daquela em que foi inicialmente escrito. Diversas teorias e abordagens são aceitas acerca do assunto. Como exemplo, podemos citar Arrojo (1993), quando diz que o texto deixa de ser objeto estável e passa a ser o resultado das perspectivas e das circunstâncias em que acontece a tradução. As análises mostram que os tradutores recorreram a procedimentos tradutórios específicos que viabilizaram a produção de versões em que as sinestésias e o tom de indeterminação dos textos rimbaudianos foram contemplados, permitindo aos leitores brasileiros conhecer a poesia de Arthur Rimbaud.

RÉSUMÉ

Ce travail étudie les stratégies de traduction adoptées par les poètes traducteurs Augusto de Campos, Ivo Barroso e Ledo Ivo, en ce qui concerne leurs versions des poèmes d'Arthur Rimbaud. Le but du travail est de montrer la manière par laquelle les traducteurs ont transmué pour la langue portugaise le monde poétique de Rimbaud, surtout les synesthésies et l'indétermination, caractéristiques primordiales dans l'œuvre du poète français. Le *corpus* est constitué des poèmes *Le Bateau Ivre*, *Voyelles*, *Cocher Ivre*, *Enfance*, *Les Ponts*, *Villes* et leurs respectives traductions. La traduction d'un texte, qu'il soit ou non un texte littéraire, a toujours été motif de recherches. Beaucoup de linguistes et de philosophes se sont engagés dans la dure tâche de dévoiler le complexe problème qui consiste en laisser un texte compréhensible dans une langue outre que celle dans laquelle il a été écrit au départ. Maintes théories et approches sont acceptés autour du sujet. Comme un exemple, on peut citer l'affirmation d'Arrojo (1993), affirmant que le texte n'est plus un objet stable, mais le résultat des perspectives et des circonstances dans lesquelles la traduction a lieu. Les résultats des analyses nous disent que les traducteurs se sont servis des procédés traducteurs spécifiques pour bien produire des versions qui contemplent les synesthésies et le ton d'indétermination des textes rimbaudiens, permettant les lecteurs brésiliens de connaître la poésie d'Arthur Rimbaud.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1 O ASTRO ENIGMÁTICO	12
1.1 Rimbaud: a criação poética	12
1.2 O Simbolismo	20
<i>1.2.1 A tríade do Simbolismo francês: Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud</i>	<i>29</i>
1.3 A indeterminação	33
<i>1.3.1 Sinestesia</i>	<i>38</i>
2 O DESAFIO DA TRADUÇÃO POÉTICA	42
2.1 Panorama dos estudos de tradução	42
<i>2.1.1 Problemas específicos da tradução literária</i>	<i>48</i>
<i>2.1.2 O diálogo entre línguas e culturas: marcas de tradução</i>	<i>51</i>
2.2 A visão dos tradutores sobre a tradução da obra de Rimbaud	59
<i>2.2.1 Augusto de Campos</i>	<i>59</i>
<i>2.2.2 Ledo Ivo</i>	<i>61</i>
<i>2.2.3 Ivo Barroso</i>	<i>63</i>
3. A TRADUÇÃO DOS POEMAS DE RIMBAUD PARA O PORTUGUÊS	66
3.1 A natureza da pesquisa	66
3.2 Constituição do corpus	66
<i>3.2.1 Voyelles – Vogais</i>	<i>67</i>
<i>3.2.2 Le Bateau Ivre – O Barco Bêbado</i>	<i>67</i>
<i>3.2.3 Cocher Ivre – Cocheiro Bêbado</i>	<i>68</i>
<i>3.2.4 Les Ponts – As Pontes</i>	<i>69</i>
<i>3.2.5 Enfance – Infância</i>	<i>69</i>
<i>3.2.6 Villes – Cidades</i>	<i>70</i>
3.3. Procedimentos metodológicos	70
3.4 A semiótica de Peirce: um método de base para a análise dos poemas rimbaudianos.	73
3.5 Sinestesia e Indeterminação na Poesia Rimbaudiana Traduzida para o Português	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	126

INTRODUÇÃO

No mundo contemporâneo o contato entre culturas aumenta de forma nunca antes vista. Esse contato evidencia a tradução textual literária e cultural. A tradução literária está repleta de dificuldades provenientes dos contextos históricos, sociais e psicológicos a que pertencem os tradutores. Assim, surge a necessidade de resolver os problemas que envolvem o fazer tradutório. A tradução literária tem, logo, um papel importante no intercâmbio intercultural, na imagem de outras culturas, em uma determinada comunidade e no desenvolvimento da cultura nacional.

A tradução seja de um texto literário ou não, sempre foi motivo de pesquisas na academia. Grandes filósofos e lingüistas se empenharam na difícil tarefa de desvendar o complexo problema que consiste em tornar um texto compreensível em outra língua, diferentemente daquela em que foi inicialmente escrito. Em função disto, toda tradução irá apresentar sempre algo mais ou menos do chamado texto de partida, e o resultado não dependerá apenas da criatividade e da habilidade, mas das decisões tomadas pelo tradutor, seja quando renuncia alguma palavra ou encontra seu equivalente.

Foi preocupação de muitos estudiosos, refletir sobre o papel do tradutor, da tradução e daí sugerir como fazer uma tradução, mas para isto, um consenso ainda não foi satisfatoriamente alcançado. No entanto, diversas teorias e abordagens são aceitas acerca do assunto. Como exemplo, podemos citar Arrojo (1993), quando esclarece que o texto deixa de ser objeto estável e passa a ser o produto das perspectivas e das circunstâncias em que ocorre a tradução.

No que diz respeito à tradução literária, diferentes concepções têm sido defendidas ao longo dos anos. Com o advento de diversas teorias, o que era considerado intraduzível tornou-se traduzível com as novas tendências tradutórias que permitiram a tradução literária em todas as suas formas. Sem dúvida, a tradução de poesia corresponde a um caso especial no âmbito da tradução literária em razão das características muito específicas do texto a traduzir.

A obra de Rimbaud constitui um marco na literatura francesa. Arthur Rimbaud poeta representante da tríade do simbolismo francês, apesar de poucos anos de vida, deixou para a humanidade um legado importante pela renovação empreendida à poesia. Considerado o mestre do simbolismo, é fonte de inspiração até hoje para muitos e um dos nomes mais influentes na história da poesia ocidental. Inovador da linguagem poética, Rimbaud escreveu toda sua obra na mais tenra juventude, esta jamais envelheceu e continua inesgotável. Em Rimbaud vamos encontrar a estética simbolista em que as palavras constituem o concreto da abstração, revelando o impreciso, o indizível.

O Simbolismo no século XIX teve seu berço na França e caracterizava-se pelo culto ao vago do mistério, do desejo de alcançar a “poesia pura”. Os Simbolistas procuraram resgatar a relação do homem com o sagrado e com os símbolos. O símbolo sempre existiu, mas foi difundido e tornou-se relevante somente com o Simbolismo. Esta corrente veio romper com a ideologia do Parnasianismo, que pregava uma poesia objetiva, racionalista e voltada para termos universais. Utilizando símbolos, imagens, metáforas, sinestésias, sons, e cores, tinha como finalidade exprimir o mundo interior, intuitivo, antilógico e antirracional.

Em termos lingüísticos, sinestesia “é um mecanismo de construção textual que consiste em associar em uma só unidade, figuras designativas de sensações relativas a diferentes órgãos dos sentidos” (PLATÃO e FIORIN, 2001). Quando há sinestesia, dá-se uma percepção simultânea, ou seja, vários sentidos são acionados para despertar sensações que se entrecruzam.

Ressaltamos que a sinestesia sobre a qual discorremos é um tipo especial de metáfora, sendo um dos mecanismos de construção textual que envolve as áreas dos sentidos humanos, mediante o cruzamento de sensações diversas de associações diferentes em uma só impressão criada pela palavra.

Os simbolistas têm uma concepção espiritual de mundo e querem encontrar outros meios de expressão para ultrapassar a representação realista. O manifesto do simbolismo em reação à certeza materialista tinha como principais

precursores Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé. Os simbolistas utilizavam geralmente imagens para evocar o mundo, sugerir os estados da alma e as idéias abstratas sem os explicitar.

O brilho de Rimbaud se propagou em outros idiomas graças a traduções feitas pelos poetas amantes da poesia rimbaudiana. Esses poetas-tradutores nos legaram o privilégio de conhecer Rimbaud, o mestre dos efeitos sinestésicos da linguagem poética e da indeterminação. O tema *indeterminação* permeia toda a poética de Rimbaud, principalmente na coletânea *Illuminations*. Segundo Perloff (1983), indeterminação é algo como fazer poesia sem nomear o objeto, mas recorrendo a palavras que podem multiplicar o sentido do texto.

Rimbaud, com suas idéias revolucionárias, chega ao Brasil e seus poemas tornam-se conhecidos por meio de sucessivas traduções que começaram a transitar no sistema literário através de tradutores como Ivo Barroso, Ledo Ivo, Augusto de Campos, Paulo Hecker, Daniel Fresnot, Rodrigo Garcia Lopes, Jorge de Lima, entre outros.

O presente trabalho deseja, por meio da tradução dos poemas escolhidos, mostrar quais estratégias foram utilizadas pelos tradutores Augusto de Campos, Ivo Barroso e Ledo Ivo, ao traduzir a estética rimbaudiana para a língua portuguesa. Desse modo, visamos mostrar como os tradutores ora mencionados traduziram para a língua portuguesa o mundo poético de Rimbaud, em especial, a *sinestesia* e a *indeterminação*, tão presentes em sua obra.

O primeiro capítulo, intitulado “o Astro Enigmático”, faz uma explanação sobre a criação poética de Rimbaud. Apresenta as características da corrente literária Simbolismo, da indeterminação e da sinestesia. As reflexões sobre a poética de Rimbaud foram embasadas nos estudos de Pierre Brunel (1995), Friedrich (1991), Perloff (1983), Perrier (1973), Plinval (1978), Lagarde e Michard (1969), Gomes (1994), Tringali (1994), Proença (1969) e Platão e Fiorin (2001).

Para o Segundo capítulo, tomamos o referencial teórico de estudos que tratam dos problemas específicos da tradução literária baseado nos trabalhos de Catford (1980), Campos (2006), Jakobson (1991), Rodrigues (2000), Bassnett

(2003), Léfèvère (2007), Rónai (1976), Arrojo (1993) e Frola (2000), que contribuíram para a formação do nosso pensamento. Ainda neste capítulo, embasado nos prefácios dos livros de Campos (1993), Ivo (2004) e Barroso (1995) discorreremos sobre o fazer tradutório desses poetas – tradutores na difícil tarefa de traduzir Arthur Rimbaud para a língua portuguesa.

No terceiro capítulo, apresentamos o *corpus* do nosso trabalho, a natureza da pesquisa e os procedimentos metodológicos por nós realizados nessa investigação. Dedicamos ao terceiro capítulo a análise dos poemas e suas respectivas traduções. Preocupamo-nos em mostrar as estratégias dos tradutores Augusto de Campos, Ivo Barroso e Ledo Ivo ao traduzirem a poética de Rimbaud. Sabemos que cada leitura surge de uma nova interpretação e que os poemas de Rimbaud podem suscitar várias leituras. Ainda neste capítulo, discutimos sobre a semiótica de Peirce, a partir dos estudos de Santaella (2004 e 2005), que muito nos auxiliou em nossas análises, sobretudo quanto aos conceitos ligados à primeiridade.

1 O ASTRO ENIGMÁTICO

Neste capítulo fazemos uma explanação sobre a poética de Rimbaud, apresentamos as características da estética simbolista, a tríade do simbolismo francês, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud e discorremos ainda sobre a indeterminação e sinestesia presentes na obra rimbaudiana.

1.1 Rimbaud: a criação poética

Em Rimbaud, a coragem e a obstinação de poeta adolescente lhe possibilitaram, antes dos 20 anos, a expressão máxima de sua arte, iniciada na linha do parnasianismo e, posteriormente, voltada para as novas formas poéticas nascidas da sua revolta literária e política. Poeta ousado intensificou o espírito do simbólico e rompeu com as tradições em busca de criar uma linguagem acessível a todos os sentidos. Para termos uma noção da grandeza poética de Rimbaud, citemos Friedrich (1991) que, abordando sobre a estrutura da lírica moderna, ao apresentar Rimbaud e sua poética se expressa:

Uma vida de trinta e sete anos; uma atividade poética começando na adolescência e interrompendo-se depois de quatro anos; o resto, um completo silêncio literário, um irrequieto viajar por toda a parte: do que mais teria gostado seria de chegar à Ásia, mas [...] dedicado a todo gênero de ocupações em exércitos coloniais [...] e, por fim, no tráfico de armas [...] Naquele breve período de atividade poética, um ritmo furioso de evolução que, já após dois anos, tinha feito ir pelos ares não só o próprio início, mas também a tradição literária que se achava atrás deste e a criar uma linguagem que, ainda hoje, continua sendo uma linguagem originária da lírica moderna [...] de Rimbaud. [...] Sua obra corresponde a essa impetuosidade. É exígua; mas a ela se pode aplicar uma palavra-chave de Rimbaud: explosão. Começou com versos encadeados, passou ao verso livre e desarticulado, e daí às poesias em prosa, ritmadas assimetricamente. (FRIEDRICH, 1991, p. 59).

Entender o sentido da poética rimbaudiana e sua importância na construção de uma literatura inovadora é, a nosso ver, necessário para compreender as análises que realizamos nesta pesquisa. Assim, lançaremos um olhar tanto para

a literatura que veio antes de Rimbaud como para o Simbolismo que rompeu com toda uma tradição literária. Iniciemos pelo século dezoito com Rousseau, que segundo Friedrich (1991, p. 23), “encarna a primeira forma radical de ruptura moderna com a tradição”, ruptura esta que permeia toda a obra de Rimbaud, a qual gera incomunicabilidade e singularidade, como se o poeta desejasse ficar completamente sozinho, “apenas diante de si próprio e da natureza”. E é “essa vontade que importa” que aponta em direção à poesia simbolista, integrada ao momento pós-romantismo. Para Friedrich (1991, p. 24) a crítica pode reconhecer na poesia de Rousseau a consciência poética de “uma irreverenciabilidade entre o eu e o mundo”. Esta irreverência está presente na estética dos cânones do Simbolismo francês integrado pelos chamados poetas proscritos. Uma proscrição que faz de Rimbaud um poeta incompreendido pela sua geração. E assim, como um “eu incompreendido em face à proscrição do mundo”, do exílio que está em volta, isola-se numa linguagem e estética incompreendida. Confessa Rimbaud que sua poesia busca a vidência, que está descrita em carta à Paul Demeny:

Digo que é necessário ser vidente, fazer-se vidente – O poeta se faz vidente por um longo, imenso e inteligível desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; procura ele mesmo, ele esgota em si todos os venenos, guardando somente as quintessências. (E.CALLAIS e R. DOUCET, 1996, p.102)¹.

Em busca de compreender a poesia de Rimbaud, Friedrich cita também, um artigo que Diderot escreveu para a *Encyclopédie*, no qual defende que a “genialidade consiste em um poder visionário natural que pode romper todas as regras.” (FRIEDRICH, 1991, p. 25-26). Neste estágio, a poesia rompe com o convencional, o lógico, e ruma à inventividade e, assim, ao gênio é concedida a liberdade de semear “equivocos esplêndidos” e “arreatado pelo vôo de águia de sua idéia ele constrói casas nas quais a razão não iria habitar”. Então, o gênio segue “irreverente, criativo e sem amarras com o real”. Com Diderot temos também “a aproximação entre a reflexão sobre a poesia e a reflexão sobre a arte plástica”, a qual influenciará a estética simbolista que discutiremos ainda neste capítulo.

¹ Original: *Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant – Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; Il cherche lui-même, Il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences.*
OBS.: Todas as traduções deste trabalho foram realizadas pela pesquisadora, excetuando-se as dos poemas que trazem o nome do tradutor.

A partir desta aproximação Diderot percebe que o acento está para o verso assim como a cor está para o quadro. A esta comunhão denomina “magia rítmica” que toca o ouvido, a vista e a fantasia de forma mais intensa do que faria a “exatidão objetiva”, pois a “claridade prejudica”. Segundo Friedrich (1991, p.27), mediante esta percepção, Diderot “pôde, às vezes, avançar no desprendimento da objetividade” que influenciaria a geração posterior, a exemplo de Baudelaire que, de forma incisiva, expressou algo semelhante a esse desprendimento, trazendo vida à “modernidade do poeta”. Hoje essa modernidade é reconhecida como sendo poesia abstrata. Friedrich (ibid) esclarece que “verdadeiro e falso não são mais as características que distinguem o gênio”, pois a partir de Diderot a fantasia passou a ser a força que guia o gênio, pois

O que se concede a este concede também a ela; ser um movimento autônomo de forças espirituais, cuja qualidade se mede segundo a dimensão das imagens produzidas, segundo a eficácia das idéias, segundo uma dinâmica pura não mais ligada ao conteúdo, a qual deixou atrás de si as distinções entre o bem e o mal, a verdade e o equívoco. Também o passo daqui à fantasia ditatorial da poesia posterior não é grande. (FRIEDRICH, 1991, p.26).

Seguindo este raciocínio de Friedrich (1991), acreditamos não ser difícil perceber que houve todo um caminho trilhado anteriormente para que a estética simbolista rompesse radicalmente com a noção de tradição defendida em relação ao belo, à poesia. Esta maturação estética que trouxe para a arte poética “modernismos assombrosos que resplandecem num espírito, cuja riqueza de idéias, de pressentimentos [...]”, fez com que Rimbaud fosse inúmeras vezes “comparado com os elementos fogo e água, com um vulcão, com Prometeu [...]”. De fato, Rimbaud, o poeta, não assistiu a hora em que suas idéias chegaram, porque esta somente veio “quando ele foi esquecido de novo”. Isso se explica porque ele de “há muito estava transformado em outros.” (FRIEDRICH, 1991, p. 27).

Em suma, relata Friedrich (1991) que na poética de Rimbaud ressoam os ecos da modernidade dos poetas desafiadores da estética convencional dos séculos que o precederam. Defende Friedrich (*ibid*, p.70) que a poesia rimbaudiana é desumanizada e “não falando a ninguém [...] parece conversar com uma voz para a qual não existe intérprete concebível, sobretudo lá, onde o Eu imaginado cedeu lugar a uma expressão sem o Eu.” Esta ausência do “EU” perceberemos durante a fase de análise semiótica das traduções selecionadas para este trabalho.

Salientamos que Friedrich (1991, p. 71) acredita que, ao romper os limites em seu tema poético, Rimbaud “penetra cada vez mais em uma excitação que impele a amplidões imaginárias” sedento da necessidade de “lançar-se ao desconhecido” como o fez Baudelaire.

O brilho de Rimbaud se propagou em outros idiomas graças a traduções feitas pelos poetas amantes da poesia rimbaudiana, os quais continuam reverenciando a poética do “astro enigmático”. São poetas contemporâneos como os que reescreveram as poesias de nosso corpus. Poetas que nos legaram o privilégio de conhecer Rimbaud “incontornável, hipercromático, de puro-sarcasmo, o angelical implacável, aquele que foi o grande inovador da linguagem poética na raiz da modernidade.” (CAMPOS, 1993, p. 13-17). O antecipador das correspondências indeterminadas que retomando a proposta da teoria das correspondências de Baudelaire, afirma que o poeta “deverá fazer sentir, apalpar, escutar suas invenções” (Rimbaud, 15.05.1871). O criador da ‘Alquimia do Verbo’ que “nutre a esperança de inventar um verbo poético que seria um dia acessível a todos os sentidos.” (IVO, 2004, p.72).

A poética de Rimbaud atravessou fronteiras espaciais e temporais, conforme constata Marjorie Perloff em seu livro *The Poetics of Indeterminacy*. O foco central em Perloff (1983) diz respeito à influência de Rimbaud sobre os poetas anglo-americanos, tais como, Jack Spicer, Gilbert Sorrentino, John Ashbery e Eliot. A autora enfatiza que as gerações de poetas posteriores a Rimbaud se lançaram sobre a modernidade de sua obra, e reverenciaram de forma intensa a sua poética. Ezra Pound foi um desses que vislumbraram na poesia rimbaudiana a fonte de inúmeras possibilidades de trabalhar com a linguagem de forma criativa e inusitada. Perloff (*ibid*) denomina de verdadeira “conexão francesa” esta presença e influência de Rimbaud, ou seja, uma linha que se estende a partir do “Prometeu” francês para Gertrude Stein, Pound, William Carlos Williams, Samuel Beckett, John Ashbery, John Cage, David Antin e outros – entusiasmando, ainda, as estéticas de vanguarda como: Dadaísmo e Surrealismo.

Explicitamos que para Perloff (1983), Rimbaud foi o primeiro poeta a escrever recorrendo à indeterminação, isto é, algo como poetar sem nomear o objeto recorrendo a palavras que podem multiplicar o sentido do texto – estratégia

que desafia os tradutores de todas as épocas posteriores ao Simbolismo. Os tradutores de Rimbaud acreditam que este astro não morre, ainda que ferido de morte. É como se fosse, de fato, um Prometeu, pois continua sendo tema de inúmeras homenagens: em forma de poemas dirigidos a ele ou sobre ele.

Enfatiza Perloff (*ibid.* p. 05) que, em grupos poéticos próximos de nossa época, encontramos poemas em coletâneas organizadas por Charles Wright, cuidadosamente elaborados conforme o lírico-imagístico de “Homenagem a Arthur Rimbaud”² (1973) que se inicia como algo assim: “Como traças pondo ovos / Na fria fenda de seus olhos / Tocando suas mãos com nossas escuras asas/ Desesperados a tentar / Em êxtase tocar esta luz / Que flutua em você como sarça / Que aquece nossas próprias vidas.”³ Nestes versos o tom sinestésico rompe os limites do real para adentrar numa atmosfera de luz que, segundo o contexto é infinda e ainda germina na poética que veio depois da luz. “Asas escuras” desesperadas à procura da luz que nunca se apaga e que lhes “aquece” a própria vida. Nestes versos, a fusão de impressões sensoriais (visual e tátil) e indeléveis, bem como metáforas envolvendo um mundo irreal sugerem a indeterminação.

Esclarecemos que tais versos referem-se às irreverentes colaborações de William Burroughs e Gregory Corso, inspirados em “À uma razão”⁴ de Rimbaud e se constituem de dois textos produzidos separadamente e fragmentados, que se denominam algo assim: “Por toda Parte Marcha Sua Cabeça”⁵ e “Sons de Seus Eus”⁶. Evidentemente, isso foi uma prova de que gerações de poetas viram a arte e a vida de Rimbaud como um modelo a seguir. (PERLOFF, 1983, p. 06). A luz poética de Rimbaud foi tão intensa a ponto de numa biografia em versos realizada por Jack Kerouac, Rimbaud e o poeta apresentarem um tom de familiaridade entre si, o qual está expresso assim: - “Iluminações! Stuttgart! / Estudo de Línguas / Ando e Rimbaud volita / & olha atravessando os Alpes / Pára na Itália. E olha / Para a curva

² Original: *Hommage à Arthur Rimbaud*(1973)

³ Original: *Laying our eggs like moths / In the cold cracks of your eyes, / Brushing your hands with our dark wings – Desperate to attempt / An entrance, to touch that light / Which buoys you like a flame, / That it might warm our own lives..*

⁴ Original: *À une raison*

⁵ Original: *Everywhere March Your Head; Sons of Yours In.*

⁶ Original: *Sons of Yours In.*

dos sinos, coelhos / Gênio do Reino!”⁷ Acredita Perloff (*ibid*) que Rimbaud continua vivo não pela forma como os poetas que vieram depois dele entenderam sua poética, mas por ter criado um mundo poético estrutural e semanticamente inventivo capaz de alterar de modo significativo nossa forma de escrever e ler poesia.

Ainda em relação aos seguidores de Rimbaud, pontua Perloff (1983, p. 08) que o poema “Estas cidades lacustres”⁸, de John Ashbery, é revelador da indelével impressão, do tom de indeterminação poética de Rimbaud, embora não lhe faça diretamente nenhuma alusão. Neste poema, Ashbery diz algo assim como:

“Estas cidades lacustres se entregaram à repugnância / De uma coisa esquecida, desgostos com a história. / Elas são o produto de uma idéia: que o homem é horrível, por exemplo, / Todavia, isso é somente um exemplo. / Elas emergiram como uma torre / Dominaram o céu, e artificiosas mergulharam de volta / Ao passado qual cisnes alçaram vôo suas ramificações, / Chamejando, até transpor um mundo transformado por Inútil amor. / Então você se deixa abandonar com sua própria idéia / E ao sentimento de ascensão no seio vazio da tarde / O qual precisa planar no constrangimento de outros / Que voam em busca de você como um farol / A noite é uma sentinela / [...] Mas o passado já é agora, e você é pastor de algum projeto interior. / [...] / Você seria feliz aqui. Por causa da lógica.[...] / Cujas aspiração é o desejo de flutuar em uma pétala / E a decepção se dilui no etéreo arco-íris de lágrimas”⁹. (PERLOFF,1983, p. 08).

Segundo Perloff (*ibid*, p. 09), quando lemos esse poema vemos que se inicia como uma dissimulada leitura de sala de aula sobre a história do lago das cidades. Porém, logo apreendemos que estas “cidades lacustres” são cidades que “estranhamente” estão emergindo do lago como se viessem das profundezas das águas ou de parques geológicos. Parece não existirem em lugar nenhum; somente no próprio texto. Como entender cidades que não têm: ruas, construções, tráfego? Cidades irreconhecíveis, desabitadas, sem tráfego? Localizadas em campo semântico que contém, também, deserto, montanha, cisne e pétala? Todas inverossímeis? É evidente que não! Podem representar a Londres de Blake, ou a

⁷ Original: - *Illuminations! Stuttgart! / Study of Languages! / On foot Rimbaud walks / & looks thru the Alpine / passes into Italy, looking / for clover bells, rabbits, / Genie Kingdoms ...*

⁸ Original: *These Lacustres Cities*

⁹ Original: *These lacustres cities greout of loathing / Into something forgetful, although angry with history / They are the product of an Idea: that man is horrible, for instance, / Though this is only one example. / They emerged until a tower / Controlled the sky, and with artifice dipped back / Into the past for swans tapering branches, / Burning, until all that hate was transformed into useless love. / Then you are left with an Idea of yourself / And the feelling of ascending emptiness of the afternoon / Which must be charged to the embarrassment of others /Who fly by you like beacons. / The night is a sentinel.[...] But the past is already here, and you are nursing some private project. / [...] / You will be happy here. Because of the logic / Whose wind is desire starching a petal, whose disappointment broke into a rainbow of tears..*

Paris de Baudelaire ou a Bizâncio de Yeats ou “Cidade e Cidades” de Rimbaud? Certeza é de que ao estruturar seu poema Ashbery recorreu a estratégias da poética da indeterminação, herança do simbolismo francês.

Visando delinear a poesia de Rimbaud em “Cidades Irreais”¹⁰, constantes da poética anglo-americana, Perloff (*ibid*) recorre a Roland Barthes:

[...] a poesia moderna, não a que parte de Baudelaire, mas de Rimbaud [...] destruiu as relações da linguagem e reconduziu o discurso à instâncias de palavras [...] A Natureza se tornou na linguagem um descontínuo de objetos solitários e terríveis, porque estes possuíam apenas elos virtuais [...]. (BARTHES *apud* PERLOFF, 1983, p.03).¹¹

Quanto à “poética da indeterminação” pressentida nos versos de Ashbery esclarecemos que no contexto simbolista envolve-a algo indefinível, uma estratégia poética construída de palavras que podem multiplicar o sentido do texto, uma vez que na teoria dos símbolos, as palavras são fontes inesgotáveis de evocações. Evocações vinculadas à técnica do desregramento de todos os sentidos, ao processo em que se dá a “alquimia do verbo, uma alucinação sensorial”, diz Rimbaud nas Cartas do Vidente, de 1871. Sobre a indeterminação, abordaremos no subitem 1.3 deste capítulo.

No que diz respeito às técnicas revolucionárias da poesia de Rimbaud, uma expressão de notada importância chega à posteridade: “Eu digo que é preciso ser vidente, se fazer vidente, por um longo e racional desregramento de todos os sentidos.” (Cartas do Vidente- 1871)¹² Esta frase inaugura e teoriza o projeto de Rimbaud em duas cartas chamadas “Cartas do Vidente” que o levou a revolucionar o gênero poético.

Inaugurando essa técnica, Rimbaud escreve incompreendidos poemas em que se inscreve o desregramento de todos os sentidos não alcançados pela sua época. No desregramento, propôs o “poeta vidente” descobrir e expressar, após Baudelaire, as “Correspondências” entre as diferentes sensações, sonhando com

¹⁰ Original: *Unreal Cities*

¹¹ Original: [...] *la poésie moderne, celle qui part, non de Baudelaire, mais de Rimbaud [...] détruisait les rapports du langage et ramenait le discours à des stations de mots [...] La Nature y devient un discontinu d'objets solitaires et terribles, parce qu'ils n'ont que des liaisons virtuelles [...].* (BARTHES *apud* PERLOFF, 1983, p.03).

¹² Original: “*Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant, par un long et raisonné dérèglement de tous les sens.*” (*Les Lettres du Voyant*, 1871)

uma linguagem que resumisse tudo: perfumes, sons e cores. Tanto é que ele experimentou notavelmente em sua obra “Iluminações” toda uma transmutação do verbo por uma “alquimia poética”. O alcance dos perfumes, sons e cores trazem para o fazer poético a sinestesia¹³. Não uma simples sinestesia, mas um jogo de sensações que extrapolam a poética do século dezanove.

Ainda em “Cartas do Vidente” dirigidas respectivamente a Georges Izambard (13.05.1871) e Paul Demeny (15.05.1871), Rimbaud descreveu seu projeto, definindo um dos pontos primordiais de sua poética: a busca do desconhecido. Em sua célebre frase *Je est un autre* não se trata de um “Eu é um outro”, isto é, outros “eus”. Em Rimbaud a identidade não é destruída e nem multiplicada; mas, acelerada. O “Eu” *rimbaudiano* vai além das palavras e, por conseguinte, seu pensamento alcança a modernidade. Acreditamos que sua inesquecível frase *Je est un autre* é uma consequência do método de “desregrar todos os sentidos para chegar ao desconhecido” (Cartas do Vidente, 13.05.1871 à Georges Izambard). Neste mundo desregrado de Rimbaud, vamos encontrar a mulher sob diversas formas, os retratos sociais e políticos, as reflexões morais e religiosas, a província natal, Paris, a natureza e lugares outros ou alhures. No poema “O Barco bêbado”¹⁴, cuja tradução integra o *corpus* de nossa pesquisa, o poeta cria um universo de cores que são estranhas, “de fermentações inquietantes, de transtornos vertiginosos”, com uma liberdade ilimitadamente criativa.

Em sua busca, Rimbaud mergulha em temas como: “A nostalgia, o ódio, a esperança e a revolta, a busca do desconhecido e a desilusão.”¹⁵ (OLIVIER, P.; OLIVIER, L., 2000, p. 33-42). Frisamos que no mundo imaginário de Rimbaud (*idem* p. 45-55) as palavras sugerem um mundo de sentimentos quase sem fim: “entranhas e refúgios”¹⁶, “fixação materna”¹⁷, “regressão infantil”¹⁸, “ouro, luz, fogo, errâncias”.¹⁹ Enfim, as sensações são desregradas e fogem à realidade comum da poesia de seu tempo, por isso, é preciso encontrar nas entranhas de seu texto como estes temas

¹³ SINESTESIA – “É a transferência de percepções da esfera de um sentido para a de outro, do que resulta uma fusão de impressões sensoriais de grande poder sugestivo; ex.: Sua voz doce e aveludada era uma carícia em meus ouvidos”. (CEGALLA, 2005, p.617).

¹⁴ Original: *Le Bateau Ivre*

¹⁵ Original: “*Le regret, la haine, l'espoir et la révolte, la quête de l'inconnu, l'échec et la désillusion.*”

¹⁶ Original: « *sein et refuges* »,

¹⁷ Original: “ *fixation maternelle* »

¹⁸ Original: “*régression infantile*”

¹⁹ Original: “l'or, lumière, feu, errance”

se traduzem em imagens e como estas imagens podem nos falar sobre o mundo interior de Rimbaud.

Em seu livro “Chemin de la Création” (1973), Madeleine Perrier observa que Rimbaud recorre à polissemia para construir sua poética. A estudiosa analisa seus poemas e constata que no estilo rimbaudiano “não existe imagens solitárias” (Perrier, 1973, p. 128). Para a autora, a originalidade de Rimbaud consiste em criar novas imagens a partir de diversos significados atribuídos a uma mesma palavra. Com este método, Rimbaud produz idéias novas que se correlacionam em um texto e até mesmo entre um poema e outro.

Poeta mítico, é considerado como o grande enigma da literatura francesa e, em sua obra, que resiste a todas as interpretações, está presente a sede do absoluto e a guarda do seu segredo.

Sobre suas sensações verbalizadas e suas experiências poéticas, trataremos posteriormente, no momento em que analisaremos as traduções dos poemas selecionados.

1.2 O Simbolismo

Considerando que Rimbaud é um dos principais representantes do Simbolismo francês, apresentamos aqui uma visão geral sobre essa estética literária que, subestimando a moral, “desvendou universos exteriores e interiores insuspeitos à época”. (PLINVAL, 1978). Surgido no século XIX, na França, o Simbolismo é um movimento estético que abrangeu não somente a literatura, mas também a música e a pintura, indo de 1886 até 1910, quando se inicia o modernismo. Na literatura, suas características são: o culto do vago, do mistério, do desejo de alcançar a “poesia pura”. Para os poetas simbolistas era Belo o “objeto do poema”, podendo a verdade, o bem, a paixão juntar-se ao Belo, mas apenas como acessório. “O resultado conseguido por esse poema será unicamente a emoção estética.” (GOMES, 1994, p. 77).

Dentro dos ideais simbolistas estava uma reação ao Realismo-Naturalismo, especialmente por trazer uma visão de mundo orientada pela percepção e valorização da realidade interior dos homens, com tudo que ela possui de misterioso, ambíguo e complexo. Voltado para essa valorização, o Simbolismo se propõe a renovar completamente a literatura. Informa Tringali (1994) que alguns jovens poetas simbolistas franceses como Verlaine e Baudelaire foram inicialmente batizados com a alcunha depreciativa de *decadentes*, no sentido de que degradaram a literatura, abstendo-se da imitação e enveredando-se pela obscuridade.

Para entendermos o que significa a reação do Simbolismo contra a estética realista-naturalista, convém esclarecer que o Realismo²⁰ e o Naturalismo cultivaram como centro de suas idéias o império da razão. No primeiro, a virtude fundamental do romancista era o espírito de observação. O romance concebido segundo essa estética foi chamado de *romance documental*, que imita o típico, estando voltado para a burguesia, sobretudo média. Salieta Tringali (1994) que, para os realistas, o *belo* se identifica com a *verdade*. Estes buscaram narrar o que de fato aconteceu ou pode acontecer, rejeitando o fantasmagórico, o absurdo, o impossível, visto que a arte para eles se definia como *imitação*, não como *fantasia*.

A estética naturalista influenciada por uma visão determinista criou o romance experimental que se apóia na observação, na hipótese e na experimentação. Isso conduziu e direcionou as conclusões dos leitores de seus romances, o que chegou a empobrecer literariamente os textos. Frisemos aqui que Émile Zola²¹ concebia a atividade de um romancista como algo muito semelhante ao diagnóstico do médico. Conforme Tringali (1994), Zola, assim como todos os realistas, sentia uma aversão ao lirismo que era incompatível com o cientificismo. Sentir não satisfazia, era preciso compreender. Desta forma, o romancista se transformou em um “juiz de instrução do homem e de suas paixões”. (ZOLA, *apud* TRINGALI, 1994, p. 129). Considerando, ainda, a reação do Simbolismo ao racionalismo da estética realista-naturalista, Bosi (1994) esclarece:

²⁰ Movimento que se inicia na pintura com G. Coubert (1819-1877). Na Literatura seu marco inicial se deu com o lançamento do romance *Madame Bovary*, de Flaubert (1821-1880).

²¹ Autor de *Thérèse Raquin* (1867) – romance inaugural do Naturalismo.

Visto à luz da cultura européia, o Simbolismo reage às culturas analíticas dos meados do século [XIX], assim como o Romantismo reagira à ilustração [...]. Ambos os movimentos exprimem o desgosto das soluções racionalistas e mecânicas e nestas reconhecem o correlato da burguesia industrial em ascensão; ambos recusam-se a limitar a arte ao objeto, à técnica de produzi-lo, a seu aspecto palpável, ambos, enfim, esperam ir além do empírico e tocar, com a sonda da poesia, um fundo comum que susteria os fenômenos, chame-se Natureza, Absoluto, Deus ou Nada. (BOSI, 1975, p.263).

No que diz respeito a essa reação, Gomes (1994) pontua que esta foi sedimentada por uma transformação cultural que deu ensejo ao Simbolismo, em meados do século XIX. E para entendê-la devemos apresentar os fenômenos que suscitaram a estética simbolista. Assim relata:

[...] aos meados do século XIX, quando, economicamente, se assistiu à intensificação da Revolução Industrial, e quando, culturalmente, o homem tentou explicar o real através de pressupostos científicos [...] em realidade, o binômio Revolução Industrial/Ciência é mais complexo, porque também diz respeito à visão de mundo. [...] Quanto aos positivistas, têm as certezas abaladas por novas concepções filosóficas, que deslocam o pólo do objeto para o pólo do sujeito. (GOMES, 1994, p.11-12).

[...] Shopenhauer introduz um pessimismo, um culto à Dor que se transformaria em temas básicos do movimento simbolista. [...] O que é aparente não passa de ilusão, e o 'motor do Universo' é obscuro, inacessível, tornando inúteis explicações científicas para o seu conhecimento. [...] A intuição, por outro lado, é vista como o 'instinto que se tornou desprendido, consciente de si mesmo, capaz de refletir o objeto e de o ampliar infinitamente'. (GOMES, 1994, p. 13-14).

O Simbolismo opôs-se também ao Parnasianismo, embora tenha os primeiros textos simbolistas sido publicados na revista *Parnasse Contemporain* (1886). Salientamos que os parnasianos consideraram Baudelaire um mestre, cujo simbolismo atravessa as fronteiras do tempo e do espaço, ressoando em toda a poesia moderna. Esta deve a Baudelaire o tributo pela transformação da vida na grande cidade, em tema literário. Deve-lhe, ainda, o rompimento dos limites morais impostos aos artistas.

O Parnasianismo defendia a “arte pela arte”, valorizando em excesso os aspectos formais do poema, preocupando-se com correção gramatical e a sobriedade das imagens; o Simbolismo defendia a renovação plena da estética lírica. Quanto aos aspectos formais, os padrões métricos e estróficos, os parnasianos perseguiram as rimas raras. Os simbolistas desprezaram a ciência e a técnica como componente do mundo burguês de sua época, valorizando, em contrapartida, a intuição pessoal, a liberdade imaginativa como forma de

conhecimento. Contrapondo-se à objetividade dos realistas e da impassibilidade dos parnasianos, preferem a convicção de que o significado do mundo é fruto da subjetividade. No Simbolismo a poesia passa a ser vista como um esforço de captação e fixação das sutis sensações produzidas pela investigação do mundo interior de cada um e de suas relações com o mundo exterior. O poeta simbolista assume uma atitude de transcendência, de busca de uma realidade mais vasta do que aquela revelada e proposta pela ciência e o Positivismo. (TRINGALI, 1994).

Nesse contexto, Rimbaud declara que não era prisioneiro de sua razão, valorizando a emoção e a fantasia que brotam do inconsciente. Segundo a concepção do Simbolismo, o artista alcança a sabedoria pela sua intuição artística; não pela sua discursividade. Devotam-se à poesia, ao lirismo, reduzindo tudo à poeticidade, morada das lutas interiores que levam os poetas a se encontrarem com o infinito e a se fecharem na solidão das torres de marfim. Desse modo, opõem-se ao positivismo do Realismo-Naturalismo escravizado aos fatos, e adotam a teoria das correspondências de Baudelaire. Nesta, “as coisas se associam, não pelo poder da inteligência, mas do coração”. (TRINGALI, 1994, p. 150). Os simbolistas buscaram os seguintes aspectos: o indefinido, a floresta de símbolos, a poesia não versificada e não submissa às categorias, a alquimia do verbo, o deslocamento da frase, a sucessão de elementos heterogêneos independentes da lógica e da sintaxe. Buscaram, ainda, a música antes de tudo, criando uma realidade poética em que os versos estão livres do rigor da métrica, como o fez Rimbaud, a derramar o lirismo poético em prosa.

Lembramos que os simbolistas acreditavam que a poesia não era apenas emoção, mas era ao mesmo tempo afetiva e cognitiva. Ao buscar o “eu profundo” os simbolistas penetravam as camadas inconscientes anteriores à fala e à lógica, onde estão alojadas as experiências fluídas e vagas e que somente são reveladas por meio de devaneios e alucinações. Então, o problema dos simbolistas era exatamente como proceder para trazer essas vivências profundas para o plano consciente e buscar formas de exprimi-las e de comunicá-las. Os simbolistas acreditam no desregramento dos sentidos e da sexualidade, na liberdade de emoções e alucinações que liberam a imaginação. Então, “as palavras poéticas transformam-se em símbolos de vivências místicas e sensoriais, indizíveis, mas

passíveis de ser evocadas, sugeridas por meio de metáforas, analogias e sinestésias.” (PLINVAL, 1978, p. 200).

Os poetas simbolistas, articulando poesia, música e pintura, buscam sugerir por meio das palavras sem nomear objetivamente, razão pela qual supervalorizam palavras tais como: névoa, neblina, bruma, vaporosa, etc. Na verdade, procuram resgatar a relação do homem com o sagrado e com o símbolo (o símbolo sempre existiu, mas foi difundido e tornou-se moda somente com o simbolismo), enveredando pelo culto das sensações. Deste modo, vieram romper com a ideologia do Parnasianismo que pregava uma poesia objetiva, racionalista e voltada para temas universais. Os simbolistas utilizavam símbolos, imagens, metáforas, sinestésias, sons, cores, e tinham como finalidade exprimir o mundo interior, intuitivo, antilógico e antirracional. Segundo Bosi (1994, p. 263), "o parnaso legou aos simbolistas a paixão do efeito estético". Mas os novos poetas buscavam algo mais: transcender os seus mestres para reconquistar o sentimento de totalidade que parecia perdido desde a crise do Romantismo.

Assim sendo, para eles era necessário pôr em dúvida a capacidade absoluta da ciência de explicar fenômenos relacionados ao homem, uma vez que não acreditavam no conhecimento "positivo" e no progresso social prometido pela ciência. Na visão simbolista, a ciência e a linguagem são limitadas, pois a ciência não poderá explicar a complexidade que envolve o homem; a linguagem não poderá representar a realidade como ela é de fato. Pode, no máximo, sugeri-la, de acordo com o ponto de vista de Auerbach (1972):

[...] alguns poetas experimentando [...] inexpressas sensações sugeridas amiúde pelo tédio da civilização moderna e pelo seu sentimento de expatriação no seio dela, e não encontrando mais, nas formas usuais da linguagem poética, instrumentos capazes de satisfazer sua vontade de expressão, começavam a modificar profundamente a função da palavra em poesia. Essa função é dupla, e o foi em todos os tempos: em poesia a palavra não é só o instrumento da compreensão racional, tem, outrossim, o poder de evocar sensações. (ERICH AUERBACH, 1972, p.240-241).

Segundo (PLINVAL, 1978), o Simbolismo inicia-se em 1857 com a publicação de *As Flores do Mal* de Baudelaire, e atinge seu apogeu em 1886, com o manifesto literário escrito por Jean Moreas no Jornal Le Figaro. O poema "Correspondências" é o marco inicial do simbolismo literário francês, o qual propõe a união entre o Homem e a Natureza recorrendo às sinestésias. É pelo mecanismo da

sinestesia que Baudelaire cria a Teoria das Correspondências, anunciando a aproximação entre as realidades físicas e metafísicas. Isso significa que, além das aparências, existem relações entre as coisas, laços entre os seres, correspondências entre sons, imagens e perfumes, conforme podemos constatar em suas estrofes ora transcritas.

CORRESPONDÊNCIAS

A Natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam escapar, às vezes, confusas palavras;
O homem ali passa por entre florestas e símbolos
Que o observam com olhares familiares.

Como longos ecos que ao longe se confundem
Numa tenebrosa e profunda unidade,
Vasta como a noite e como a claridade,
Os perfumes as cores e os sons se correspondem.

Há perfumes frescos como carnes de crianças,
Doces como os oboés, verdes como as pradarias,
-E outros corrompidos, ricos e triunfantes,

Tendo a expansão das coisas infinitas,
Como o âmbar, o almíscar, o benjoim e o incenso,
Que cantam os transportes do espírito e dos sentidos.²²

BAUDELAIRE, Charles

Ao propor a união entre o Homem e a Natureza, a voz poética do soneto representa o instante da percepção do mundo que a cerca: objeto e movimento “sem a incômoda percepção da inteligência que tende a separar as sensações em blocos distintos.” Nada se apresenta como “sectarizado”, dadas as imagens sinestésicas que buscam representar o instante da percepção de um objeto, de um movimento, nos versos. “Eis por que Baudelaire aspira perfumes a um só tempo, ‘frescos como carnes de crianças’, ‘doces como oboés’, e ‘verdes como as pradarias’” (GOMES, 1994, p. 18). Já no primeiro quarteto pressentimos o apelo à totalização de nossos sentidos; e no oitavo verso, a unicidade acontece pela fusão de campos sensoriais diferentes, quais sejam: olfativo, visual, sonoro e tátil.

²² Tradução de Eliane Fittipaldi Pereira. Texto original: *La Nature est un temple ou de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts des symboles / Qui l'observent avec des regards familiers. / Comme des longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se repondent. Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies, / - Et d'autres, corrompus, riches et triomphants, / Ayant l'expansion des choses infinies, / Comme l'ambre, le musc, les benjoin et l'encens, / Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.* (BAUDELAIRE, apud GOMES, 1994, p. 37).

No poema “Correspondências”, o homem ainda não está preparado para entender as “confusas palavras” (verso dois), ele é incapaz de decifrar os símbolos que o mundo lhe oferece. A Natureza – um templo – (verso um) não está indiferente ao homem, pois as “florestas de símbolos” o “observam com olhares familiares”, isto porque a intensa unidade do mundo natural: “os perfumes, as cores e os sons se correspondem”. (GOMES, 1994, p. 40).

A forma de pensar esta idéia de “correspondências” veio de Plutarco, Montaigne, Diderot e Poe. Todavia, somente foi conhecida em 1758, quando o sueco Emmanuel Swedenborg lançou a obra *De coelo et de inferno* (“De céu e de inferno”). Para Swedenborg, as coisas que existem na natureza são correspondências; logo, todo o mundo natural corresponde ao mundo espiritual, e tudo que existe na face da Terra está relacionado ao Divino, buscando chegar à totalidade em Deus. “Em uma palavra, todas as coisas que existem na Natureza, da menor à maior são correspondências”. Acreditando em tal teoria, os grandes poetas do Simbolismo francês, a exemplo Rimbaud, recorreram à sinestesia para subverter a poética literária de sua época. Quanto a Baudelaire, este “modificou o princípio religioso da proposta swedenborgiana, com um idealismo que não é necessariamente cristão”, opondo-se com um “idealismo desligado da idéia de céu ou de divindade”. (GOMES, 1994, p.38e39).

O autor diz que, voltados para este idealismo, o poeta simbolista não traz sua rota apontada necessariamente para o alto, uma vez que seu “projeto de realização total circunscreve-se ao espaço da realidade terrena.” (GOMES, 1994, p. 42-43). Assim, a Natureza deve ser vista como um templo que possibilita ao poeta “integrar-se ao Cosmo.” De fato, no poema “Correspondências”, nós leitores acessamos “o campo das múltiplas associações, quando a metáfora se desdobra ao infinito, criando uma rede de significados, despertando os perfumes sensações de corrupção, de riqueza e de triunfo”. Em Baudelaire, a palavra se torna uma via poética que permite ampliar as mais diferentes sensações através das sinestésias, “para conduzir o homem a um plano ideal”. Em relação à correspondência que se dá no plano do simbólico e do sinestésico, Gomes ainda esclarece que:

“Correspondências”, devido a essas características, exerceria grande influência nos poetas simbolistas, em três níveis diferentes. Primeiramente a

idéia das “correspondências” torna-se muito cara ao movimento. A concepção de que o Universo não tem sentido em si e de que as coisas materiais remetem às espirituais alimenta o idealismo dos poetas do Simbolismo. Em segundo lugar, a fusão entre sensações diferentes, a partir de um estímulo, provocaria teorias estranhas, como no poema “Voyelles”, de Rimbaud, e o texto de René Ghil, *Tratado do verbo* [...] que propõem combinações entre sons e cores. Em terceiro lugar, vale ressaltar esta busca do primitivo, de uma consciência anterior ao *logos*, quem sabe, reflexo da atitude antipositivista, que percorrerá toda a literatura da época. (GOMES, 1994, p.43).

Sobre a “teoria das correspondências”, somente os que são poetas estão abertos à compreensão destas coisas que exigem analogia e atitude contemplativa em face à “Natureza”. Baudelaire (*apud* Gomes, 1994, p. 44) nos ensina que “o céu é um grande homem; que tudo, forma, movimento, número, cor, perfume no plano *espiritual*, como no plano *natural*, é significativo, recíproco, conversível, *correspondente*.” Entende que o poeta é um “decifrador”, visto que “a realidade em si constitui uma espécie de poema” que merece ser decifrada. Assim, o poeta não é um “criador”, mas um “tradutor” da Natureza. Esta concepção está na teoria do “Poeta Vidente”, ou seja, Rimbaud.

Vale ressaltar que para Swedenborg (*apud* Gomes 1994) a “teoria das correspondências” defende que tudo na Natureza é símbolo e deve como tal ser interpretado. Isso nos leva a ver que no Simbolismo, o símbolo não se restringe apenas a um símbolo motivado; é exigido que seja um símbolo motivado “polissêmico” e não “unívoco”, visto que “admite incontáveis sentidos, não preestabelecidos, mas vagos”. Assim o vínculo entre significante e significado se dá muito mais pela intuição que pela lógica; para isso apenas é necessária uma afinidade subjetiva, sendo o símbolo “sempre signo do mistério”. (TRINGALI, 1994, p. 159).

Orientados por tais princípios, os simbolistas não objetivaram a fidelidade de seu objeto, não visaram à representação fiel do objeto; recorreram a idéia de sensibilidade, de uma impressão, uma sensação que tem a força para evocar o mundo ideal, privilegiando a expressão dos estados de alma. Isso proporcionou à lírica simbolista cantar os símbolos como fontes que permitem alcançar a realidade superior da sensibilidade. Vimos, então, os simbolistas se declararem antipositivistas, antinaturalistas e anticientificistas e o Simbolismo explorar a sensibilidade, a imaginação criadora, a intuição, o sentimento e a subjetividade. Tais

estratégias decantadas pela lírica do Romantismo são então ampliadas pela lírica simbolista mediante a exploração das imagens do subconsciente e inconsciente. (FRIEDRICH, 1991).

Como nova estética literária do século dezenove o Simbolismo se desenvolveu também na prosa com o romance “Às avessas” de J.K. Huysmans, “texto que revolucionou o gênero na época, junto com ‘Axel’ de Villiers de L’Isle Adam”. Segundo Gomes (1994, p.91 e 92), a narrativa dessa obra se apresenta de acordo com o penúltimo parágrafo de “O Simbolismo”, de Jean Moréas. Em razão disso, “Às avessas” despreza “os aspectos objetivos da realidade, acentua o caráter poético da narrativa” e o predomínio da subjetividade sobre a objetividade, o que acarreta a “rarefação do enredo” e conseqüentemente, “na tradução do assunto como algo irreal, resultado de todas ‘as paixões e maneiras de pensar’. Quanto ao estilo, a linguagem surge ricamente metaforizada. E as metáforas contaminam-se umas às outras “provocando a eclosão das sinestésias” tecidas pelas cores sutis, pelo odor forte dos incensos e pela leveza da música.

Pontuamos que o simbolismo dos poetas franceses influenciou, além da poética anglo-americana, a poética portuguesa e brasileira. Em Portugal, o Simbolismo foi oficializado em 1890, por Eugênio de Castro com o poema “Oaristos” que scandalizou os meios artísticos portugueses. Entretanto, o poeta português que melhor atendeu aos pressupostos teóricos do movimento simbolista foi Camilo Pessanha com sua “Clepsidra” a exaltar a dor cósmica, do ponto de vista formal e ideológico. Tanto em Portugal como no Brasil, esses poetas foram cognominados de Nefelibatas²³ que designa os simbolistas ou os decadentistas, dada sua aversão ao mundo objetivo e seu apego ao mundo intuitivo. No Brasil, temos Cruz e Sousa autor de “O cavador do Infinito”, considerado o mais importante poeta do simbolismo brasileiro. Sua poesia canta o desejo de: fuga da realidade, de transcendência à matéria e de integrar-se espiritualmente no cosmo. (WERNECK, 1995).

²³ Termo cunhado por Rabelais (1494 – 1553). Escritor do Renascimento francês, Rabelais escreveu inúmeras tragédias e uma comédia.

1.2.1 A tríade do Simbolismo francês: Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud

Buscando entender a poesia de Arthur Rimbaud e suas respectivas traduções que constituem o *corpus* da presente pesquisa, apresentamos as características da estética literária articuladas pela Escola Simbolista, reconhecida como uma das escolas de transição do século XIX, conforme mencionamos. Posterior ao impressionismo e ao decadentismo, cuja doutrina foi criada por Baudelaire, segundo está prefaciado em “As Flores do Mal” (*Les Fleurs du Mal*) por Teófilo Gautier, o Simbolismo foi o prenúncio de toda uma renovação estética que influenciou o Modernismo tanto na Europa como na América. (TRINGALI, 1994).

De acordo com Plinval (1978), apresentamos os seguintes aspectos como marcas do simbolismo: espera de algo abstrato, indefinível; sugerir em vez de descrever; simbolizar em vez de nomear; explorar o subconsciente e o inconsciente; uso predominante de imagens sensoriais e metafísicas; prioridade à musicalidade com aliterações, assonâncias, paralelismos, repetições; emprego de letras maiúsculas em substantivos comuns para fazê-los absolutos; expressão de uma religiosidade não convencional e apelo para o desregramento dos sentidos, das emoções, dos delírios e alucinações. O poeta é visto como um vidente de realidades transcendentais e a poesia é uma expressão de vidência mediúnica. Tais marcas estão presentes na lírica poética de Charles Baudelaire (1821-1867), considerado o precursor, Stéphane Mallarmé (1842-1898) e Arthur Rimbaud (1854-1891), renomados como trindade do simbolismo francês. Os poetas simbolistas foram, na verdade, descompromissados com a realidade mundana, o que os afastou dos problemas sociais, deixando-os envoltos em seu próprio universo.

Sob o olhar de Tringali (1994, p. 148), não podemos falar a respeito da estética simbolista sem mencionar a expressa contribuição desses poetas, bem como da contribuição de Paul Verlaine (1844-1896), também considerado “poeta maldito” como Baudelaire, Mallarmé, e Rimbaud. Malditos porque são “decadentes” que romperam violentamente com a sociedade de seu tempo e de sua “classe dominante”, ou seja, “com a burguesia utilitária, materialista e que menospreza a arte.” Como malditos, rejeitam a moral e a poesia convencionais. Simbolista em sua

poética, Baudelaire compara o poeta a um albatroz impedido de voar, o que faz dele um ser amaldiçoado e incompreendido pela sociedade. Aliás, T. Gauthier, ao prefaciar “As Flores do Mal”, põe em evidência que Baudelaire “seria o verdadeiro fundador da doutrina do decadentismo”. (*ibid*, p.146).

Vale salientar que o Decadentismo constituiu um movimento literário, surgido na França, entre os anos de 1880 a 1890, situando-se entre o Naturalismo e o Simbolismo, visando renovar totalmente a literatura. Para os críticos tradicionais da época, os jovens poetas eram considerados decadentes porque “degradaram a literatura e enveredaram pela obscuridade”. Mas esses jovens poetas se consideravam “decadentes” porque se sentiam viver “numa época de decadência”. Assim, pretendiam “construir uma literatura em função da decadência”, razão pela qual criaram a “estética da decadência” e fundaram um jornal denominado “O Decadente” (*Le Décadent*). Para Tringali (*ibid*, p. 146), “[...] o decadentismo ou decadismo marca a grande reviravolta na História da Arte, na passagem da tradição para a modernidade”. (TRINGALLI, 1994, p. 145).

Precursor do movimento simbolista, Baudelaire contribuiu como o mestre das novas tendências literárias com a *teoria mística das correspondências* constante no soneto “Correspondências”, cujos versos recriam a realidade, situando-a em um novo plano. Neste plano, as analogias sensoriais e espirituais são poeticamente expressas em versos: “O homem ali passa por entre florestas e símbolos” [...] ²⁴ / Os perfumes, as cores e os sons se correspondem” ²⁵ (GOMES, 194, p. 37). Esta teoria constituiu o fundamento do simbolismo e o ponto de partida para a modernidade. O poeta anuncia em versos a possibilidade de aproximar realidades físicas e metafísicas, sons, cores e perfumes que se expressam mediante o uso de sinestésias.

Observamos que o soneto “Correspondências” é tomado como ponto de partida para a instituição dos cânones do Simbolismo, visto que esboça as diretrizes desse movimento. Em relação à poética de “Correspondências” Baudelaire e Rimbaud estão muito próximos. Estes trabalham as imagens como uma revelação

²⁴ Original: *L'homme y passe à travers les forêts de symboles* (Traduzido para o português por Eliane Fittipaldi Pereira).

²⁵ Original: *Les parfums et les sons se répondent*. (Traduzido para o português por Eliane Fittipaldi Pereira).

da realidade profunda das coisas e não como simples ornamento poético. Rimbaud nos revela que “Baudelaire é o primeiro vidente, rei dos poetas, um verdadeiro Deus”. (Cartas do Vidente, 1871). Um dos poemas que revelam a familiaridade de Rimbaud com a teoria das correspondências é “Vogais” (*Voyelles*). Neste, a correspondência entre o som da vogal e a cor, explícita já no primeiro verso, é totalmente subjetiva: “A negro, E branco, I vermelho, O azul, U verde: vogais”²⁶. (GOMES, 1994, p. 55).

Quando Rimbaud se refere ao princípio de que o poeta é um “vidente”, está retomando uma noção de Platão, porém ressignificada. Segundo a visão platônica, o poeta somente é capaz de criar se não estiver senhor de sua razão, ao passo que para Rimbaud a vontade não se exime do processo criativo. Este modo de ver o fazer poético é considerado como uma tendência “racionalizante do irracionalismo”. Gomes (1994) explicita que Rimbaud entende que o poeta é um vidente, porque o poeta apreende uma relação entre as coisas:

[...] ele intui relação entre as coisas, penetrando num espaço desconhecido, vedado ao homem comum. É lá que se ocultam as imagens poderosas ‘todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura, o ‘incógnito’, captadas pelo seu olho mágico. Essa concepção do poeta comum como vidente, como um ser inspirado, como um louco [...] remonta a Platão (GOMES, 1994, p. 52).

A contribuição de Stéphane Mallarmé reside na exploração das possibilidades da linguagem poética, buscando a significação até no silêncio da página em branco, estratégia retomada no Concretismo. Mallarmé proclamou também que deve haver enigma na poesia. E o enigma é a finalidade da poesia que, por sua vez, deve evocar os objetos (PROENÇA, 1969). Verlaine contribui defendendo a aliança entre a música e a poesia em “Arte Poética” (*Art Poétique*), cuja primeira estrofe reza: “A música antes de todas as coisas”²⁷. Rimbaud, por sua vez, além de propor a alquimia do verbo, atribui às vogais uma cor, “pretendendo estabelecer relações entre a sonoridade das vogais e um grupo alucinado de sensações”. Tais estratégias serão discutidas durante as análises dos poemas que integram o corpus desta pesquisa. Esclarecemos que os poetas ora citados são considerados fundadores da Modernidade havendo criado, com a primazia de

²⁶ Original: *A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert: voyelles* (Traduzido p/ o português por Elliane Fittipaldi Pereira).

²⁷ Original: *De La musique avant toute chose*.

Baudelaire, a idéia de literatura como exploração estética e constante pesquisa de linguagem.

Essas estratégias nos permitem perceber de forma clara os temas que permeiam a poética simbolista, cujo traço marcante aponta para a valorização sugestiva da linguagem, a única capaz de decifrar o universo como símbolo de um outro mundo. São traços que valorizam a realidade abstrata, inconsciente e enigmática, decantada pelos poetas do Simbolismo que, recorrendo ao símbolo, buscaram entrar em contato com o sentido secreto do universo. Esta forma de perceber o mundo, bem como a de vivenciar a realidade poética, levou a crítica literária a considerar os poetas simbolistas como os núncios do Modernismo. Núncios em busca da poesia pura, ou seja, à procura da fixação do inexprimível, da palavra poética acessível a todas as significações, da alucinação sensorial, que permeiam os poemas de Arthur Rimbaud.

Segundo Tringali (1994, p. 153), as imagens poéticas dos simbolistas “representam, sem dúvida, [...], a maior *virada*, na História da Arte ocidental, para o modernismo que [...] não passa de um pós-simbolismo”. Essas imagens expressam as relações mais profundas do ‘eu’ com suas próprias camadas que não se pode devassar, e, também, as relações do ‘eu’ com o mundo. Desse modo, não podem as imagens poéticas dos cânones simbolistas ser descritas objetivamente, não podem ser ditas em linguagem conceitual, lógica, discursiva.

Essa linguagem leva as imagens poéticas para o ilogismo, as palavras configuram-se no poema assumindo a função de símbolos de vivências místicas, sensoriais, indizíveis e intraduzíveis. Porém, são passíveis de serem evocadas, sugeridas e aludidas por analogias, metáforas e sinestésias, por correspondências secretas entre os sentidos, harmonias entre sons, perfumes e cores, tudo convergindo para o ritmo, para a musicalidade do verso. Com isso, os simbolistas procuraram resgatar a relação do homem com o sagrado e com os símbolos (BALAKIAN, 2000).

1.3 A indeterminação

O termo indeterminação diz que no texto paira algo que não se pode determinar e que se perde nas nuances das palavras. Indeterminação é algo como fazer poesia sem nomear o objeto. Com a indeterminação o poeta expressa idéias de forma vaga e imprecisa. A indeterminação da poesia de Rimbaud, em linhas gerais, está delineada em um universo que envolve o constante lembrar e reviver na incansável busca da aventura da linguagem e do sentimento. Segundo Olivier e Olivier, (2000), este universo reflete espaços, temas, mundo rimbaudiano imaginário e a incessante procura de uma linguagem poética. Esses estudiosos do “astro enigmático” confessam que o papel atribuído por Rimbaud à linguagem foi tão importante a ponto de não se poder a esta referir-se em termos de estilística. Comentam Olivier e Olivier, (2000, p. 70) que Rimbaud, ao evocar o seu trabalho poético, escreve em carta a Delahaye: “Eu vasculho e examino a língua com frenesi”²⁸ (Rimbaud, 05/02/1875).

Para melhor esclarecer a frase “Eu vasculho e examino a língua com frenesi”, da Carta do Vidente, ou seja, a própria indeterminação que se dilui ao longo de sua obra, Rimbaud (*apud* FRIEDRICH (1991, p.92), explica seu trabalho incansável com a “forma e o movimento das consoantes”. Ele, em “ritmo furioso de evolução” fizera “ir pelos ares” o início e toda uma tradição literária que o antecederia. Assim fazia:

[...] ‘calculava a forma e o movimento de cada consoante e me imaginava inventar por meio de ritmos instintivos da língua, um Verbo poético que, mais cedo ou mais tarde, pudesse ser acessível a todos os sentidos’ (FRIEDRICH, p.92).

Desta forma, a poesia moderna que nasce de Rimbaud recorria à linguagem para renovar a história da arte poética não somente na França, mas na Europa e nas Américas.

[...] a poesia moderna, não a que parte de Baudelaire, mas de Rimbaud [...] destruía as relações de linguagem e reconduzia o discurso à instâncias de palavras: [...] A Natureza se tornava na linguagem um descontínuo de objetos solitários e terríveis, porque estes possuíam apenas elos virtuais [...] (FRIEDRICH, 1991, p.92).

²⁸ Original: *Je fouaille la langue avec frénésie [...]*.

Toda essa impetuosidade resplandece em sua obra iniciada com versos encadeados, para depois vir o verso livre e desarticulado. E depois as poesias em prosa de ritmo assimétrico presentes em “As iluminações e em “Uma Temporada no Inferno”.

Podemos já nos dar conta de que houve todo um caminho de busca poética, de ruptura com o passado, para depois vir Rimbaud “oferecendo um quadro totalmente mudado”. Segundo Friedrich as “tensões não resolvidas por Baudelaire” tornam-se com Rimbaud “dissonâncias absolutas que se diluirão em sua poesia” da segunda fase – a fase obscura em que ressoam irrealidade sensível, desorientação, desumanização, realidade destruída, liberdade ilimitadamente criativa. Tudo para compor a indeterminação. Segundo Friedrich (1991), na segunda fase, ou seja, a partir de 1875, em Rimbaud

Os temas só às vezes se juntam ainda de modo vagamente compreensível, e apresentam um sem-fim de interrupções, entrelaçando-se o mais das vezes confusamente. O núcleo desta poesia quase não é mais de caráter temático, parece antes uma excitação efervescente. [...] ela não mais produz tessituras de sentido completo ma, sim, fragmentos, linhas truncadas, imagens agudas perceptíveis aos sentidos, mas irreais [...] vibra o caos [...] penetra todas as desarmonias e harmonias. O ato lírico desloca-se cada vez mais da expressão do conteúdo a um modo de ver ditatorial, e, portanto, a uma insólita técnica de expressão (FRIEDRICH, 1991, p.60).

Neste caótico universo de frases, Rimbaud tece poeticamente o mundo que vislumbra uma realidade irreal, construída pela “insólita técnica de expressão” a qual conduz a uma realidade desconcertante, à desorientação e à ruptura dos limites poéticos convencionais. É deste jogo poético – estranhamento, desconcerto, desorientação – que emerge a poesia obscura, voltada para o mundo extremamente enigmático da fantasia. O mundo não explicável pelo raciocínio da ciência. Na visão de Friedrich (1991, p.61), o caos irreal de Rimbaud “era a redenção da realidade oprimente”. Assim procedendo, a linguagem de seus poemas pode ferir “com golpes brutais”. Entretanto, pode também produzir melodias que encantam desorientando, revelando ao mesmo tempo uma poesia vinda de um poeta que parece vir de outro mundo, cujo objetivo se volta para “escutar o desconhecido, ouvir o inaudível”, “chegar ao desconhecido”, à transcendência vazia (ibidem, p. 62).

Esta estratégia envolve desorientação (imagens incoerentes), rupturas dos limites, situações interiores, transcendência vazia, anormalidade desejada,

inversão da ordem espacial, cruzamento do real e irreal, fantasia ditatorial ou liberdade ilimitadamente criativa que inverte a ordem do espaço, música dissonante. E todas são partes da indeterminação e revelam a visão de mundo, de realidade desconcertante percebida por um sujeito lírico. A frase “Pois, ‘eu’ é outro” também é índice de indeterminação, alcançado pelo “autodespojo do eu”. Friedrich (1991) explica que

[...] o autodespojo do eu deve ser alcançado mediante um ato operativo. Vontade e inteligência o dirigem. “Quero vir a ser poeta e trabalho para sê-lo”, é o princípio volitivo. Sua realização consiste “em desordenar lenta, infinita e arrazoadamente todos os sentidos. [...] tudo para chegar ao desconhecido”. (Friedrich, 1991, p. 63).

Ao analisar “Uma Temporada no Inferno”, texto em prosa, o autor esclarece que a linguagem rimbaudiana é tecida em “movimentos múltiplos, justapostos: golpes súbitos” que começam “uma expressão” sem levá-la ao final; palavras reunidas vertiginosas e agitadas, perguntas sem respostas, enfim “a melodia louca, tão mágica como inquietante, das amplas curvas dos períodos. Eis dois pequenos trechos da prosa rimbaudiana:

“Antes, se lembro bem, minha vida era um festim em que se abriam todos os corações, todos os vinhos corriam./ Uma noite fiz a Beleza sentar no meu colo. – E achei amarga. Injuriiei. / Me preveni contra a justiça. [...] / Fugi. Ó bruxas, ó miséria, ó ódio, a vós meu tesouro foi entregue! [...] / E a primavera me trouxe o riso horrível do idiota. [...]”²⁹. (Arthur Rimbaud – Uma Estação no Inferno, p. 17).

[...] Vamos! O ir, o fardo, o deserto, o tédio e a cólera./ A quem me alugar? Que santa imagem nos agredirá? Que corações partirei? Que mentira devo sustentar? Em que ânimo avançar? [...] Ah! Estou tão abandonado que ofereço a não importa que imagem divina os impulsos para a perfeição. / Ó minha abnegação, ó minha maravilhosa caridade! Aqui na terra, no entanto. / *De profundis Domine*, estou aparvalhado!³⁰ (Arthur Rimbaud – Mau sangue p. 21).

²⁹ Tradução de Paulo Hecker Filho. Original: *J’adis je me souviens bien, ma vie était un festin où s’ouvraient tous les coeurs, où tous les vins coulaient. / Un soir, j’ai assis la Beauté sur mes genoux. / - Et je l’ai trouvé amère. – Et je l’ai injuriée./ Je me suis armé contre la justice. / Je me suis enfui. Ó sorcière, ô misère, ô haine, c’est à vous que mon trésor a été confié ! [...]/ Et Le printemps m’a apporté l’afreux rire de l’idiot.* (Arthur Rimbaud – Uma Estação no Inferno, p. 16; tradução de Paulo Hecker Filho).

³⁰ Tradução de Paulo Hecker Filho. Original : *Allons ! la marche, le fardeau, le désert, l’ennui et la colère. / À qui me louer ? Quelle bête faut-il adorer ? / Quelle sainte image attaque-t-on ? Quelscoeurs briserai-je ? Quel mensonge dois-je tenir ? – Dans quel sang marcher ? [...] – Ah » je suis tellement délaissé que j’offre à n’importe quelle divine image des élans vers la perfection. / Ó mon abnegation, ô ma charité merveilleuse ! icibas, pourtant ! / De profundis Domine, suis-je bête !* (Arthur Rimbaud – Mau sangue p. 28; tradução de Paulo Hecker Filho).

Em função desses golpes inesperados na linguagem, Rimbaud constrói suas poesias com imagens inusitadas, emanando destas uma arbitrariedade que possibilita até mesmo alternar a ordem das estrofes no texto. Esses recursos estéticos em que se espelhou a modernidade constroem “cidades da fantasia ou do futuro, superando todos os tempos, invertendo toda ordem espacial”; as massas entram em movimento, “ressoam e bramem”. Isso se dá em “Cidades”³¹, poema que integra o corpus deste trabalho e que, portanto, será comentado em nossas análises mais adiante.

Lembramos que Rimbaud foi o primeiro a lançar o verso plenamente livre com o poema *Marine* (“Marinha”), datado de 1872, feito na França (FRIEDRICH, 1991, p. 85) o qual ora transcrevemos, pontuando alguns traços relativos à indeterminação:

Carros de prata e cobre –
 Proas de aço e prata –
 Golpeiam a espuma –
 Erguem touceiras de sarças
 As correntes da charneca
 E os sulcos imensos do refluxo
 Correm circularmente para o leste
 Para os pilares da floresta –
 Para os fustes do dique
 Cujo ângulo é batido por turbilhões de luz”³².

Em uma leitura atenta do poema “Marinha”, percebemos inúmeros artifícios que geram a indeterminação que o tornam demasiado simbólico. Vejamos dentre esses a ousadia dos versos livres, o isolamento dos versos intensificando o ritmo dos grupos de palavras, bem como o “paralelismo que aproxima” o poema à Bíblia. Há, ainda, a preponderância de um vocabulário nominal, a importância do valor figurativo dos objetos que se sobrepõem ao movimento sinalizado pelos verbos, a ausência do “eu” e a fantasia de um mundo irreal que presenciamos no primeiro verso: “carros de prata e cobre” que subvertem a lógica do poema, cujo título é “Marinha”. Neste, os vocábulos “espuma”, “sarça”, “refluxo” e “luz” tecem o

³¹ Original: “Villes”

³² Tradução de Dora F. da Silva. Original: MARINE – *Les chars d'argent et de cuivre- / Les proes d'acier et d'argent- Battent l'écume - / Soulèvent les souches des ronces./Les courants de la lande, / Et les omières immenses du reflux. / Filent circulairement vers l'est, / Vers les piliers de la forêt – / Vers les fûts de la jetée, / Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumières* (FRIEDRICH, 1991, p. 85).

sinestésico do poema e intensificam o tom de indeterminação. (FRIEDRICH, 1991).

Quanto ao modo de como Rimbaud realiza a tessitura do texto em “Marine”, o tom de indeterminação é ainda alcançado mediante um “caso particular de desrealização da irrealidade sensível”, ou seja, da “técnica de fusão moderna”. Assim, o novo que resulta disso implica que somente podemos definir “negativamente” e a “partir do objetivo”. Isso se refere a uma “não-realidade, a uma “anulação das diferenças objetivas” e, “o sentido enigmático a que dá origem é insolúvel”, possibilitando que as coisas “fundidas entre si” sejam permutadas à vontade. A técnica da fusão representa, até hoje, um dos inúmeros elementos em comum entre a poesia e a pintura. Frisamos que a indeterminação envolve também a fantasia desarticulada refletida na assimetria do verso ou desarticulação métrica. Para melhor compreendermos a técnica de Rimbaud, leiamos o que explica Friedrich (1991, p. 86)

[...] duas áreas são trilhadas, uma marítima (navio, mar) e outra terrestre (carros, charneca); mas estas estão de tão forma cruzadas entre si que uma parece fundida na outra e toda distinção normal entre as coisas é suprimida. A marinha é, ao mesmo tempo, uma poesia à terra e vice-versa. Talvez o impulso inicial a esta incorporação venha da metáfora, corrente desde o latim, mas também usada em francês, onde os navios ‘sulcam’ ou ‘aram’ os mares. Mas a poesia se estende muito além deste eventual impulso, enquanto seus verbos reúnem as duas áreas, assim fazem também os grupos isolados de palavras (as “correntes da charneca” etc.). Portanto não se trata de modo algum de metáforas. Em lugar de metáforas, há uma equiparação absoluta do objetivamente distinto. Deve-se observar, além disso, que o texto não fala do mar, e sim de espuma e de refluxo; não fala do navio, mas da proa. Nomear somente partes em lugar do todo é, certamente, uma técnica que se pode reencontrar na poesia de qualquer tempo. Em Rimbaud, essa técnica atua de modo mais agudo. Enquanto nomeia, preponderantemente, só partes das coisas, já introduz a destruição que acometerá depois a ordem concreta de maneira geral.

Informa Friedrich (1991, p. 210) que essa técnica da fusão e metáforas praticada pelos grandes poetas da modernidade foi encontrada pela primeira vez nos textos de Rimbaud. E que a metáfora, a partir de então, se transformou na forma estilística mais adequada à fantasia ilimitada da poesia moderna que canta “a desarmonia semântica, o enlace mágico de elementos estranhos”. Enlace mágico e metafórico já pontuado quando comentamos o poema “Estas Cidades Lacustres”, de John Ashbery. Este enlace consiste no emprego de palavras muito abstratas, ou palavras de todo diversas que não funcionam simplesmente como termos de metáforas, “mas como de interferências de uma segunda esfera” de sentido.

Outros exemplos que envolvem a indeterminação serão apontados quando falarmos sobre a sinestesia. No capítulo 3, dedicado à análise semiótica dos poemas selecionados e suas respectivas traduções, também investigamos a indeterminação aplicada à poesia de Rimbaud. Nessa fase podemos contemplar as imagens, a irrealidade sensível, a substância da realidade deformada, a desumanização, a fantasia ditatorial ou “criação de um mundo irreal, cuja realidade só existe na língua” invertendo a “ordem do espaço” (FRIEDRICH, 1991, p. 80-81). Observamos, também, as operações lingüísticas de Rimbaud (contração, omissão, deslocamento, e recombinação) e as características que envolvem o verso livre (desarticulação métrica, renúncia aos meios de conexão, linguagem sóbria, ausência do eu, e versos isolados e ousadia de conteúdo).

1.3.1 Sinestesia

Os poetas partidários de uma ruptura com a estética clássica, a exemplo de Rimbaud, constituíram-se precursores de uma nova concepção estética, rompendo as fronteiras do academicismo vigente e incentivando manifestações cada vez mais independentes no âmbito das construções sinestésicas. Assim, buscando a sensorialidade em oposição à objetividade, a sinestesia se configura no conjunto de suas propostas estético-literárias. O poeta, então, associa certos cheiros a um certo tipo de realidade que envolve esferas sensoriais, anunciando uma expansão no âmbito da sensibilidade em que é possível sentir um cheiro e ao mesmo tempo provar a doçura da música, ou ainda ver uma cor. Partindo dessa concepção, a sinestesia pode ser definida como uma percepção simultânea capaz de provocar um efeito de totalidade pela associação de sensações diferentes.(FRIEDRICH, 1991).

Cientificamos que a sinestesia está configurada no conjunto das proposições simbolistas que buscaram romper com a estética realista-naturalista. Assim, incentivando mudanças e inovando, os simbolistas professaram o retorno ao subjetivismo e à sensorialidade, a exemplo de Rimbaud que, no ano de 1871, publicou um soneto intitulado “Vogais” (*Voyelles*). O poeta vidente levou o mundo artístico da Europa do final do século XIX a se interessar pelo fenômeno da

Sinestesia que associa por exemplo, certas letras com certas cores. Assim, Rimbaud em sua criação poética articula a mistura de esferas sensoriais (tátil-olfativa, auditiva-gustativa-visual), realizando uma descrição exata do que deve ser uma insólita associação de imagens. (GOMES, 1994).

Em termos lingüísticos, “a sinestesia é um mecanismo de construção textual que consiste em associar numa só unidade figuras designativas de sensações relativas a diferentes órgãos dos sentidos” (PLATÃO & FIORIN, 2001, p.148). Quando há sinestesia, dá-se uma percepção simultânea, ou seja, vários sentidos são acionados para despertar sensações que se entrecruzam. Para exemplificar, iniciamos com um tipo de apelo sinestésico veiculado na mídia visual para vender uma idéia ao telespectador: o uso de gotículas em garrafas de bebidas, ou de fumaça se desprendendo de xícaras de café, cuja intenção é transmitir visualmente as sensações de temperatura e paladar das bebidas. Vejamos agora outro exemplo de sinestesia nas estrofes do poema (Nem luz de astro nem luz de flor somente) de Alphonsus Guimaraens (simbolista brasileiro), no qual a associação de sensações se dá em esferas sensoriais diversas: “Nasce a manhã, a luz tem cheiro... Ei-la que assoma / Pelo ar sutil... Tem cheiro a luz, a manhã nasce.../ Oh sonora audição colorida do aroma!” Salientamos que neste caso, a “luz” é simultaneamente sensação visual e olfativa – tem cheiro; “aroma” envolve ao mesmo tempo os campos olfativo e auditivo (“sonora audição”) e visual (“colorida”).

Lembramos que a sinestesia, sobre a qual discorremos, é um tipo especial de metáfora, sendo um dos mecanismos de construção textual que envolve as áreas dos sentidos humanos, mediante o cruzamento de sensações diversas, de associações diferentes numa só impressão criada pela palavra. Estas associações estabelecem no texto correspondências sensíveis entre vários sentidos. Observamos esta mistura de esferas sensoriais nos versos do poema “Correspondências” de Baudelaire já comentado no decorrer desta pesquisa, no qual os “perfumes” e os “sons” se correspondem, conforme ocorre na terceira estrofe: “Há perfumes frescos como carnes de crianças, / Doces como os oboés, / verdes como as pradarias, / - E outros corrompidos, ricos e triunfantes,”³³. (GOMES, 1994,

³³ **Original:** *Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies, / -Et d'autres, corrompus, riches et triomphants.*(Traduzido para o português por Eliane Fittipaldi Pereira).

p. 37).

Em *Voyelles* (Vogais) ao atribuir uma cor a cada letra, Rimbaud dá continuidade à linha de “Correspondências” de Baudelaire, visto que sua intenção foi “estabelecer relações entre a sonoridade das vogais e um grupo alucinado de sensações”. Portanto, podemos intuir que o soneto traz as vogais dispostas segundo um princípio associativo e não-lógico que se alicerça nas sinestésias, sendo a correspondência entre o som da vogal e a cor, bem como as associações que dela nascem inteiramente subjetivas. (GOMES, 1994, p. 55). Eis que transcrevemos algumas das cadeias de associações rimbaudianas do soneto “Vogais”:

A negro, E branco, I vermelho, O azul, U verde: vogais, / [...] / **A**, negro espartilho veludo das moscas ruidosas / [...] / **E**, canduras dos vapors e das tendas, / [...] / **I**, púrpuras, sangue cuspidado, riso de lábios belos, / [...] / **U**, ciclos, vibrações divinas dos mares viridentes; [...] / **O** supremo Clarão pleno de insólitas estridências [...] / **-O**, Ômega, raios violetas de seus olhos. (GOMES, 1994, p. 55).

Nesse poema, Rimbaud utiliza a sinestesia para espalhar a energia das cores emanadas do arco-íris, de “naissances latentes” (das pulsões), estabelecendo o sentido da poesia, que para ele é aquele de expressar intuitivamente essas “latências”, isto é, algo não manifesto por meio de analogias entre as letras, as cores, e as imagens. Em toda a obra rimbaudiana, seja em prosa ou em verso, vamos encontrar passagens inundadas pelas sensações sinestésicas, visto que estas estão intrinsecamente vinculadas à teoria das correspondências. São essas estratégias que introduzem na poesia de Rimbaud as relações de todos os mundos irrealis de sua poética. Não somente em Rimbaud, mas em todos aqueles grandes poetas que nele se iluminaram.

Em virtude de a definição de sinestesia na lírica rimbaudiana estar visceralmente atrelada ao símbolo, consideramos importante ora abordar sobre a questão do simbolismo segundo Baudelaire, visando a uma melhor compreensão. Este distingue o símbolo em dois planos: no horizontal e no vertical. No plano horizontal, é possível admitir, segundo Tringali (1994), que

[...] no mundo visível, uma coisa pode ser metáfora de muitas outras coisas, pois há analogia entre tudo no universo. Uma coisa desencadeia uma associação interminável de idéias. Não há nada neutro, calado. Não importa o que uma coisa é, mas a relação que desperta com outras coisas. Há correspondência entre tudo, entre o mar e a alma [...] (Tringali, 1994, p. 159-160).

A tal ponto vai a correlação entre tudo que uma coisa não fala apenas a um sentido, mas a todos. Os sentidos se unificam. O objeto de um sentido pode ser percebido por outro, pressentimos a cor do som, o som da cor, o perfume da cor e do som [...]. A esse fenômeno se dá o nome de sinestesia. (Tringali, 1994, p. 159-160).

No plano vertical, as coisas que pertencem ao mundo visível nos remetem ao conhecimento de um mundo invisível. Este reina no âmago de nossas almas e atrás de todas as coisas. A sinestesia se constitui, portanto, numa forma de alcançar o invisível, mediante a realidade sensível. Para melhor esclarecer a sinestesia rimbaudiana, citemos alguns exemplos, já traduzidos para o português: “poesias pastorais, calçadas de madeira, resmungam no jardim”; “imundície das cidades, vermelha e negra como um espelho, quando a lâmpada gira no quarto contíguo”: “bandeira de carne sangrenta”; “aflito até à morte pelo murmúrio do leite da manhã, da noite do último século”; “eu anotava o inexprimível, agarrava o turbilhão”. (FRIEDRICH, 1991, p. 80-81-90).

Podemos observar que não são simples sinestesias que pontuam a poesia de Rimbaud. São sensações que levam, partindo de uma realidade, o leitor a lugares irrealis, a um mundo sensível inusitado, a uma realidade deformada. Vemos que “poesias pastorais” evocam cânticos; “calçadas de madeira” convidam o leitor a imaginar o som que a madeira pode provocar e, a quase ouvi-lo; “resmungam” é o tom sinestésico que dá forma ao verso inteiro. Ainda em relação à sensação auditiva, o leitor ouve “murmúrio” e “turbilhão”. Quanto à sensação visual temos “vermelha e negra como um espelho”, a qual, com o intermédio da comparação, multiplica a presença de tais cores que inundam o verso. No plano sensitivo olfativo, o leitor pode sentir o odor da “imundície”, da “carne”, do “leite da manhã”. De fato, vemos o inexprimível pelas sensações sinestésicas que nos dão uma sensação de indeterminação. Assim, vemos que *sinestesia* e indeterminação são recursos estético-textuais que se conciliam na obra de Rimbaud com a finalidade de buscar o *Belo*. Não o *Belo* tradicional, mas *Belo* que rompe com a tradição de séculos e inunda até hoje a poética da modernidade.

2 O DESAFIO DA TRADUÇÃO POÉTICA

Neste capítulo apresentamos, inicialmente, um breve histórico das teorias da tradução. Em seguida, discutimos questões ligadas ao fazer tradutório, que, de acordo com estudos realizados desafiam a tradução poética. Em conclusão, mostramos a concepção de tradução literária dos tradutores de Rimbaud com base nos prefácios de seus livros.

2.1 Panorama dos estudos de tradução

A prática da tradução remonta a culturas antigas, como a romana, e as reflexões sobre esse assunto se originam da própria prática, como vemos em Cícero, tradutor de Platão para o latim (séc. I a.C.). Suas reflexões, como explica John Milton (1998) em seu livro “Tradução: Teoria e Prática”, se limitavam, porém, à questão da fidelidade.

Na tentativa de organizar a história da literatura sobre tradução, George Steiner (*apud* ARROJO, 1992, p. 71) propõe uma divisão de quatro períodos, segundo a qual o primeiro período começa em 46 a.C. com Cícero. No segundo período (de 1804 a 1946), inicia-se a reflexão teórica com caráter filosófico e aqui podemos citar o intercâmbio entre a teoria e a prática com Humbolt, Goethe, Schopenhauer, Paul Valéry, Schleiermacher, Ezra Pound, Walter Benjamin. O terceiro período (de 1946 a 1980) caracteriza-se pela reflexão teórica a partir da lingüística, com os estudos de Eugene Nida, John Catford, Roman Jakobson e outros. Por fim, o quarto período (de 1980 até hoje), com os teóricos Gideon Toury, André Lefevère, Lawrence Venuti, Even-Zohar e outros estudiosos que tratam da tradução como disciplina.

Ainda de acordo com Milton (1998), a primeira experiência na busca de uma reflexão mais efetiva sobre a prática da tradução se deu no período chamado Augustan, nos séculos XVII e XVIII, na Inglaterra, e teve como principais

protagonistas escritores-tradutores tais como Alexandre Pope e John Dryden. É desse último a categorização da tradução em metáfrase, paráfrase e imitação. A primeira consiste na tradução “palavra por palavra”, o que, na opinião do autor, produziria textos ruins na língua para a qual o texto estaria sendo traduzido. A segunda consiste em uma tradução mais livre, porém mantendo o autor “ao alcance dos nossos olhos”. Na terceira, o tradutor assumiria a liberdade total, mantendo a idéia do original. Os autores do período geralmente concordavam e agiam de acordo com o segundo tipo.

Na França, no mesmo período, os tradutores adotam o que veio a se chamar de Traduções “*belles infidèles*”, pois para eles o belo advinha da clareza e o tradutor deveria suprimir tanto os obstáculos sintáticos e morfológicos como também adequar valores e costumes, suavizar o que consideravam “impropriedades”, como era feito nas traduções de obras clássicas gregas e romanas, por exemplo.

Na Alemanha, Goethe e Schleiermacher, nos séculos XVIII e XIX estipulavam tipos de traduções que variavam entre uma tradução que fizesse o texto parecer fluente na língua alvo ou a tradução que privilegiasse a forma do original. Ambos se mostram mais favoráveis ao segundo modo. Como vimos até aqui, as reflexões acerca da prática da tradução estavam muito calcadas no conceito de fidelidade.

Em seus trabalhos, Ezra Pound desenvolveu, no início do século XX, toda uma teoria baseada na estética da tradução enquanto criação. Seu lema *Make it New* refere-se a uma atualização, consistindo em dar nova vida ao passado literário por meio da tradução. Pound, entusiasmado com a idéia de tornar o passado literário mais criativo, diversifica sua linguagem poética e coloca a tradução em destaque, onde o tradutor passa a ter importância como poeta.

O caminho poético de Pound [...] foi sempre pontilhado de aventuras de tradução através das quais o poeta criticava o seu próprio instrumento lingüístico [...] e desenvolveu, assim, toda uma teoria da tradução e toda uma reivindicação pela categoria estética da tradução como criação. (CAMPOS, 2006, p.35)

A teoria e a prática da tradução no Brasil são diretamente influenciadas por Pound, sobretudo nos trabalhos dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, que

desenvolveram o conceito de transcrição. Para os irmãos Campos (2006), em uma tradução o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos na qual a mensagem está incorporada.

Desse modo, o termo transcrição é um neologismo criado por Haroldo de Campos para dar nome à tradução que vai além dos limites do significado, que conduz ao processo de significação original em outra língua. É por meio da transcrição que podemos conservar e explicar as diferenças entre várias línguas. Campos (2006) concebe a tradução como transcrição e transculturação, pois a operação tradutora implica questões culturais na qual ocorre uma transformação e uma renovação do texto de partida. Para os irmãos Campos (2006, p. 35):

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.

Para os autores, a tradução também é um ato crítico, pois, a seleção do texto a ser traduzido se faz com base no que realmente possa interferir no sistema literário da língua de chegada e dinamizá-lo. Uma característica marcante em suas traduções é a criação de neologismos, bem como a introdução de novas formas sintáticas e morfológicas, ou seja, alargam as fronteiras de sua própria língua aproximando-as do texto estrangeiro.

Outra fonte de influência para os irmãos Campos, que contribuiu para a teorização em tradução, foram os estudos dos teóricos Walter Benjamin e Roman Jakobson. No que diz respeito a Benjamin, dele emprestam a idéia da influência da língua-fonte sobre a língua-alvo. Em seu ensaio “A Tarefa do Tradutor” (1923), o filósofo alemão também defende que a tradução é uma forma cuja lei reside no texto fonte e não acredita na tradução que pretende ser fluente na língua-alvo.

Suas idéias vão ao encontro das idéias de Schleiermacher quando encara a tradução como uma forma de aumentar as possibilidades de desenvolvimento de uma língua. Benjamin também defende a idéia de que as discussões sobre os velhos conceitos de fidelidade e liberdade parecem não mais servir para uma teoria que procura na tradução algo mais que a mera reprodução do sentido (BENJAMIN, 2001).

Ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do texto de partida, a tradução deve ir reconfigurando, em sua própria língua, o modo de “designar” do texto de partida. A tradução deve ainda, se afastar do propósito de “comunicar”, uma vez que a obra de arte não tem esse propósito. A relação texto fonte – tradução se dá, para ele, em termos de conteúdo (sentido) e língua.

Jakobson (1991), em seu ensaio “Aspectos lingüísticos da Tradução”, diferencia três tipos de tradução: a tradução interlingual – interpretação de signos verbais por meio de alguma outra língua; a tradução intralingual (ou reformulação), que consiste na interpretação de signos verbais por outros da mesma língua e a tradução intersemiótica ou transmutação, que seria a interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (como a adaptação da literatura para o cinema). Sobre os estudos de Jakobson, Bassnett (2003), comenta:

Tendo, estabelecido três tipos dos quais o segundo, a *tradução interlingüística*, descreve o processo de transferência da Língua de Partida para a Língua de Chegada, Jakobson passa de imediato a indicar o problema central nos três tipos de tradução: se bem que as mensagens [recodificadas] sirvam de interpretações adequadas de unidades de código ou mensagens, não se obtém normalmente completa equivalência através da tradução. BASSNETT (2003, p.37)

Jakobson levanta assim, o problema da intraduzibilidade e declara, então, que só é possível a “transposição criativa”, principalmente no que diz respeito à arte-poética. É essa idéia que influencia os irmãos Campos. Não só Jakobson, mas outros formalistas russos, e o Círculo Linguístico de Praga, trarão importantes discussões e contribuições para os estudos de tradução (BASSNETT, 2003, p. 37).

Por outro lado, o conceito de equivalência foi largamente utilizado pela corrente lingüística dos estudos de tradução, tendo nomes importantes como John Catford na Inglaterra e Eugene Nida nos Estados Unidos. Em sua obra “*A Linguistic Theory of Translation*” (1980), Catford, ao estabelecer o conceito de equivalência na tradução, se propunha a estudar as semelhanças e diferenças entre sistemas lingüísticos. Sua compreensão da tradução se dá de forma idealizada, como uma aplicação prática de conceitos pré-estabelecidos e não como um processo condicionado ao texto. Relativamente ao trabalho de Catford, Rodrigues (2000) afirma que:

O estudo da tradução para Catford implica, assim, encontrar probabilidades de equivalência com fins prescritivos. O objetivo do estudo lingüístico não seria buscar na lingüística um quadro que pudesse auxiliar a tradução, mas recorrer à teoria lingüística para formular as bases para uma sistematização quantitativa da tradução. [...] Entretanto, pode-se verificar, com alguns poucos exemplos que seria impossível encontrar, na prática da tradução, “equivalências com probabilidades próximas”, seja em relação à sintaxe, ao léxico ou à semântica. (RODRIGUES, 2000, p. 41)

Nos Estados Unidos, Eugene Nida, diferentemente de Catford, utilizou a lingüística como instrumento para análise e solução de problemas da tradução, cujo objetivo é descrever cientificamente “o processo de transferência de uma língua para outra”, com o intuito de estabelecer prioridades a serem seguidas pelo tradutor, a partir de uma perspectiva prescritiva (RODRIGUES, 2000, p. 63).

Como explica Bassnett (2003), Nida distingue dois tipos de equivalência: formal e dinâmica. A primeira centra a atenção na mensagem em si, devendo o tradutor ser um leitor que se identifica com o contexto da língua fonte, assumindo como primeira tentativa reproduzir o texto fonte, tanto no que diz respeito à forma quanto ao conteúdo. Nessa perspectiva verificam-se as correspondências poesia-poesia, frase-frase, conceito-conceito.

Esse tipo de tradução é chamado por Nida de glossária. A equivalência dinâmica está baseada no princípio que a relação entre receptor e a mensagem deve ser a mesma que os originais – mensagem e receptor como, por exemplo, a tradução da Bíblia, que deveria variar os termos para cada cultura.

No final da década de 70, surgiram então os estudos conhecidos por descritivos da tradução, que vieram rejeitar a noção de equivalência enquanto construto definido com base no texto de partida e que prescreve um ideal a ser atingido a partir de regras pré-determinadas. Alguns desses teóricos são Itamar Even Zohar e Gideon Toury, da escola de Tel-a-Viv e André Lefevere do Grupo Anglo-Americano.

Em 1978, num breve apêndice às Atas do Colóquio sobre Literatura e Tradução (Lovaina, 1976), André Lefevere propôs que a designação “Estudos de Tradução” fosse adotada para a disciplina que se “ocupa dos problemas levantados pela produção e descrição de traduções”. (BASSNETT, 2003, p. 19).

Na tentativa de delinear o âmbito dessa disciplina, muitos teóricos têm contribuído com a reflexão sobre essa prática tão difundida, mas que carece de estudos de estudos sistemáticos, ou seja, mega-textos, estudos que se baseiam em textos de caráter mais descritivo. André Lefevère compartilha das idéias de Even-Zohar, mas acrescenta a elas outras questões como as de poder e refração ou reescritura. Por reescrita, Lefevère entende todas as formas pelas quais um texto pode sofrer um processo de reelaboração, como a tradução propriamente dita, mas também resumos, resenhas, facilitação de obras ou mesmo a adaptação para outros meios. Porém, essas reescrituras estão sujeitas a influências sócio-culturais e temporais.

Segundo Lefevère (2007) o funcionamento do “sistema literário”, ocorre, de acordo com uma lógica, cujos representantes (profissionais da área: críticos, resenhistas, professores, tradutores, ou ainda representantes dos poderes como, instituições, partidos políticos entre outros):

Adaptam, manipulam até um certo ponto os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los a corrente, ou a uma das correntes ideológica ou poetológica dominante de sua época. (LEFEVERE, 2007, p. 23).

Atendo-se à análise de traduções de textos literários entre 1981 e 1992, Lefevère observa que essas traduções foram influenciadas pelas regras vigentes em suas épocas. John Milton ilustra essa questão em seus estudos sobre as traduções do Clube do Livro que, tinham como prática “aparar” obscenidades, improbidades, enfim, “ousadas liberdades” dos autores a fim de atender a uma demanda do público leitor.

A partir do que foi exposto até agora, podemos dizer que em um mundo com fronteiras tão fluídas, móveis, onde os meios de comunicação estão cada vez mais diversificados, o papel do tradutor, reveste-se também de maior importância, razão pela qual a tradução é tão avidamente estudada, debatida e procurada.

2.1.1 Problemas específicos da tradução literária

Discussões sobre os princípios que devem orientar a atividade tradutora de obras literárias surgiram ainda nas culturas antigas, a partir da própria prática da tradução. Tais discussões atravessaram séculos e ainda hoje os estudiosos da área tentam cada vez mais aprofundar as questões que envolvem a tradução literária.

Estudiosos como Susan Bassnett (2003), Mary Snell-Hornby (1988), Paulo Rónai (1976), abordando as especificidades da tradução literária, partem da análise de traduções de diferentes tradutores, a fim de exemplificar como a escolha de critérios por parte do tradutor pode elucidar características e problemas relacionados a essa prática. Defendem que não há uma relação de critérios a serem seguidos que possa dar conta de todas as especificidades da tradução literária, mas através da observação de resultados, os tradutores podem escolher o caminho a seguir.

Os teóricos ora mencionados também partem da idéia de que não devemos trabalhar iniciando por preceitos gerais que se baseiam nas noções de fidelidade e liberdade. Devemos sim, ter em mente que um texto literário é um complexo sistema semiótico onde cada parte, ou seja, palavra, frase, sons, grafia, *design*, está organizada para compor um texto. Alegam, ainda, que também não podemos esquecer que cada texto pertence a um sistema cultural inserido no tempo e no espaço e que, ainda pertence a um sistema literário também localizado no tempo e no espaço. Desta forma, muitos são os fatores a serem observados na leitura que se faz do texto antes da prática da tradução.

Dentro desse contexto, os autores observam que os tradutores fazem escolhas as mais diversas. Uma dessas escolhas constitui a atualização em um novo contexto temporal ou cultural ou mesmo dentro do sistema literário. Bassnett (2003, p. 141) exemplifica como “diferentes conceitos de tradução se podem aplicar à tradução de um autor clássico”, a partir de três versões inglesas do Poema 13 de Catulo (as traduções de Marris (1924), O Copley (1957) e Ben Jonson) que diferem muito entre si. A primeira citada, de 1924, procura ser o mais literal possível, mas perde o tom jocoso do poema. Na segunda, o tradutor adapta o poema para uma

linguagem da época, afinada com padrões adolescentes, enquanto que Jonson mantém o “tom” do poema, mas amplia, cria novas metáforas, suprime trechos.

Sob a mesma perspectiva, outro exemplo interessante a mencionar é o poema “Reunião”, de Drummond, traduzido por Jean-Michel Massa (*apud* RÓNAI, 1976, p.96):

Mundo, mundo, vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo,
seria uma rima não seria uma solução

Torna-se:

Monde, monde, vaste monde,
si je m'appelais Raymond
ce serait une rime, ce ne serait pas une solution.

Nesse poema, a rima e o som estão intrinsecamente ligados ao sentido do texto, de modo que qualquer alteração na rima romperia com o significado. Desse modo, o tradutor evitou usar a forma feminina “Raymonde” que formaria uma rima com “monde”, porque se assim o fizesse introduziria uma conotação ausente do texto de partida.

Um outro exemplo estaria na frase a seguir, retirada de um trecho do livro “Mrs. Dalloway”, de Woolf (1996, p. 14), no qual a protagonista, ao passear por Londres, avista uma multidão se aglomerando nos portões do Buckingham Palace e a cena é assim descrita: “*They had gathered at the Gates of Buckingham Palace*”. De acordo com Alves (2004, p. 4), Woolf provoca uma aglutinação de letras e sons, o que ocorre mais concentradamente na palavra “*gathered*” que contém outras palavras da frase: “*Had, at, the, gates*” – além de, ela própria, significar “juntar”, “amontoar”, iconizando, dessa forma, a própria cena descrita.

Outro exemplo que podemos mencionar encontra-se em Rónai (1976, p. 90) para quem “a sonoridade e o acento dos vocábulos, o seu aspecto visual, a harmonia das rimas, o comprimento e o ritmo dos versos, a composição das estrofes” são simultaneamente conteúdo e forma. Trata-se da tradução do poema *levgueni Onieguin*, de Puchkin, por Vladimir Nabokov. Este último, contrariamente a outros tradutores que teriam, segundo Rónai, conservado a leveza do poema russo,

se propôs a observar a exatidão e integridade totais do sentido e sacrificar quase todos os elementos formais. Este caso da tradução gerou uma discussão que pôs em evidência “os princípios que devem orientar a atividade tradutora” (RÓNAI, 1976, p.98).

Explica Rónai (1976) que essa “transplantação” foi muito criticada, pois apesar de demonstrar a erudição de seu tradutor, perdeu a graça e beleza da linguagem poética. Mas para Nabokov, ficcionista e erudito notável, o importante era explicitar o sentido social e político do poema, pois remontava a um período crítico da União Soviética.

Esse princípio não se observa apenas na poesia, mas também na prosa, pois o ritmo das ações, a forma como as cenas são descritas, os cortes, *flash-backs*, e os mais variados recursos que contribuem para a construção do sentido são imprescindíveis na obra literária. Tanto é que o não reconhecimento desses elementos provocaria uma alteração no sentido, conforme menciona Bassnett (2003), em seu comentário sobre a tradução da primeira cena do livro *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, traduzido para o inglês. A autora revela que o tradutor descreve as ações de forma rápida e sucinta, diferentemente de Mann, e que essa brevidade e concisão interferem diretamente na estrutura da obra.

O ponto de vista de Bassnett se baseia no fato de que o autor trabalha com o tempo, que adquire novo significado para os personagens ao atravessarem as montanhas, os abismos que os separam da vida “normal”, já que estão se recuperando em um sanatório e não têm a certeza de quanto tempo passarão ali. Além da incerteza que os envolve, os prazos para recuperação são constantemente elasticados.

Somente ao final do livro há uma quebra brusca nas ações cotidianas do sanatório, pois o personagem principal, Hans Castorp, em quem a história se concentra durante os sete anos passados no sanatório (estes descritos em mais de 950 páginas), é literalmente expelido da Montanha por uma explosão e vai diretamente chafurdar na lama das trincheiras da 1ª Guerra Mundial, fato que é descrito em não mais do que meia dúzia de páginas. Assim, a crítica à guerra, que

cerceia vidas, que interrompe o tempo a ser vivido, é feita com a quebra da narrativa e a breve solução do destino do personagem. Portanto, a não observação do ritmo da narrativa acaba por romper com a estrutura de construção do significado.

Retomando a discussão de Haroldo de Campos sobre a tradução como ato recriador, um exemplo bem elucidativo dessa recriação, ou de que o próprio Haroldo denominou de “jogo de perde-ganha” na tradução, é a tradução dos poemas de Gerard Manley Hopkins, poeta jesuíta do final do século XIX, feita por Augusto de Campos (1997). Na introdução do livro, *Hopkins: a beleza difícil*, Augusto de Campos (1997, p. 17) enfatiza que o seu trabalho

Não barateia, a nenhum pretexto, a arte difícil de Hopkins. Tem mesmo deliberadamente, o sentido de uma reparação e o propósito de reconstituir, em português, a imagem do poeta mutilado e defraudado, em muitos idiomas, por versões imperitas.

Como explica em seu prefácio, Augusto de Campos declara que não deixa sem resposta as proezas sonoras do texto de partida e acrescenta que, se estas são inviáveis, inventa outras, como na tradução da última linha do poema *God's Grandeur* em que há uma seqüência de pares sonoros formada por palavras iniciadas com “w e b” as quais descrevem o vôo sagrado do Espírito Santo sobre a terra, em um momento extasiante. Na impossibilidade de tal “recuperação”, Campos (1997) explica que lança, então, um jorro de “as” aliterativos para alçar na língua portuguesa o vôo hopkinsiano: “[...] com alma ardente abre ah! A alva asa”.

2.1.2 O diálogo entre línguas e culturas: marcas de tradução

É muito complexo dar uma definição para tradução, assim como também é complexo o ato de traduzir. No diálogo entre a língua materna do tradutor e a língua estrangeira da qual ou para a qual este traduz, pode-se dizer que o importante não são as semelhanças, mas as diferenças entre as línguas. Podemos partir do princípio de que a língua materna não pode ser vista somente como aquela que o sujeito foi alfabetizado, mas como a língua do saber, a língua que adquirimos

de modo espontâneo e que a língua estrangeira é a língua do outro. Mas, no momento da aprendizagem haverá mudanças, no entanto é possível combiná-las sem que as duas línguas percam suas singularidades. Um indivíduo ao aprender uma língua estrangeira, deixa de ser prisioneiro de sua língua materna. Enquanto tradutor, o mesmo acontece, pois deixa de ser prisioneiro de sua língua materna quando a transforma em língua estrangeira ou vice-versa.

Algumas abordagens lingüísticas dificultam a compreensão do ato de traduzir. As teorias da linguagem oriundas da tradição intelectual do Ocidente cuja base está no logocentrismo e na crença do 'significado transcendental', "consideram o texto de partida como um objeto definido, congelado, receptáculo de significados estáveis, geralmente identificados com a intenção de seu autor" (ARROJO, 1993, p. 16).

Esse modo de ver a tradução nos leva a uma concepção de leitura que sacraliza o texto de partida no qual o leitor deve "descobrir os significados originais do texto." Consoante essa visão tradicional, a concepção que tem norteado a teoria e a prática da tradução é de que "traduzir é transportar, é transferir de forma 'protetora' os significados que se imaginam estáveis de um texto para o outro e de uma língua para a outra" (ARROJO, 1993, p. 16). Pontua a autora que:

Às voltas com uma tarefa que a tradição decidiu tornar fadada ao fracasso e à incompetência, o tradutor está sempre perdido logo à partida, inconsciente do papel autoral que desempenha e, pior ainda, sempre pronto a aceitar as culpas e a ineficiência que lhe atribuem. (ARROJO, 1993, p. 30).

E acrescenta que os tradutores deveriam também dedicar-se à reflexão sobre a tarefa que realizam, a qual implica um trabalho "delicado e complexo" (ARROJO, 1993, p. 31).

A tradução de poesia corresponde a um caso especial no âmbito da tradução literária em razão das características muito específicas do texto a transmutar. Em função disso, Connolly (1998, 170-171) assinala que "a linguagem poética é, talvez, a que mais se distancia da linguagem cotidiana e que, assim, obriga a um esforço interpretativo suplementar". Sob essa visão, a tradução literária

implica dificuldades advindas das diferenças dos contextos históricos, sociais e psicológicos em que os tradutores, normalmente, estão inseridos.

No entanto, Bassnett (2003, p. 129) afirma que na tradução literária a “escolha de critérios por parte do tradutor pode dar azo a problemas específicos de tradução”. Isso significa que o tradutor precisa “decidir sobre o que fazer ao traduzir um tipo de poesia que depende de uma série de códigos inexistentes na língua de chegada” (BASSNETT, 2003, p. 156). Dada esta inexistência de códigos, o tradutor precisa levar em conta a questão da interpretação, pois, além do conteúdo objetivo dos termos na língua de chegada, ele necessita produzir seu texto com o sentido muito próximo do texto fonte. Conforme afirma Rodrigues (2000, p. 64), o tradutor “além de traduzir, deve ser capaz de descrever o processo pelo qual a mensagem seria decodificada, transferida e transformada nas estruturas da outra língua”.

Ribeiro (2007, p. 20), quando se reporta à noção de fidelidade ao texto fonte enquanto obra única, sagrada e inalterável que continua a perturbar os tradutores atuais, informa que cada vez mais as traduções estão sendo visualizadas, não como produtos decorrentes do texto de partida, mas como frutos de leituras diversas. Deste modo, o tradutor ao realizar a tradução de textos literários nos leva a perceber que estamos diante não de uma tradução, propriamente dita, mas de um novo texto criativo que tem como base outro texto criativo. Considera, ainda, que “nesse aspecto, a tradução é considerada uma atividade semiótica, e, portanto, digna de uma maior liberdade e criatividade.”

Dada a difícil elaboração do texto literário, Lefevere e Bassnett (*apud* Rodrigues, 2000, p. 109), “consideram que o futuro dos estudos está na análise de imagens, tanto a de uma determinada literatura quanto a dos trabalhos que a constituem, ou seja, no estudo da reescritura.” Então, no caso da reescritura, a dificuldade em produzir esse texto, adaptá-lo para que se aproxime da língua fonte, dissimular sua estranheza, refletir a língua e o contexto do texto de origem através da língua alvo, são tarefas intrínsecas ao tradutor no momento da reescritura. Lefevere (*apud* RODRIGUES, 2000, p. 104), enfatiza a dupla função que a reescritura desempenha, esclarecendo:

Por um lado, pode ser inovadora ou subversiva, pois ‘pode produzir novos conceitos, novos gêneros, novos mecanismos e a história da tradução é também a história da inovação literária, do poder modelador de uma cultura sobre a outra’[...]. Por outro lado, pode ser repressiva e conservadora ao manipular as obras para que se adaptem à poética ou à ideologia estabelecida. Por ambos os prismas, o autor enfatiza ‘tanto a importância da escritura, a força motriz por trás da evolução literária, quanto a necessidade do fenômeno em maior profundidade. (Lefevere (*apud* RODRIGUES, 2000, p. 104).

Em sua discussão, Rodrigues (2000, p. 205) evidencia a oposição entre dois pólos que fundamentam a percepção de que o texto traduzido deve reproduzir estratégias que sejam similares às do texto fonte, colocando, entretanto, a impossibilidade de reprodução de estratégias, ou de significados equivalentes aos do texto de partida. Desta forma, percebemos que a autora dá ênfase à atividade de tradução como um caso particular de leitura, ou de *reescritura*, no qual necessariamente o texto traduzido passa por uma transformação.

Complementando seu ponto de vista, Rodrigues (2000, p. 206) acrescenta que “a tradução é uma relação em que o ‘texto original’ se dá por sua própria modificação, em sua transformação.” Logo, a “tarefa do tradutor” é transmutar o texto de partida para um novo contexto histórico e linguístico, ou seja, reescrever o texto para num novo público com percepções diferentes daqueles que receberam o texto de partida como criação. Observamos que a *reescritura* proporciona uma experiência múltipla de leitura desses textos, pois, através da reescritura, é possível sobrepor várias versões de um mesmo texto. Prosseguindo, explica Rodrigues (2000) que:

Para Derrida, o ‘original’ se dá modificando-se, mas, como o que se dá não é pleno, a sobrevivência envolve transformação, que não ocorre apenas por parte da tradução (RODRIGUES, 2000, p. 206).

Isso significa que a tradução não complementa o texto de partida, mas o suplementa. Revendo as propostas que fundamentam a tradução do ponto de vista linguístico, supõe Rodrigues (2000) que a relação mantida com o texto fonte é a de equivalência, quer seja formal ou dinâmica, salientando:

Mesmo autores como Lefevere e Toury, que afirmam que a tradução não precisa, necessariamente, exhibir essa relação postulada como suposta origem e explicitam o poder transformativo da reescritura e da tradução,

partem, em seus trabalhos, da pressuposição da possibilidade de algum tipo de transferência de significados e da plenitude do 'texto original' (RODRIGUES, 2000, p. 211).

Considerando esta percepção, a autora acredita que esses pressupostos teóricos confirmam que a tradução demonstra sua diferença em relação ao texto de partida, deixando, assim, transparecer uma lacuna em tais postulados teóricos. Desse modo, fica explícita a noção de 'neutralização da diferença' e esta, na prática do ato da tradução, exige reflexões, tais como: fidelidade, criatividade, servidão, respeito ao texto, limites da intervenção do tradutor.

Rodrigues (2000) chama atenção para as reflexões onde surgem propostas advindas das mais diversas oposições, desde as que aparecem entre o texto fonte e sua tradução, até aquelas atreladas aos vários tipos de equivalência, das quais emana a preservação da importância dos valores presentes nos 'textos fontes'.

Entendemos e concordamos com o pensamento de Rodrigues (2000) ao explicitar que essa noção de preservação se apóia em dois pressupostos, ou seja, que o texto possua um 'significado estável', tanto quanto seja a leitura 'protetora de significados', tal processo se resumindo a dois momentos: a compreensão e/ou construção do significado do texto e a interpretação desses significados uma vez atingidos e que, assim seriam ampliados.

Concluindo, Rodrigues (2000, p. 210), defende que a "concepção de suposta independência entre significado, ou compreensão, e interpretação, gera, na literatura sobre tradução, a oposição entre o 'literal' e o 'criativo', em suas várias versões", cujo fundamento pressupõe existir uma "distinção rígida entre sujeito e objeto" (RODRIGUES, 2000, p. 210).

Assim, o 'literal' seria aquele texto que traduzido reproduziria outro texto que identificasse sua origem, compreendido objetivamente, como se não houvesse a presença do sujeito; e o 'criativo' seria a tradução modificada a partir da sua leitura, se as circunstâncias permitissem, ou seja, ao nível da interpretação, havendo, assim, a mediação do sujeito. Logo, o ato da tradução se constitui como um

processo de escolha, no qual a atividade interpretativa do lingüístico está associada ao contextual no sentido amplo, sendo também incluído o histórico.

Rodrigues (2000), ao relatar sobre a possibilidade da equivalência e da literalidade, deixa claro que os textos têm significados por si só, significados que devem ser substituídos em igual valor. Isso implica aceitar que a tradução tem igualdade de valores, assim como a leitura enquanto atividade protetora, e a responsabilidade do tradutor no momento de transportar esses significados.

Embasados nessa discussão sobre a tradução, em especial a tradução literária, a qual ora realizamos apoiados em várias concepções teóricas, podemos deduzir que traduzir envolve uma série de elementos imprescindíveis. Desta série, destacamos: o tradutor (suas experiência e visão de mundo); o texto de partida e o texto de chegada; os objetivos da tradução, ou seja, qual a finalidade de realizar determinada produção; o sistema e a cultura de recepção, e o autor do texto de partida.

Considerados esses fatores, acreditamos que, necessariamente, uma tradução implica um texto “desconstruído” e um texto “reconstruído”, conforme a concepção de Derrida. Assim, a tradução seria condizente, com a visão poética do tradutor que, segundo Arrojo (2000, p. 43), “determinaria, inclusive, a própria decisão” do tradutor ao decidir traduzir um poema.

De acordo com tais concepções, podemos ver o texto literário como sendo um “palimpsesto”, ou seja, “o texto que se apaga em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a outra escritura (ou interpretação, ou leitura, ou tradução) do “mesmo texto” (ARROJO, 2000, p. 23-24).

Deste modo, as prosas poéticas e os poemas de Rimbaud, selecionados para esta pesquisa inserida nos estudos da tradução interlingüística, são textos que, mediante a leitura/interpretação de Augusto de Campos, Ledo Ivo e Ivo Barroso, tiveram seus sentidos desconstruídos e reconstruídos pela tradução. Apagaram-se e renasceram em outra comunidade cultural, um século depois, para serem “a outra escritura do mesmo texto” do poeta francês, reescrito em língua portuguesa.

É interessante ressaltar os estudos de Frota (2000) em seu livro “Singularidade na escrita tradutora”, que investiga o modo como os tradutores inscrevem nos textos as diferenças que se impõem ao ato de traduzir. Em geral, o bom tradutor, fiel, diz Frota (2000, p. 26), é aquele que mantém uma posição de neutralidade e não interfere na mensagem e intenção “originais” a serem transmitidas. No entanto, para traduzir não basta somente o conhecimento das línguas envolvidas no processo, ao contrário, para traduzir é imprescindível um aprendizado, um treinamento específico adquirido na formação do tradutor.

Seguindo este pensamento e considerando o trabalho do tradutor tão complexo quanto o do escritor de textos “fontes”, Arrojo (1986) enfatiza que:

Cada tradução (por menor e mais simples que seja) exige do tradutor a capacidade de confrontar áreas específicas de duas línguas e duas culturas diferentes, e esse confronto é sempre único, já que suas variáveis são imprevisíveis (ARROJO, 1986, p. 78).

Explicando ainda o processo tradutório, Frota (2000) diz que no caso da tradução literal “o tradutor – ocupa um lugar de submissão a um sistema que o transcende, exclui e dilui, que o neutraliza em meio à coletividade em que está inserido” (FROTA, 2000, p. 27).

Diferentemente, isto ocorre na tradução criativa, onde o “tradutor-autor teria em suas mãos um objeto a ser moldado por sua mestria” (FROTA, 2000, p. 26). Desse modo, o desafio que se estabelece em toda discussão entre “texto de partida” e “tradução” é a questão da relação entre ambos, pois a tradução em si trará marcas de sua realização. Essas marcas estarão inseridas no tempo, na história e circunstâncias relativas ao ato de traduzir. A tradução vai apresentar uma nova leitura.

Nesse sentido, o texto deixa de ser o objeto estável e passa a ser o produto das perspectivas e das circunstâncias em que ocorre a tradução. Então, segundo Arrojo (1992, p. 78) nenhuma tradução será “neutra” ou “literal”, ao contrário, a tradução será uma leitura, uma nova interpretação. A partir daqui, abre-se então, as idéias dos teóricos que desvendam a estabilidade do texto fazendo surgir reflexões que vão estimular o trabalho de tradução, como Derrida, dentro de

uma visão desconstrutivista.

As teorias lingüísticas e estruturalistas que marcaram boa parte do século XX, se apóiam na lingüística saussureana e, a partir dela, afirmam a dicotomia sujeito e objeto tomado como base o que é *langue* e *parole* – (língua) e (fala). Como explica Frota (2000), apesar de Saussure haver contemplado as diferenças sociais ao pensar em uma teoria lingüística, ela se dá, no plano *langue* (língua) de maneira muito geral, pois ao separar-se a língua da fala separa-se o que é social do que é individual e o que é “essencial” do que é “acessório”. Ainda complementando este pensamento, Frota (2000) diz que “a língua não constitui, pois, uma função do falante: é o produto que o indivíduo registra passivamente, é exterior ao indivíduo, que por si só, não pode nem criá-la nem modificá-la” (FROTA, 2000, p. 34).

A língua existe em virtude de uma espécie de contrato estabelecido entre os membros da coletividade. Essa noção cientificista de língua prevaleceu, segundo Frota (2000), até os anos 80. No campo dos estudos de tradução, a diferença *langue* – *parole* resultou em abordagens da tradução como uma operação realizada no domínio da *langue* e que terminam por separar o sujeito do objeto.

Apesar de correntes teóricas dentro dos estudos de tradução surgirem com novas abordagens sobre a separação entre *langue* e *parole* e sobre a separação entre o sujeito e o objeto, sinaliza para o ponto de que esse modelo continua sendo referência fundamental, pois muitos desses estudos constroem suas bases opondo-se à teoria da *langue*, isto quer dizer que “o tradutor é colocado diante dos signos, significações e valores que, prévia e homogeneamente fixa-se pela língua” (FROTA, 2000, p. 49). E assim, situa a prática da tradução como um fenômeno da *parole*, uma vez que considera a subjetividade do indivíduo tradutor no produto de sua prática, de suas singularidades de leitura e escrita.

Mesmo diante da proposta de vários teóricos em repensar a tradução a partir de uma lingüística da fala, tal como concebida por Saussure, Frota (2000) esclarece que tais proposições são ineficazes, pois continuariam mantendo a dicotomia Saussureana e sua concepção de sujeito e linguagem, pois o modelo de contraposição tradução literal x tradução criativa, não corresponde a *langue* x *parole* o suficiente para dar conta desses estudos.

2.2 A visão dos tradutores sobre a tradução da obra de Rimbaud

2.2.1 Augusto de Campos

Em “Rimbaud Livre”, o tradutor Augusto de Campos inicia seu prefácio afirmando que “Há muitos Rimbauds em Rimbaud”. Em seguida retoma algumas declarações de Pound, que tinha Rimbaud como um visualista, cujos poemas trazem imagens concretas e precisas com “clareza de expressão” e “objetividade”. Cita, também, aspectos identificados por Verlaine sobre a linguagem rimbaudiana, quando diz que em Rimbaud “a língua é clara e se mantém límpida mesmo quando a idéia se turva ou o sentido se torna obscuro” (CAMPOS, 1993, p. 13).

Após enumerar o quanto conhece da poesia e do estilo de Rimbaud, bem como as fontes de suas leituras sobre o poeta do simbolismo francês, o tradutor cita Marjorie Perloff, autora de *The Poetics of Indeterminacy* (esta já mencionada em nosso primeiro capítulo), para explicar que as imagens de Rimbaud, tal como as de Cezanne “são organizadas não como símbolos que remetem para além delas próprias, mas como deslocamentos metonímicos.” Apontadas essas diversas características de Rimbaud que constituem o leque de imagens captadas pelo tradutor, este confessa “Mas não há como circunscrever a complexidade do vôo inventivo de Rimbaud [...]” (CAMPOS, 1993, p. 14).

No prefácio de “Rimbaud Livre” o tradutor aborda sobre a complexidade do poema *Le Bateau Ivre*, e informa tratar-se da melhor síntese da poesia de Rimbaud. Assim pontua:

Um texto-ícone que funde o visionário e o visualista, sobrepondo à precisão imagística o “desregramento de todos os sentidos” preconizado pelo poeta. [...] são “altamente concretas, mas fundamentalmente cambiantes e enigmáticas” as suas imagens. [...]. Este é um biopoema [...] que infunde uma dramaticidade implacável à holovisão do navio-poeta. (CAMPOS, 1993, p. 15).

Em seguida, menciona as sinestésias programadas e arbitrarias do “Soneto das Vogais”, que parecem sugerir que o poeta tudo pode, o “Cocheiro

Bêbado” e sua forma “mini-antisoneto para acabar com os sonetos”, o tom irônico e implacável de *Les Corbeaux*, assim como o “Rimbaud angelical de L’Éternité”. O tradutor informa, ainda, que o poeta francês usou assonâncias, palavras vagas, frases infantis e populares “chegando a ‘prodígios de tenuidade, de verdadeira delicadeza’”. (CAMPOS, 1993, p. 16-17). Essas são características literárias às quais o tradutor está atento, como a sugerir, para nós leitores de seu prefácio, que esses traços não devem ser esquecidos no ato da tradução, razão pela qual confessa:

Difícil traduzir criativamente, o poema foi objeto, entre nós, de um belo e abrangente estudo de Augusto Meyer (*Le Bateau Îvre – Análise e Interpretação* [...] reproduzido em *Textos Críticos* [...]). A distorção sintática na estrutura perfeita, o ritmo dissonante mas compacto em dodecassílabos assimétricos, as rimas nobres, todo um conjunto de virtuosismos técnicos converte essa dificuldade numa quase impossibilidade! Retornando de uma similar aventura translingüística, a de verter as 35 estrofes do ‘bateau îvre’ de Gerard Manley Hopkins, ‘The Wreck of the Deutschland’ – um prodígio de imagens, ritmos e sons [...] ousou assumir esse novo risco. (CAMPOS, 1993, p.17).

Entretanto, essa dificuldade que quase impossibilita a tradução de um outro *Bateau Ivre* que não é o de Rimbaud, não impediu o tradutor de “ousar”, de se lançar uma outra vez na recriação dos poemas rimbaudianos. Nesta recriação, ele declara que objetivou conservar “ao máximo” a criatividade formal e outras especificidades do texto de partida, a ponto de o leitor poder, se desejar, cotejar a recriação com o texto fonte. E ainda declara que “às vezes” Rimbaud é intraduzível. Assim relata o tradutor:

Procuro, ainda uma vez, de acordo com os princípios que norteiam esses trabalhos, recriar, acima de tudo, a beleza estética do original; chegar a um texto cursivo, não torturado, que resulte em belos versos, versos que eu gostaria de ter escrito. Busco manter ao máximo os achados formais do original, respondendo às assonâncias com assonâncias, às aliterações com aliterações, aos neologismos com neologismos. Ortodoxo quanto ao ritmo para não facilitar o difícil, mantenho os decassílabos, e evito o rimário fácil ou pobre, lembrando que em Rimbaud as rimas são, quase sempre ‘três honorables’ na expressão de Verlaine. Detalhes técnicos que o leitor paciente poderá esmiuçar, se quiser fazer o cotejo com o texto original. Além da inventividade e da surpresa das imagens, é a sua precisão que faz Rimbaud tão difícil e às vezes impossível de traduzir. Uma pequena refração lingüística põe tudo a perder. (CAMPOS, 1993, p. 18).

Campos (1993, p. 17) tradutor acrescenta que já verteu há tempos *Venus Anadiomène* e *Cocher Ivre* em seu livro “Verso Reverso Controverso, pontuando que

suas “incursões-homenagens na seara rimbaudiana” tem como objetivo oferecer uma amostra significativa de todos os Rimbaud – “o auto-irônico, cortante e implacável, o antecipador de correspondências indeterminadas, o táctil-cromático, o puro sarcasmo, o angelical”.

2.2.2 *Ledo Ivo*

Prefaciando *Rimbaud*, Ledo Ivo (2004, p. 47) procura de princípio revelar o homem e o poeta que teceu os poemas a serem traduzidos, esclarecendo que “iria traçar uma pequena história de *Rimbaud* e de sua poesia.” Justifica-se, informando que o tradutor não queria que o poeta do texto francês fosse apresentado somente como um “belo rosto enigmático” reproduzido em um quadro.

O tradutor, no seu discurso prefacial, se revela como um poeta que se encanta, desde colegial com a poesia do autor que traduziu. Semelhantemente a Rimbaud, frequentou a Biblioteca Pública, e ainda colegial encantou-se com a poeticidade de sua obra, realizada um século antes sua época. Essa aproximação tradutor/autor, essas leituras de colegial somadas às outras tantas leituras não declaradas no prefácio, influenciaram nas traduções, tanto no que diz respeito ao plano formal como ao plano do conteúdo. O tradutor, reconhecendo que traduzir Rimbaud é uma aventura, pressupõe que nisso esteja consubstanciado um ato de fidelidade a ele mesmo, quando leitor juvenil, segundo afirma:

Talvez, na raiz das traduções a que nos aventuramos, se consubstancie um ato de fidelidade a um colegial que certa noite, na cidade de Recife entrou na Biblioteca Pública para ler, pela primeira vez, as poesias de Jean-Arthur Rimbaud [...]. (LEDO IVO, 2004, p.48).

E verbaliza suas emoções adolescentes como para selar o compromisso de fidelidade à sua leitura: “[...] à medida que percorria as páginas do livro, sentia-lhe faltar a terra aos pés, presa de vertigem de um abismo florido e azul” (LEDO IVO, 2004, p. 48).

Confessa Ledo Ivo (2004, p. 48) seu apego às equivalências sonoras e conceituais que devem ser transplantados para uma nova forma:

Finda a tarefa de encontrar equivalências sonoras e conceituais, para os textos submetidos ao processo da tradução, transplantados para uma nova forma, o tradutor teria um longa história a contar: a de sua temporada no coração de um determinado sistema de criação poética, como um conjunto de móveis levados para outra casa.

Após revelar a preocupação com as equivalências entre o texto de partida e a tradução, o tradutor informa o desejo de:

Recriar sua emoção na pessoa de um leitor imaginário [...] abrir a porta de um dos reinos poéticos do mundo [...] que alguém percorrendo o labirinto de visões [...] de um contexto que se renova a cada leitura. (LEDO IVO, 2004, p. 50).

Com isso reconhece mais uma vez a importância da leitura ou interpretação na renovação do texto, acrescentando que esse rito intelectual exige devoção, paciência, atenção, humildade e todas as qualidades que se esquivam aos apressados e aos impacientes (LEDO IVO, 2004).

Para descrever a dificuldade no ato da tradução Ledo Ivo (2004, p. 48) observa que por mais familiares que os textos pareçam ao leitor pertinaz, ao traduzi-los, é como se estes apresentassem “sete faces diferentes, como se as leituras anteriores fossem apenas divertimentos ociosos ou estágios.” Informa ainda que o tradutor deve ser na “seita literária” o mais atento dos leitores, pois o texto lhes surge como que carregados em “abundância” de tantos desafios que são:

[...] sinais e inferências, desde os complexos conceitos e as paragens equívocas que o poeta ali plantou, como quem guarda tesouros ao sol, até as sonoridades e as visões mais vertiginosas, como as que cobrem os blocos de *Une Saison en Enfer* e *Illuminations*. (LEDO IVO, 2004, p. 48).

Em face do diálogo que ora permeia teóricos da tradução e o tradutor Ledo Ivo, consideramos que as condições específicas da linguagem poética procedem de uma situação comunicativa, sendo atributos típicos da arte. Desta forma, deve o texto traduzido ser fruto de uma intenção estética que deve passar pelo filtro de uma interpretação estética, visando atender à complexidade que o texto

literário exige, sobretudo quando reescrito para outra língua, outro contexto cultural.

2.2.3 Ivo Barroso

Ao prefaciар a primeira edição de seu livro *Poesia Completa de Rimbaud* (1995), tradução poética, Ivo Barroso questiona por que Rimbaud não fora ainda traduzido na íntegra em nosso país, dada sua relevante influência na modernidade literária, afirmando: “Como se essa poesia não tivesse sido a grande tônica que marcou a obra de quantos poetas importantes surgiram no decorrer do século nas várias literaturas do mundo”. (IVO BARROSO, 1995, p.7). E continua acrescentando que ainda hoje, “parte da poesia universitária ou marginal fuma o cachimbo de Rimbaud [...] procedendo em richote ou de segunda mão, na ilusão de imitar certos padrões estéticos e literários”. (ibidem, 1995, p. 08).

O descontentamento de Ivo Barroso pela ausência da poesia de Rimbaud no Brasil, ou melhor, em língua portuguesa, revelou que referido tradutor é antes de tudo um leitor encantado diante da poeticidade do autor de *Iluminações*. Esse encantamento exigiu uma preparação de muitos anos para traduzir Rimbaud em português. Assim relata:

Durante muitos anos me preparei para entregar ao público brasileiro a tradução da obra completa de Rimbaud [...] desde os anos 50 quando publiquei uma tradução do Soneto das Vogais [...] em 1973 enfrentei o desafio de traduzir *Une saison en Enfer*. [...] Quando morava na França por ocasião do centenário da morte de Rimbaud, empreendi a inevitável peregrinação a Charleville, donde voltei desencantado [...] Mas nos quatro anos que lá passei, fiz da leitura, do estudo e da tradução de Rimbaud meu dia-a-dia, desfrutando da cômoda situação de adquirir ou consultar qualquer livro ou documento que me interessasse sobre ela. Frequentei a *Société des Amis de Rimbaud* [...] onde encontrava artigos de scassa circulação que me faltava conhecer e podia falar com pessoas que, muito mais que eu, se dedicavam ao estudo sistemático das obras do poeta. (IVO BARROSO, 1995, p 09).

Em face da experiência descrita pelo tradutor, Ivo Barroso confirma a importância das leituras que envolvem o conhecimento prévio de textos reveladores do autor da obra literária a ser traduzida, a estrutura da língua de origem e da língua de chegada.

Dando prosseguimento ao seu discurso Ivo Barroso declara que sempre viu na tradução “o aperfeiçoamento da atividade criadora e do senso crítico” e que ao traduzir as obras de Rimbaud assumiu uma missão: a de trazer a voz de Rimbaud para os brasileiros ou “levar a sua voz – não a minha aos leitores brasileiros” (IVO BARROSO, 1995, p. 10).

Em seguida informa os princípios que nortearam sua tradução, asseverando que, em primeiro lugar buscou traduzir e jamais “recriar, transcriar, parafrasear, poundear ou fazer um poema novo em cima de um motivo de *Rimbaud*”. E afirma que traduzir para ele significa fidelidade “canina, ou fotográfica, em que o tradutor acompanha o texto de partida passo-a-passo, palavra por palavra, no intuito de preservar ao máximo possível a forma e a essência do poema em português.” (IVO BARROSO, 1995, p. 11). E acrescenta que adotou, ainda, outras estratégias para garantir a fidelidade à voz de Rimbaud, segundo transcrevemos:

[...] procuramos evitar cuidadosamente inversões, os circunlóquios, as transposições, as alterações dos esquemas rítmicos e, principalmente, o enxerto de palavras que não figurassem no original. [...] Essa fidelidade, no caso de Rimbaud, longe de empobrecer o texto, faz-lhe a devida justiça, pois sua poesia já é suficientemente grandiosa para que se pretenda melhorá-la, reelaborá-la ou – pior que tudo – “modernizá-la, acrescentando-lhes elementos espúrios incompatíveis com sua pureza de diamante”. (IVO BARROSO, 1995, p. 11).

Esclarece o tradutor que, embora seja essa fidelidade concebida por ele como objetivo máximo da tradução de *Rimbaud*, não se sente obrigado a produzir versos “anódinos” identificadores da verdadeira poesia. Declara Ivo Barroso (1995, p. 11) que quer simultaneamente ser fiel e despertar no leitor brasileiro “um sentimento estético, uma empatia semelhante àquela que o leitor francês experimenta diante a peça original.” Assim, o tradutor justifica o esforço despendido de sua árdua realidade a que chamou de criatividade ou imaginação. Eis a razão pela qual levou anos a fio para traduzir versos cuja cadência fosse a mesma da obra fonte e, respectivamente sua métrica, combinações cromáticas e sonoras, recorte e/ou alongamento, ou mesmo repetições, desde que satisfizesse a intenção estilística.

Muito embora a exaustão revelada pelo tradutor em permanecer fiel à tradução do gênio, ele afirma não ter tomado liberdades com *Rimbaud*, mas confessa que, em determinados momentos o “traiu”, visto que, nem sempre foi

possível vertê-lo “sinfonicamente”, quer dizer, observar imagem, sentido, métrica e rima. Tal relato significa que entre alterar ou simplificar em demasiado o conteúdo, sua exaustão o levou a optar por uma transposição de “orquestra de câmara”, ou seja, se manteve a métrica, sacrificou a rima. Conclui Ivo Barroso (1995) que a exegese da obra de *Rimbaud* representa um campo vasto de interpretações, razão pela qual optou por incluir no final do volume um repertório de notas, com vistas a esclarecer as razões que o levaram a optar por esta ou aquela tradução.

3. A TRADUÇÃO DOS POEMAS DE RIMBAUD PARA O PORTUGUÊS

O presente capítulo compreende três etapas. Na primeira, informamos a natureza da pesquisa, na segunda procedemos com a constituição e descrição do corpus que se compõe de seis poemas franceses de Arthur Rimbaud e suas respectivas traduções para o português, realizadas pelos poetas-tradutores Augusto de Campos, Ivo Barroso e Ledo Ivo. Na terceira discorremos sobre os procedimentos metodológicos utilizados para a realização da pesquisa, e, por fim, apresentamos a semiótica de Peirce como método de base para a análise dos poemas, bem como a análise do *corpus* selecionado.

3.1 A natureza da pesquisa

Para realizar esta pesquisa de abordagem analítico-descritiva, procedemos com a coleta e análise do material bibliográfico que fomentam a presente investigação. O estudo que ora realizamos consiste na análise do processo de tradução dos poemas de Rimbaud para a língua portuguesa. O referido material bibliográfico é constituído de estudos relativos à vida e obra de Rimbaud, por estudos de tradução, especificamente a tradução poética, por fundamentos do movimento simbolista, por conceitos sobre indeterminação, sinestesia, semiótica e visão dos tradutores sobre o fazer tradutório.

3.2 Constituição do *corpus*

Para integrar o *corpus* do tema proposto selecionamos seis poemas de Arthur Rimbaud os quais reúnem os textos mais célebres e mais comentados da obra do jovem poeta, conforme os subitens que se seguem.

A escolha do *corpus* surgiu da sensibilização dos estudos de poemas de Rimbaud em aulas de semiótica, quando da nossa passagem enquanto aluna especial.

3.2.1 Voyelles – Vogais

Voyelles é, sem dúvida, o mais célebre dos poemas de Rimbaud. É um poema que suscita várias interpretações. O poema foi escrito por Rimbaud aos dezesseis anos, em 1871, e publicado pela primeira vez em uma revista chamada Lutèce, em 1883. O soneto é versado em alexandrinos e está estruturado em quatro estrofes sendo duas de quatro versos e duas de três versos.

O poema em francês de Arthur Rimbaud estudado em nosso trabalho, consta no livro intitulado “*Le Bateau Ivre et autres poèmes*” da Editora Librio, 2008, Paris. Quanto às traduções analisamos o texto em português do livro “Rimbaud livre” de Augusto de Campos, 1993, Editora Perspectiva, São Paulo e o texto também em português do livro “Arthur Rimbaud - Poesia Completa” de Ivo Barroso da Editora Topbooks, 1995, Rio de Janeiro.

3.2.2 Le Bateau Ivre – O Barco Bêbado

O poema *Le Bateau Ivre* escrito em 1871, se compõe de vinte e cinco estrofes cada uma com quatro versos alexandrinos, com rimas cruzadas. Texto-ícone retrata Rimbaud incontornável, ilustrando com suas imagens concretas e enigmáticas o fazer poético do poeta visualista e visionário. Rimbaud escreve o Barco Bêbado em Charleville, no final do verão de 1871. Foi com este poema que Rimbaud aos dezessete anos partiu em busca de sua vida literária em Paris. – *Le Bateau Ivre*, foi, de fato, seu ingresso para a literatura francesa.

O poema foi publicado na revista *Lutèce* nº 19 em 1884. Frisamos que limitamos nossa análise às quatro primeiras estrofes, em virtude de o *Le Bateau Ivre* metaforizar uma longa viagem. *Le Bateau Ivre* é o poema da liberdade, da sensação, da invenção. Com um vocabulário rebuscado e repleto de neologismos, Rimbaud cria imagens insólitas e surpreendentes.

O poema em francês de Arthur Rimbaud está publicado no livro “*Le Bateau Ivre et autres poèmes*” da Editora Librio, 2008, Paris. Quanto às traduções analisamos o texto em português do livro “Rimbaud Livre” de Augusto de Campos, 1993, Editora Perspectiva, São Paulo, assim como o poema em português da obra Arthur Rimbaud - Poesia Completa de Ivo Barroso da Editora Topbooks, 1995, Rio de Janeiro.

3.2.3 *Cocher Ivre* – Cocheiro Bêbado

O poema *Cocher Ivre*, datado de 1871 pertence à coletânea Álbum Zutique. Trata-se de um álbum de quarenta e oito páginas que só foi publicado em 1943. O referido álbum surgiu do encontro de Rimbaud com outros poetas que costumavam fazer paródias. Rimbaud se mostrou brilhante nesta atividade.

O poema retrata o Rimbaud sarcástico e permite várias leituras com possibilidades outras de interpretações. É composto de quatro estrofes, sendo duas de quatro versos e duas de três versos.

Para a análise do poema recorreremos ao texto em francês e em português do livro “Arthur Rimbaud” – Poesia Completa edição bilíngüe de Ivo Barroso, Topbooks (1995). Faz parte também do nosso *corpus* o texto em português de Augusto de Campos do livro “Rimbaud Livre”, Perspectiva (1993).

3.2.4 *Les Ponts* – As Pontes

Poema em prosa, da coletânea *Illuminations* datado de 1875. O poema *Les Ponts* é representativo das *Illuminations*. Rimbaud nos convida a uma sucessão de espetáculos de diferentes épocas onde o mundo real se acha idealizado. O poema transmite a sensação de evocar uma cidade através de uma pintura. Observa-se as cores e suas nuances. É um espetáculo impressionista.

O texto em francês está publicado no livro de Arthur Rimbaud intitulado “*Illuminations*” da editora Flammarion, 1989, Paris. A tradução em português é do poeta-tradutor Ledo Ivo, do livro *Uma Temporada no Inferno e Iluminações* da Editora Barléu, 2004, Rio de Janeiro.

3.2.5 *Enfance* – Infância

Infância, poema em prosa faz parte dos textos enviados a Verlaine em 1875, em Stuttgart, que após algum tempo aparece publicado na revista *La Vogue* em 1886. O texto integral de Infância é composto de cinco partes, ou seja, Infância I, II, III, IV, V, cada parte separada por algarismos romanos apresenta um tipo de narração, uma visão de Rimbaud sobre esse período da vida. Escolhemos para nossa análise o fragmento ‘Infância I’, porque a nosso ver contempla as sinestésias, objeto do nosso estudo.

O texto de partida consta no livro de Arthur Rimbaud intitulado “*Illuminations*” da Editora Flammarion, 1989, Paris. A tradução para o português é do poeta-tradutor Ledo Ivo, e está publicada no livro “*Uma Temporada no Inferno e Iluminações*” da Editora Barléu, 2004, Rio de Janeiro.

3.2.6 *Villes* – Cidades

Villes, poema em prosa da obra *Iluminações* publicado em 1875. São três poemas das *Iluminações* com títulos quase idênticos. Trata-se de: *Ville* (Cidade) de *Villes* (*Ce sont des Villes*³⁴) e de *Villes* (*L'accropole officielle*). São as cidades de Rimbaud. O primeiro desses textos é considerado uma introdução aos dois outros que formam um ciclo. Cada um dos poemas nos traz conceitos defendidos no ideal da utopia.

Frisamos que em nosso trabalho, escolhemos o poema *Villes* (*Ce sont des Villes*) para a análise da poética rimbaudiana. *Ce sont des Villes!* – São Cidades – esta simples exclamação já revela a admiração de Rimbaud pelas cidades em geral. O poeta vai ressaltar a elegância das ruas, as grandes encruzilhadas, edifícios, exposições culturais, tudo o que se eleva, que transcende. É o princípio da grandiosidade.

O poema-prosa em francês pertence à obra de Arthur Rimbaud “*Illuminations*” da Editora Flammarion, 1989, Paris. O poema em português pertence ao livro “Uma Temporada no Inferno e *Iluminações*” da Editora Barléu, Ledo Ivo, 2004, Rio de Janeiro.

3.3 Procedimentos metodológicos

Consideramos interessante destacar em primeiro lugar a leitura do livro “*Rimbaud Livre*” do poeta-tradutor Augusto de Campos, que nos inspirou para o nascimento desta pesquisa, em um dos muitos bons momentos vivenciados no Curso de Mestrado de Lingüística Aplicada UECE, em período não muito distante,

³⁴ Tradução nossa: Cidades (são cidades).

no momento em que cursamos a disciplina Teorias da Tradução com as professoras Vera Santiago, Irenisia e Soraya Alves.

Para fundamentar a investigação feita em nossa pesquisa sobre a criação poética de Rimbaud, foi essencial o conhecimento de duas cartas contidas na correspondência do autor, chamadas Cartas do Vidente e dirigidas respectivamente a Georges Izambard e Paul Demeny datadas de 13 e 15 de maio de 1871 (BERRANGER, 1993). Essas cartas, já mencionadas no primeiro capítulo, anunciam o projeto poético de Rimbaud, assim como revelam o seu desejo de romper com as formas acadêmicas mais antigas.

Como apoio teórico nesse campo da poética rimbaudiana, a leitura de renomados escritores foi necessária e de grande valia para a construção do nosso trabalho. Podemos citar em primeiro lugar Hugo Friedrich (1991), que nos iluminou com suas reflexões sobre a lírica moderna. Bosi (1994), Gomes (1994), Plinval (1978), Proença (1969), Tringali (1994), Lagarde & Michard (1969), nos embasaram no tocante à literatura, principalmente no entendimento da estética simbolista. Foi-nos também de capital relevância a leitura do livro “Caminho da Criação”, de Madeleine Perrier (1973), que nos levou à descoberta do segredo de Rimbaud, no que diz respeito ao nascimento de suas surpreendentes imagens.

O escritor Pierre Brunel (1995) ajudou-nos consideravelmente com suas idéias para a compreensão da poética rimbaudiana. Trouxe-nos também uma forte contribuição para nosso trabalho, resumos das conferências a nós enviados pela secretária da Associação dos Amigos de Rimbaud, a senhora Jaqueline Teissier-Rimbaud, uma descendente do poeta. Faz parte ainda das leituras realizadas para nossa pesquisa a revista “*Rimbaud Vivant*”, de edição anual, publicada pela Associação dos Amigos de Rimbaud com sede em Paris. É oportuno dizer da minha adesão como membro associado, inscrição nº 190, desde fevereiro de 2008, assim como dizer da minha participação efetiva em uma das reuniões mensais desta associação realizada no restaurante *Le Procope, 13 rue de l’Ancienne Comédie*, Paris, local onde acontece o encontro dos amigos de Rimbaud.

Assistimos também ao filme “*Eclipse Totale*” – Eclipse de uma paixão de Agnieszka Holland – 1995, para penetrarmos na vida do homem Rimbaud e tentarmos alcançar as lições do poeta.

No que concerne à tradução, seguimos o caminho teórico voltado para a tensão que se estabelece no domínio da tradução literária e que, conseqüentemente, traz desafios para o fazer tradutório. Fizemos em nosso trabalho uma concisa discussão acerca dos conceitos que envolvem a tradução literal a criativa, e equivalência formal e dinâmica, a dicotomia língua e fala, assim como a reescrita.

Para fundamentarmos nossa discussão, tomamos como referência os trabalhos dos teóricos como: Jakobson (1991), Catford (1965), Campos (2006), Bassenett (2003), Frota (2000), Rodrigues (2000), Arrojo (1993), Ribeiro (2007) Lefevère (1992), Saussure (2006). Em seguida, traçamos um breve comentário sobre a visão dos poetas-tradutores Augusto de Campos, Ledo Ivo e Ivo Barroso contida nos prefácios dos livros por eles autografados e já mencionados no corpus deste trabalho.

Relativamente às noções sobre indeterminação, recorreremos aos estudos de Marjorie Perloff (1983) e Friedrich (1991), que elucidaram questões sobre o tema, na poesia rimbaudiana. Para a sinestesia recorreremos aos autores Friedrich (1991), Gomes (1994), Garcia (1986) e Platão e Fiorino (2001). No que concerne aos estudos semióticos, foi-nos de fundamental importância o trabalho de Charles Peirce, principalmente a partir de Lúcia Santaella (2004 e 2005) e Nöth (1995).

Concluída a explanação que compreende os procedimentos utilizados em nossa pesquisa, passaremos, então, à análise dos poemas de Rimbaud selecionados e apresentados em nosso corpus.

3.4 A semiótica de Peirce: um método de base para a análise dos poemas rimbaudianos.

Para fazermos a análise dos poemas de Rimbaud seguimos a teoria do cientista e filósofo americano Charles Sanders Peirce (1829-1914), considerado o fundador da moderna semiótica. Peirce apresenta um conjunto de classificações e definições no que concerne à análise de tipos diferentes de linguagens. No nosso caso, mais especificamente a linguagem poética.

A semiótica, que tem como base a fenomenologia, examina os modos como os fenômenos se apresentam a nossa mente, e está dividida em três grandes linhas:

1. Gramática Especulativa, que abrange o estudo dos mais variados tipos de signos;
2. Lógica Crítica, que estuda os tipos de inferências, raciocínios ou argumentos que se organizam por meio de signos;
3. Retórica Especulativa ou Metodêutica, que é a linha da semiótica que analisa os métodos a que cada um dos tipos de raciocínio dá origem.

A teoria de Peirce, segundo Santaella (2004, p. 05), “nos permite penetrar no próprio movimento interno das mensagens no modo como elas são engendradas nos procedimentos e recursos nelas utilizados”.

Peirce, em seus estudos, desenvolveu a fenomenologia que tem como princípio apresentar a maneira como os fenômenos são apresentados à mente. Ao realizarmos qualquer atividade ficamos expostos a vários elementos como: sons, cores, gráficos, palavras que evocam em nossa mente diversas associações e na maioria das vezes nós não as distinguimos. Então, no momento em que esses “objetos semióticos” encontram um intérprete eles já se constituem como signos.

Sob a perspectiva da semiótica peirceana, “o signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto; ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele”. Ainda reescrevendo a teoria de Peirce, Santaella (2005, p. 39) deixa muito claro que o signo não é o objeto. Ele apenas está no lugar do objeto.

Em Peirce, a responsabilidade de classificar os signos em primeiridade, secundidade e terceiridade, advinda da ligação íntima entre a semiótica e a fenomenologia, torna muito próximos o “sentir”, o “reagir”, o “experimental” e o “pensar” (SANTAELLA 2004, p. 11). Desta forma, podemos visualizar a primeiridade como sendo tudo o que estiver relacionado com o acaso “possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade, mônada” (SANTAELLA 2004, p. 07). A secundidade está ligada à existência cotidiana, às idéias de luta e confronto, dualidade, ação e reação, aqui e agora. A terceiridade diz respeito à generalidade, à continuidade, à lei. É resultante de uma síntese intelectual, correspondendo à camada de inteligibilidade, isto é, de pensamento em signos. É através dessa inteligibilidade que representamos e interpretamos o mundo.

Em virtude do leque de possibilidades de análise apontado pela teoria dos signos de Peirce, Santaella (2005) defende que a semiótica muito contribui quando pretendemos realizar uma análise literária, especialmente quando trabalhamos com textos poéticos. Esta funcionalidade da semiótica na análise do texto poético se faz presente quando discutimos o modo de “como” os signos surgem na escritura e de “como” são interpretados (grifos nossos). Enfatiza, ainda, que a análise semiótica possui inúmeras facetas e que estas podem nos levar a compreender,

“qual é a natureza e quais são os poderes de referência dos signos, que informação transmitem, como eles se estruturam em sistemas, como funcionam, como são emitidos, produzidos, utilizados e que tipos de efeitos são capazes de provocar no receptor” (SANTAELLA, 2004, p. 04).

Em relação ao signo (SANTAELLA, 2004) este é definido de acordo com os estudos peirceanos em uma lógica triádica: signo/objeto/interpretante.

1. Signo é tudo aquilo que se apresenta à mente;
2. Objeto é aquilo que o signo indica ou representa;

3. Interpretante é o efeito que o signo irá provocar em um intérprete.

Nos estudos peirceanos são três as maneiras de o signo representar seu objeto. Assim surge uma relação triádica do signo e seu objeto em forma de ícone, índice e símbolo. O ícone representa o objeto por traços de semelhança ou analogia, é algo que se dá à contemplação. Operando por semelhança e com seu poder sugestivo, o ícone é capaz de produzir na mente do leitor as mais imponderáveis relações de comparação. Exemplo: a cor azul-clara, por semelhança, pode evocar o céu, as águas plácidas de um lago, mesmo inexistindo qualquer vínculo entre a referida cor e as tais evocações. Em tudo pode existir o aspecto icônico. Mesmo as palavras que são um símbolo genuíno, “exibem seu aspecto icônico na materialidade da escrita” (SANTAELLA, 2004, p. 23), e podemos completar, também na sonoridade da fala.

Quanto ao índice, este é um signo de referência a um dado objeto. O índice, por sua vez, é um signo que “como tal existe”, porque indica uma outra coisa com a qual ele está de fato vinculado. No índice há distinção entre o fundamento e o objeto imediato. Todos os índices envolvem ícones, mas estes não fazem os índices funcionarem como signos. O que dá fundamento ao índice é a sua existência concreta. Exemplo: a imagem do Cristo Redentor de cartão-postal mantém uma relação de existência com o Cristo Redentor “real”.

No que se refere ao símbolo, esclarecemos que se trata de um signo que mantém uma relação com o objeto em virtude de uma lei, ou seja, uma associação de idéias gerais. Logo, o símbolo traz consigo uma lei que, por convenção ou acordo coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto.

Os signos envolvem ícones, índices e símbolos. O que vai determinar cada signo como tal é a sua preponderância. Isso implica dizer que se em um signo predomina qualidade, este signo será (quali-signo); se o que age no signo é, sobretudo uma conexão existencial, o signo será então índice (sin-signo); e se a representação é por meio de uma lei, então será símbolo (legi-signo). O signo tem essa capacidade de ser “ressignificado” porque é inexaurível, Santaella explicita que:

Isso assim se dá porque, na definição de Peirce, o signo tem uma natureza triádica, quer dizer, ele pode ser analisado: em si mesmo, nas suas propriedades internas, ou seja, no seu poder por significar; na sua referência aquilo que ele indica, se refere ou representa; e nos tipos de efeitos que está apto a produzir, isto é, nos tipos de interpretação que ele tem o potencial de despertar nos seus usuários (SANTAELLA, 2004, p. 05).

Em face desse potencial, é natural buscar nas definições e classificações abstratas de signos, os princípios norteadores para um método de análise aplicável a “processos existentes de signos e às mensagens que eles transmitem tais como aparecem em poemas [...]” (SANTAELLA, 2002, p. 5). Para aplicar a semiótica na análise de poemas é imprescindível que tenhamos em mente a mesma idéia peirceana em relação ao signo. Portanto, visualizamos o signo como um “primeiro” (algo que se apresenta à mente). Este liga um segundo (aquilo que o signo “indica”, “se refere” ou “representa”) a um terceiro (“o efeito que o signo poderá provocar em um possível intérprete”). Desta forma, devemos entender o signo como sendo qualquer coisa que representa uma outra que chamamos de objeto do signo.

Para Peirce, o signo tem dois objetos. O objeto imediato e o objeto dinâmico. Segundo (Nöth, 1995, p. 68), o objeto imediato é o “objeto dentro do signo”, ou seja, como o signo o representa. O objeto dinâmico é “o objeto fora do signo”, ou seja, é a realidade que, de uma certa maneira, realiza a atribuição do signo à sua representação” (Nöth, 1995, p. 68).

Avançando em seus estudos, Peirce denominou interpretante como sendo a significação do signo e criou três divisões para esclarecer este fato. A primeira divisão, chamada de interpretante imediato, corresponde à “qualidade da impressão que um signo é capaz de produzir” (NÖTH, 1995, p. 74). A segunda divisão, chamada de interpretante dinâmico, corresponde ao “efeito direto produzido por um signo sobre o interprete” (NÖTH, 1995, p. 75). A terceira divisão, chamada de interpretante final, está ligada à categoria da lei. É aquilo que gera a definição final.

Exemplificando estas definições, tomemos a recriação que Haroldo de Campos realizou do Canto 1 do Paraíso (Dante / Divina Comédia): o Canto 1 de Dante é o objeto dinâmico; a tradução de Haroldo é um signo desse Canto de Dante que é, portanto, o objeto do signo, cujo interpretante será o efeito que a tradução de

Haroldo produzirá em seus leitores. Salientamos que o Canto 1 de Dante em si, pode ser tomado como signo do que ele representa, isto é, signo de seu objeto dinâmico. Este objeto dinâmico seria um recorte da visão sacra da Itália medieval. “O que define signo, objeto e interpretante é, portanto, a posição lógica que cada um desses elementos ocupa no espaço representativo” (SANTAELLA, 2004, p. 8). Para melhor compreender a análise semiótica, precisamos nunca esquecer que:

O signo é um mediador nas relações de representação e compreensão da realidade; todo signo pressupõe uma materialidade; qualquer coisa pode ser considerada um signo, desde que seja uma representação livre de qualquer julgamento ou princípio moral; e que o signo é aberto a interpretações. (SANTAELLA, 2004, p. 8).

Dado ser o signo aberto a interpretações nos convém lembrar que a representação da realidade é uma coisa e que o sentido dado a ela pode ser outro. Então, o modo como o signo representa, indica, se assemelha, sugere, evoca aquilo a que ele se refere é o objeto imediato. Este, em sua estrutura triádica pode ser ícone, índice e símbolo.

Cientificamos que a estética simbolista buscou uma linguagem capaz de sugerir e simbolizar. Para tanto, usava símbolos, imagens, metáforas, recursos sonoros e cromáticos com a finalidade de alcançar o mundo da intuição, do “eu” profundo, da imaginação, do desconhecido.

Para a realização das nossas análises voltamos nosso olhar com especial atenção para a divisão do signo em relação ao ícone, pois poesia é ícone, é signo da criação, da espontaneidade, da liberdade, poesia é signo da descoberta.

A aplicação semiótica que ora apresentamos na obra de Rimbaud está baseada nas categorias universais de Charles Sanders Peirce e nos estudos de Lúcia Santaella. “O discurso situado em uma região intermediária entre abstração da língua e a heterogeneidade da fala, encontra leis que governam seus níveis de complexidade organizacional os seus princípios de sequência na descrição, narração e dissertação” (SANTAELLA, 2005, p. 288).

A descrição em nível de primeiridade é um tipo de discurso que busca reconstruir nas palavras as qualidades das coisas. Santaella (2005, p. 295) esclarece que descrever é “traduzir para a linguagem verbal a apreensão que temos das qualidades das coisas, ambientes, pessoas e situações. Essa apreensão se dá por meio dos nossos sentidos”. Então, para Santaella, a descrição se define como um processo de tradução das apreensões sensoriais para a linguagem verbal. Ainda nessas explicações, Santaella salienta que ao falar dos sentidos, tais como, visão, paladar, olfato, tato, audição, não podemos deixar de mencionar a imaginação vista como um tipo de sentido mais interno.

O princípio da descrição está por sua vez dividido em descrição qualitativa, descrição indicial e descrição conceitual. A descrição qualitativa é a modalidade da descrição em nível de primeiridade. A descrição qualitativa é icônica. Os exemplos mais frequentes estão na linguagem poética, especialmente em poemas que ao descreverem verbalmente, rompem com a seqüência linear da sintaxe verbal (sujeito/predicado/complemento), criando relações inusitadas. Então, as qualidades vêm por meio das sensações. Santaella (2005), em seus estudos e de acordo com as categorias de Peirce, cria novas submodalidades para a descrição qualitativa. Nosso trabalho contempla a descrição qualitativa que apresenta três níveis: a qualidade imagética, diagramática e metafórica. Seguindo as explicações de Santaella (2005), na qualidade imagética estamos diante da imagem que vem do puro ícone, (que são as emoções, as sensações, as qualidades). Então a qualidade imagética é o ponto de encontro da imagem visual com a sonoridade. Esse tipo de descrição qualitativa é impregnado de som e imagem.

Em segundo lugar, temos a descrição qualitativa diagramática. Nesse tipo de descrição, estamos no domínio dos diagramas que representam seu objeto devido a uma similaridade estrutural entre as relações de seus elementos e aqueles do objeto. A qualidade diagramática parte da sonoridade da língua, ou seja, é a representação gráfica (letras) de certos fenômenos.

Na terceira submodalidade, a descrição qualitativa tem as propriedades da metáfora. A metáfora estabelece um paralelo entre o caráter representativo do signo, ou seja, seus significados e algo diverso dele. É a metáfora que empresta o

caráter de visualidade imagética de que se envolve a poesia. “É ela que faz ver, cria uma imagem mental ou força semântica da palavra” (SANTAELLA, 2005, p. 303).

Sendo a descrição qualitativa icônica, os exemplos mais flagrantes se encontram na linguagem poética, especialmente nos poemas que no ato de descrever verbalmente rompem com a sequência linear criando relações inusitadas.

De acordo com Santaella (2005, p. 297) “quanto mais a poesia caminha no rompimento das amarras da estrutura linear do código verbal, mais o campo de virtualidades qualitativas da linguagem fica à mostra”. Assim fez Rimbaud. Suas metáforas, sinestésias, prosopopéias, estímulos auditivos e visuais intentam atingir qualidades que são puras sensações.

Podemos dizer que o texto rimbaudiano constitui um fértil campo para a análise literária dentro de uma concepção semiótica. Essa fertilidade advém da própria estética da qual foi expoente Rimbaud - O Simbolismo. A poesia rimbaudiana encerra uma possibilidade icônica, isto é, capacidade de excitar nossos sentidos. Segundo SANTAELLA (2004), os signos icônicos de acordo com seus níveis de representação dividem-se em imagem, diagrama e metáfora.

A imagem é hipoícone e estabelece uma relação de semelhança com seu objeto no nível da aparência. Todas as formas de desenhos e pinturas figurativas são imagens. Por exemplo: a imagem de um elefante.

O diagrama é um hipoícone de segundo nível de segundo nível, pois representa seu objeto por similaridade entre as relações internas do signo e do objeto que o signo visa representar. Como exemplo podemos citar o plano de metrô de Paris.

A metáfora, hipoícone de terceiro nível representa seu objeto por similaridade no significado do representante e do representado. “Ao aproximar o significado de duas coisas distintas a metáfora produz um efeito de faísca que nasce de uma identidade posta à mostra” (SANTAELLA, 2004 p.18). Como exemplo podemos citar: “Ela tem olhos de ressaca”, refere-se a Capitu de Machado de Assis.

3.5 Sinestesia e Indeterminação na Poesia Rimbaudiana Traduzida para o Português

Nesta parte apresentamos a análise do corpus ora selecionado e composto pelos poemas de Arthur Rimbaud já citados e suas respectivas traduções realizadas pelos tradutores Augusto de Campos, Ivo Barroso e Ledo Ivo, poetas ícones da literatura contemporânea brasileira.

Para desenvolver nossa análise recorreremos não apenas às nossas interpretações, mas também a todas as leituras que fizemos para estruturar nosso trabalho, sejam em relação às concepções de tradução, às leituras voltadas como ferramentas de análise literária, como a semiótica, ou leituras especificamente sobre interpretações da obra de Rimbaud propostas por especialistas no assunto. Assim podemos citar: Berranger (1983), Pierre Brunel (1995), Perloff (1983), Friedrich (1991), Campos (1993), Barroso (1995), Ivo (2004) Murat (2002), que muito enriqueceram a presente pesquisa.

O Poema *Voyelles* e as traduções de Augusto de Campos e Ivo Barroso

V₁ A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,

V² Je dirai quelque jour vos naissances latentes:

V₃ A, noir corset velu des mouches éclatantes

V₄ Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

V₅ Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,

V₆ Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;

V₇ I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles

V₈ Dans la colère ou les ivresses penitentes;

V₉ U, cycles, vibrations divins des mers virides,

V₁₀ Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides

V₁₁ Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

V₁₂ O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,

V₁₃ *Silences traversés des Mondes et des Anges:*
 V₁₄ - *O l'Oméga, rayon Violet de Ses Yeux!*

Arthur Rimbaud

Vejamos a tradução de Augusto de Campos.

VOGAIS

V₁ A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul, vogais,

V₂ Ainda desvendarei seus mistérios latentes:

V₃ A, velado voar de moscas reluzentes

V₄ Que zumbem ao redor dos acres lodaçais;

V₅ E, nívea candidez de tendas e areais

V₆ Lanças de gelo, reis brancos, flores trementes;

V₇ I, escarro carmim, rubis a rir nos dentes

V₈ Da ira ou da ilusão em tristes bacanais;

V₉ U, curvas, vibrações verdes dos oceanos,

V₁₀ Paz de verduras, paz dos pastos, paz dos anos

V₁₁ Que as rugas vão urdindo entre brumas e escolhos;

V₁₂ O, supremo Clamor cheio de estranhos versos,

V₁₃ Silêncios assombrados de anjos e universos;

V₁₄ - Ó! Ômega, o sol violeta dos Seus olhos!

Augusto de Campos

O poema “VOGAIS”, tradução de *VOYELLES* realizada por Augusto de Campos está versado em alexandrinos estruturados em quatro estrofes sendo duas de quatro versos e duas de três versos. Vemos, então, que o tradutor se utilizou do mesmo gênero literário do poema francês – o soneto. Da mesma forma que Rimbaud, o poeta-tradutor evidencia a associação como princípio de escrita. Em francês ou em português, cada letra evoca múltiplas imagens de percepções sensoriais. As imagens decorrentes do som não só têm relação com as cores, mas também se desdobram em outros sentidos como: visão, “*noir* / negro, *blanc* / branco; *candeurs*/candidez; *mouches éclatantes* / moscas reluzentes; sonoras, tais como:

rire/rir; bombibent/zumbem; e olfativas: *vapeurs / vapores; puanteurs cruelles / acres lodaçais*; visando realizar o jogo sinestésico. Desse jogo de percepções múltiplas ou sinestésias flui na tradução a indeterminação – característica marcante de *Voyelles*. (PERLOFF, 1983). As metáforas traduzidas para o poema de língua portuguesa se estruturam da forma como estão no texto em francês, isto é, estão dispostas de acordo com as associações que seguem o caminho das sinestésias. A estratégia de utilizar essas metáforas possibilita a iconização sonora e visual das imagens advindas de objetos despertados pelas cores. Assim como o poema-fonte, também o poema traduzido oferece uma pluralidade de leituras.

Rimbaud procura criar, com suas vogais coloridas, um verbo poético que possa suscitar uma imensidão de sentidos em liberdade total. O tradutor, por sua vez, recria as associações francesas em português, possibilitando a todos os leitores de poesia em língua portuguesa acessar os sentidos de um poema ícone do Simbolismo francês. Além de permitir-se traduzir influenciado pelo Simbolismo francês, certamente deixou-se também ser possuído pela poética rimbaudiana. Esta permissão revela a alma poética do tradutor que soube captar o sensível, as cores e os sons inusitados do poema da língua de partida.

O poema em português guardou do poema francês a estética geral, a inspiração sinestésica relativa às vogais, o ritmo, o esquema rímico – ABBA nos dois primeiros quartetos e AAB nos tercetos –, as aliterações (sons vibrantes e sibilantes). As imagens recriadas por Augusto de Campos, assim como o poema de Rimbaud, estão estruturadas conforme a ordem de enunciação do grupo de vogais e consequentes metáforas. As metáforas estão organizadas com base num princípio puramente associativo e não-lógico, alicerçado nas sinestésias. Nestas prevalecem as imagens sonoras e visuais.

Ao recriar a metáfora *corset velu* o tradutor não privilegiou a imagem concreta; não trouxe também alusão ao feminino. Augusto de Campos preferiu usar “velado voar”, cujos sons fricativos já evocam o som do inseto voador. Em outras palavras: iconizam o vôo da mosca.

Ao recriar o poema “*Voyelles*”, o tradutor verte o sentido maior do poema texto-fonte que se caracteriza como metáfora do ato criativo. As estranhas

associações de imagens do poema de Rimbaud, resultado de sua vidência poética, também estão presentes na tradução de Augusto de Campos que realiza surpreendentes correspondências entre o campo das sensações. E seu resultado é o insólito de imagens rimbaudianas que o poeta-tradutor pode suscitar nos leitores brasileiros, mediante a descrição qualitativa imagética vinda das sinestésias recriadas.

Em inúmeros versos do soneto o tradutor adotou decisões que não vemos como um traço de exatidão vocabular. Eis um primeiro exemplo em:

“Je dirai quelque jour vos naissances latentes”

“Ainda desvendarei seus mistérios latentes”.

Neste verso, percebemos que na tradução o eu poético se dirige às vogais ora personificadas usando o pronome possessivo em terceira pessoa do plural: “seus” e não “vossos”, como se pretendesse estabelecer certa familiaridade. Esse uso aproxima o texto traduzido do leitor atual, visto que no Brasil não há a prática de se usar a forma “vossos”, exceto em casos especiais.

Também a forma “Ainda desvendarei” mais simplificada que se tivesse usado “Eu direi algum dia”, ao nosso ver antecipa uma certa luta, uma certa dificuldade para “desvendar” os mistérios da criação poética.

Como um segundo exemplo, podemos apontar o último terceto, em que o tradutor recriou quase toda a estrofe. A personificação de “Clairon” veio para o poema brasileiro como se a criação estivesse representada por um “Clamor”. E este clamor se apresenta como sendo o da própria criação poética, pois se trata de estranhos versos. O “Silêncio” está assombrado por anjos e universos e não por “Mundos e Anjos” personificados. O ômega não é mais apenas um “rayon”. Mas o próprio “sol”:

V₁₂ O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,

V₁₃ Silences traversés des Mondes et des Anges:

V₁₄ - O l’Oméga, rayon Violet de Ses Yeux!

V₁₂ O, supremo Clamor cheio de estranhos versos,

V₁₃ Silêncios assombrados de anjos e universos;

V₁₄ - Ó! Ômega, o sol violeta dos Seus olhos!

Diante da observação desses procedimentos entendemos porque Augusto de Campos alude à sua tradução como “transcrição”.

A seguir, a tradução de Ivo Barroso:

VOGAIS

V₁ A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul: vogais,

V₂ Um dia hei de dizer vossas fontes latentes

V₃ A, negro e veludoso enxame de esplendentes

V₄ Moscas a varejar em torno aos chavascais,

V₅ Golfos de sombra: E, alvor de tendas tumescentes

V₆ Lanças de gelo altivo, arfar de umbelas reais;

V₇ I, púrpuras, cuspir de sangue, arcos labiais

V₈ Sorrindo em fúria ou nos transportes penitentes;

V₉ U, ciclos, vibrações dos mares verdes montes,

V₁₀ Semeados de animais pastando, paz das fronteiras

V₁₁ Rugosas de buscar alquímicos refolhos;

V₁₂ O, supremo Clarim de estridores profundos;

V₁₃ Silêncios a esperar pelos Anjos e os Mundos;

V₁₄ – Ó, o Ômega, clarão violáceo de Seus Olhos!

Ivo Barroso

As configurações e associações das vogais às cores presentes no primeiro verso do poema *Voyelles* foram traduzidos por Ivo Barroso para o leitor de língua portuguesa, com uma escolha especial para a vogal I, o rubro, cujos sons finais soam semelhantes aos sons finais da palavra “negro”, além de intensificar o sinestésico, dado que representa um vermelho muito vivo. Sua intensidade e grandeza estão além do usual. Pode-se dizer que evoca a paixão desmedida.

No segundo verso o tradutor verte a certeza que a voz poética do texto fonte parece ter da “pulsão” que o levou ao nascimento do sentido dessas vogais. Em seguida o terceiro verso “A, negro e veludoso enxame de esplendentes” permite ao leitor brasileiro visualizar a imagem concreta que sugere a presença de inúmeras asas veludas que brilham e resplandecem em movimento, evocando dois campos sinestésicos: o visual e tátil.

No quarto verso “Moscas a varejar em torno aos chavascais”, o tradutor complementa a sinestesia com a evocação dos campos auditivo e olfativo, sugerida pela imagem sinestésica tecida em todo o verso (“varejar” ou fustigar, atacar lugares imundos, os chavascais). Os leitores de “Vogais” podem ter evocações e impressões sinestésicas tão fortes quanto os leitores de “*Voyelles*”. Nesta primeira estrofe do poema traduzido, o tradutor recriou as aliterações que ocorrem no último verso do primeiro quarteto do poema rimbaudiano (“*Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,*”) e teceu seu verso também com assonâncias criadas pelo timbre aberto da vogal “a” que se repete várias vezes: “Moscas a varejar em torno aos chavascais,”. As aliterações foram recriadas com sons consonantais (/s/, /v/, /j/ e /ch /). Essa articulação poética do tradutor intensifica o tom sinestésico do poema em português.

Quase todas as sinestesias do texto do soneto de partida foram vertidas pelo tradutor. Na segunda estrofe, primeiro verso, temos o campo visual, ou seja, “sombras”, “alvor”; no segundo verso há o campo tátil em “lanças de gelo” e “arfar”. Apenas o campo visual sugerido pela expressão “*rois blancs*” (reis brancos) não foi traduzida. No terceiro verso francês encontramos o campo visual, auditivo e tátil: “púrpuras”, “cuspir de sangue” e “arcos labiais”, respectivamente. Das últimas estrofes, as sinestesias vertidas foram: “*vibremments divins des mers*” – “vibrações dos mares verdes” nas quais se entrelaçam o auditivo, o tátil e o visual; “*suprême Clairon plein des strideurs étranges*” – “supremo Clarim de estridores profundos” que

abrange o visual e o auditivo; e a frase “*rayon violet de Ses Yeux!*” – “clarão violáceo de Seus Olhos!” centrados no campo visual. Quanto à sinestesia do verso onze da tradução, esta foi criada por Ivo Barroso – “Rugosas de buscar alquímicos refolhos”, envolvendo o campo tátil, complementando a “paz das fontes” do décimo verso.

No aspecto semiótico peirceano, podemos dizer que as imagens visuais provêm de objetos despertados pelas cores. A estratégia do autor e do tradutor em recorrer a metáforas possibilita a iconização sonora e visual de imagens descritas, sejam no soneto de Rimbaud, sejam no soneto traduzido. A tradução do soneto “*Voyelles*” se caracteriza como metáfora do ato criativo, da mesma forma que o texto fonte.

Analisando, pois, a tradução “Vogais” de Ivo Barroso, temos a palavra “esplendentes” no terceiro verso iconizando o brilho, o reluzir, a luz. A frase “moscas a varejar” no quarto verso iconiza (evoca) o barulho das moscas amontoadas. Paire na tradução a sensação de ouvir o zoar das moscas bem próximo de si. Enfim, a tradução da descrição de Rimbaud para o português cria, ao nosso ver, a imagem concreta do movimento em zig-zag das moscas. Nessa perspectiva, o texto torna-se icônico. Percebemos que, ao longo da versão como do texto de partida, tanto o tradutor como o poeta francês intensificam os sons abertos, ora por assonâncias, ora por aliterações.

Ao longo da tradução os sons e cheiros se cruzam sendo iconizados pelas recorrentes estratégias já apontadas, como por exemplo o mau cheiro dos “chavascais”, “cuspir de sangue” e o estrondo de um clarão estranho, vertendo as estranhas associações de imagens do soneto francês. Há, de fato, surpreendentes correspondências entre o campo das sensações, e o resultado é o insólito de imagens que o tradutor suscita no leitor brasileiro.

A tradução seguiu também o percurso descritivo do texto em francês, iniciando-se com o plano visual, passando para o auditivo, em seguida pelo olfativo, e finda com o visual. Este plano de desenvolvimento faz do soneto “VOGAIS” um campo puramente sinestésico, da mesma forma que se dá no texto de partida. Como o “VOYELLES” de Rimbaud, a tradução de Ivo Barroso não apresenta uma sequência temática linear, surgindo os assuntos de forma livre, solta. (GOMES,

1994). Isso permite que o poema em português revele suas metáforas e imagens de forma similar à do poema fonte, seguindo um princípio puramente associativo e não um princípio lógico.

O Poema *Le Bateau Ivre* e as traduções de Ivo Barroso e Augusto de Campos

*V₁ Comme je descendais des Fleuves impassibles,
V₂ Je ne me sentis plus guidé par les haleurs:
V₃ Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles,
V₄ Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.*

*V₅ J'étais insoucieux de tous les équipages,
V₆ Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.
V₇ Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages,
V₈ Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.*

*V₉ Dans les clapotements furieux des marées,
V₁₀ Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants,
V₁₁ Je courus! Et les Péninsules démarrées
V₁₂ N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants.*

*V₁₃ La tempête a béni mes éveils maritimes
V₁₄ Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots
V₁₅ Qu'on appelle rouleurs éternels de victimes,
V₁₆ Dix nuits, sans regretter l'oeil niais des falots!*

*V₁₇ Plus douce qu'aux enfants la chair de pommes sures,
V₁₈ L'eau verte pénétra ma coque de sapin
V₁₉ Et des taches de vins bleus et de vomissures
V₂₀ Me lava, dispersant gouvernail et grappin.*

*V₂₁ Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème
V₂₂ De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,
V₂₃ Dévorant les azurs verts ; où flottaison blême
V₂₄ Et ravie me noyé pensif parfois descend ; [...]*

V53 [...] *Glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, cieux de braises!*

V54 *Échouages hideux au fond des golfes bruns*

V55 *Où les serpents géants dévorés des punaises*

V56 *Choient, des arbres tordus, avec des noirs parfums!*

Arthur Rimbaud

Veamos a tradução de Ivo Barroso

O BARCO ÉBRIO

V₁ Como descesse ao léu nos Rios impassíveis,

V₂ Não me sentia mais atado aos sirgadores;

V₃ Tomaram-nos por alvo os índios irascíveis,

V₄ Depois de atá-los nus em postes multicores.

V₅ Estava indiferente às minhas equipagens,

V₆ Fossem trigo flamengo ou algodão inglês,

V₇ Quando morreu com a gente a grita dos selvagens

V₈ Pelos Rios segui, liberto desta vez.

V₉ No iroso marulhar dessa maré revolta,

V₁₀ Eu, que mais lerdo fui que o cérebro de infantes,

V₁₁ Corria agora! E nem Penínsulas à solta

V₁₂ Sofreram convulsões que fossem mais triunfantes.

V₁₃ A borrasca abençoou minhas manhãs marítimas.

V₁₄ Como uma rolha andei das vagas nos lençóis

V₁₅ Que dizem transportar eternamente as vítimas,

V₁₆ Dez noites sem lembrar o olho mau dos faróis!

V₁₇ Mais doce que ao menino os frutos não maduros,

V₁₈ A água verde entranhou-se em meu madeiro, e então

V₁₉ De azuis manchas de vinho e vômitos escuros

V₂₀ Lavou-me, dispersando a fateixa e o timão.

V₂₁ Eis que a partir daí eu me banhei no Poema

V₂₂ Do Mar que, latescente e infuso de astros, traga

V₂₃ O verde-azul, por onde, aparição extrema

V₂₄ E lívida, um cadáver pensativo vaga.

Ivo Barroso

A tradução do “*Le Bateau Ivre*” realizada por Ivo Barroso, assim como o poema-fonte se apresenta em três atos: a primeira parte ou o fluir da repulsa, da revolta; a segunda ou a fuga para o superdimensional; e a terceira uma submersão na paz do aniquilamento (FRIEDRICH, 1991).

O título escolhido por Ivo Barroso – “O Barco Ébrio” – cujo adjetivo constitui uma forma da variedade culta da língua portuguesa, evoca muito mais que um simples barco alcoolizado. Em nossa interpretação, pensamos que o tradutor, na verdade, não pretendeu passar aos seus leitores a idéia de um barco bêbado, desgovernado. Certamente, sua intenção foi alcançar o centro da metáfora do poema-fonte resgatada em sua tradução, ou seja, os sentidos figurativos da palavra ébrio: “arrebatado por algo que enleva ou encanta; extasiado: ébrio de poesia”³⁵

Nesta versão, o tradutor traz do poema-fonte a odisséia descrita e narrada, isto é, o movimento, as andanças e os sentimentos do personagem – o barco ébrio, que numa perspectiva semiótica, se classifica como uma descrição qualitativa imagética metafórica, dadas as rupturas que ocorrem na estrutura linear do código verbal (SANTAELLA, 2005). Assim, o leitor de “O Barco Ébrio” pode acessar, em língua portuguesa, o plano metafórico-sinestésico da mesma forma que acessa um leitor do poema de Rimbaud. Como Rimbaud, Ivo Barroso teceu o poema em português com metáforas absolutas, pois fala somente do navio e não do eu simbolizado (FRIEDRICH, 1991).

O tradutor verteu o poema de Rimbaud recorrendo em português a uma linguagem sensível da qual afloram imagens estranhas e irreais, responsáveis pelo tom de indeterminação – característica essencial do poema rimbaudiano. Convém que notemos aqui a personificação do poema bem como a aguda criatividade do cadáver que pensa, que rompe os limites da lógica.

³⁵ Conforme NOVO DICIONÁRIO AURÉLIO BUARQUE (2008).

Eis que a partir daí eu me banhei no Poema
Do mar que, latescente e infuso de astros, traga
O verde-azul, por onde, aparição extrema
E lívida, um cadáver pensativo vaga.

Analisando ainda no domínio da semiótica, a tradução de Ivo Barroso se mostra muito próxima do texto-fonte, ou seja, no poema “O Barco Ébrio” estão presentes os processos poéticos que traduzem a iconização e o símbolo. Isso implica dizer que o leitor brasileiro, ao longo de sua interpretação, poderá perceber semioticamente um objeto imediato que emerge de seu objeto dinâmico por meio de um conjunto de signos verbais articulados em forma de poema. A articulação destes signos que interagem entre si (objeto imediato ou modo como o objeto dinâmico se apresenta no próprio signo, no poema, isto é, o reflexo do objeto dinâmico que, sendo externo ao signo verbal, corresponde à realidade; e o interpretante que, por sua vez, é o efeito ou ressonância do signo “Barco Ébrio” na interpretação do leitor), e conduzem ao alcance da metaforização tecida na tradução.

O tradutor verte do texto de partida a expressão sígnica “Rios impassíveis” que iconiza por metáfora não somente a natureza (as águas), mas também o estado de espírito da voz lírica que, através de um processo metafórico, atinge no decorrer dinâmico do poema uma equivalência simbólica, iguala-se ao homem (FRIEDRICH, 1991). Não é o rio que é “impassível”, mas o próprio poeta. O signo imediato da referida expressão, a figura de linguagem da personificação. Este procedimento está iconizado pela consoante maiúscula “R” de “Rios”. O “Rio”, da tradução, assim como aquele do texto em francês, não é um simples rio, mas, o Rio transformado em entidade mítica.

Esta estratégia é recorrente em todo o poema e está ligada a uma característica da estética Simbolista, que utiliza letras maiúsculas em substantivos comuns, para torná-los absolutos. Este recurso – uso da inicial maiúscula – nos permite ver um símbolo como convenção lingüístico-poética de um momento literário, uma predominância simbólica, isto é, algo que foi, que é e que será sempre marca da estética do Simbolismo. Esta recorrência que se dá como uma das marcas semióticas ao longo do texto de partida foi retomada por Ivo Barroso, também ao

longo do texto poético em língua portuguesa como uma das marcas semióticas do texto: a representação através de símbolos. Como exemplo deste mecanismo semiótico citamos: verso 21: *Poème* / Poema; Verso 22: *Mer* / Mar.

No poema “O Barco Ébrio”, o tradutor também verteu algumas outras marcas do texto-fonte, tais como: a temática da liberdade, da embriaguês e da nostalgia gerada pelo excesso de liberdade, a própria saga do “*Bateau Ivre*”, uma viagem sideral em que o barco aporta nos céus (BRUNEL, 1995). Outra foi o esquema rímico ABAB, a metrificação em versos alexandrinos, as metáforas, as sinestésias e as imagens.

Observamos que em sua tradução Ivo Barroso busca assimilar, sempre que possível, seu esquema rímico ao esquema do poema de partida. A segunda estrofe constitui um exemplo dessa sua estratégia, pois além da combinação rímica ABAB, que se dá no texto rimbaudiano, buscou trazer sua versão o mais próximo possível do esquema relativo à posição do acento tônico, vertendo a estrofe em versos cuja alternância é: versos graves / versos agudos / versos graves / versos agudos (SACCONI, 1994):

V₅ J'étais insoucieux de tous les équipages,
V₆ Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.
V₇ Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages,
V₈ Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.

V₅ Estava indiferente às minhas equipagens,
V₆ Fossem trigo flamengo ou algodão inglês,
V₇ Quando morreu com a gente a grita dos selvagens
V₈ Pelos Rios segui, liberto desta vez.

No primeiro verso da tradução, Ivo Barroso inicia com uma partícula explicativa que tem na sua estrutura a mesma raiz latina da partícula do poema da língua fonte: Como / *Comme*. Isso revela um procedimento literal. Por outro lado, no mesmo verso recorreu ao acréscimo da palavra “léu” que intensifica o tom de liberdade do “Barco Ébrio” que, como o “*Bateau Ivre*”, desce os rios à toa, sem compromisso nenhum. Tanto é que o eu lírico se pronuncia “não atado”, adjetivo que

nos soa mais forte que “guiado”, ou seja, está mesmo em liberdade, livre de amarras. Adota, ainda, a supressão do “eu” que, na nossa visão, enfatiza a atuação do “Barco Ébrio” como o sujeito lírico. Eis os versos:

*V₁ Comme je descendais des Fleuves impassibles,
V₂ Je ne me sentis plus guidé par les haleurs:
V₃ Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles,
V₄ Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.*

*V₁ Como descesse ao léu nos Rios impassíveis,
V₂ Não me sentia mais atado aos sirgadores;
V₃ Tomaram-nos por alvo os Índios irascíveis,
V₄ Depois de até-los nus em postes multicores.*

No terceiro verso, o tradutor articula o verbo na primeira pessoa do plural, afastando-se do literal, pois o verso de Rimbaud informa que “eles” (os rebocadores) se tornaram alvo dos Peles-Vermelhas. Também prefere a palavra “Índios” e não “Peles-Vermelhas”. A ordem frasal muda completamente. Enquanto o poema em francês apresenta a ordem direta (sujeito + verbo + complemento), o poema brasileiro traz a ordem inversa (verbo + complemento + sujeito). No quarto verso Ivo Barroso fez o acréscimo do advérbio “depois”, para expressar a sequência temporal; já o texto de Rimbaud expressa idéia similar com o particípio do verbo: “*Les ayants cloués*” equivalente a “Tendo-os atados”.

Na segunda estrofe, o termo “gente” vem referido no terceiro verso que traz o clamor perfazendo a sinestesia que se inicia na sugerida sensação tátil do verso dois (trigo e algodão) contrapondo rigidez e maciez. No texto de partida a “gente” está apenas evocada na palavra “*le tapage*” (gritaria, alvoroço), uma metonímia³⁶ tecendo a sinestesia. No verso oito, o tradutor se expressa de forma a fazer o eu poético ser o sujeito de sua própria ação, pois é ele quem decide “seguir”, estando “liberto desta vez”. Nesta construção vemos a personificação subentendida do ‘eu lírico’ por meio do uso da metáfora, como estratégia de sua ação. Já no texto

³⁶ Metonímia: consiste em usar uma palavra por outra, com a qual se acha relacionada (CEGALLA, 2005, p. 615).

de Rimbaud, a liberdade é encontrada porque os rios, como se fossem entidades, deixaram que o eu lírico fosse onde desejava. É evidente que nas duas formas de expressão, a liberdade é a tônica da estrofe.

*V₅ J'étais insoucieux de tous les équipages,
V₆ Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.
V₇ Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages,
V₈ Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.*

*V₅ Estava indiferente às minhas equipagens,
V₆ Fossem trigo flamengo ou algodão inglês,
V₇ Quando morreu com a gente a grita dos selvagens
V₈ Pelos Rios segui, liberto desta vez.*

Na quinta estrofe, Ivo Barroso segue, como o faz várias vezes, a regência clássica expressa no texto de partida, como por exemplo: “Mais doce que ao menino [...]”. Além de supressão observamos, ainda, acréscimos: a expressão “e então” (verso dezoito) e o adjetivo “escuras” (verso dezenove), ambos visando ao equilíbrio do esquema rímico; no verso vinte um, “ a partir daí”, certamente para compor a métrica alexandrina que ocorre no “*Le Bateau Ivre*” rimbaudiano.

*V₁₇ Plus douce qu'aux enfants la chair de pommes sures,
V₁₈ L'eau verte pénètre ma coque de sapin
V₁₉ Et des taches de vins bleus et de vomissures
V₂₀ Me lava, dispersant gouvernait et grappin.*

*V₂₁ Et dès lors, je me suis baigné dans le poème
V₂₂ De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,
V₂₃ Dévorant les azurs vert; où flottaison blême
V₂₄ Et ravie me noyé pensif parfois descend;*

*V₁₇ Mais doce que ao menino os frutos não maduros,
V₁₈ A água verde entranhou-se em meu madeiro, e então
V₁₉ De azuis manchas de vinho e vômitos escuros
V₂₀ Lavou-me, dispersando a fateixa e o timão.*

V₂₁ Eis que a partir daí eu me banhei no Poema

V₂₂ Do Mar que, latescente e infuso de astros, traga

V₂₃ O verde-azul, por onde, aparição extrema

V₂₄ E lívida, um cadáver pensativo vaga.

Em relação às imagens criadas pela tradução, elas podem ter caráter tanto sinestésico quanto metafórico, como ocorre no texto em francês. O próprio título seria uma evidência disso. O barco é ébrio e pode despertar o odor do álcool, entretanto, se interpretamos “ébrio” como embriagado de poesia, a sinestesia se desfaz e a metáfora se dilata.

No terceiro verso da segunda estrofe “Quando morreu com a gente a grita dos selvagens” nasce a evocação auditiva do som de gritaria de muitos selvagens que, para formar a sinestesia entrecruza-se com o “iroso marulhar” (primeiro verso da terceira estrofe). Esse procedimento do tradutor está espelhado no terceiro verso da segunda estrofe: “*ont fini ces tapages*”; e no primeiro verso do texto de partida: “*Dans les clapotements furieux*”. Da mesma forma se dá a versão da sinestesia que se inicia no primeiro verso da quarta estrofe “A borrasca abençoou” que além de personificada desperta o plano sonoro que se entrecruza com os planos tátil em “Como uma rolha andei das vagas dos lençóis” e visual do “olho mau dos faróis” (quarto verso da quarta estrofe).

Outra sinestesia traduzida seguindo uma estratégia similar à do texto fonte está na quinta estrofe. Todo o tom sinestésico de Rimbaud foi vertido em português. Nesta estrofe entrecruzam-se os planos tátil-gustativo emanados do sabor doce e da carne dos frutos ainda não macios em contato com os lábios infantis, unindo-se ao plano visual da “água verde” e das “manchas azuis de vinho” que acumulando o visual e o gustativo, mistura-se ao olfativo, o odor dos “vômitos”. Todas as percepções dos sentidos se entrecruzam para “lavar” o eu poético, que se purga, talvez, daquilo que é comum para chegar ao “Poema”.

V₁₇ *Plus douce qu'aux enfants la chair de pommes sures,*

V₁₈ *L'eau verte pénètre ma coque de sapin*

V₁₉ *Et des taches de vins bleus et de vomissures*

V₂₀ *Me lava, dispersant gouvernail et grappin.*

V₁₇ Mais doce que ao menino os frutos não maduros,

V₁₈ A água verde entranhou-se em meu madeiro, e então

V₁₉ De azuis manchas de vinho e vômitos escuros

V₂₀ Lavou-me, dispersando a fateixa e o timão.

O texto de chegada nos possibilita alcançar uma dupla interpretação que está clara no texto-fonte, ou seja, entender que o próprio barco narra sua odisséia ou que se trata de uma experiência do eu lírico. Isso significa que o leitor da tradução de Ivo Barroso, assim como o leitor do poema francês, reconhece que o “eu” / “je” representa tanto o barco como o próprio Rimbaud. (BRUNEL, 1995).

A seguir, a tradução de Augusto de Campos.

O BARCO BÊBADO

V₁ Quando eu atravessava os Rios impassíveis,

V₂ Senti-me libertar dos meus rebocadores.

V₃ Cruéis peles-vermelhas com uivos terríveis

V₄ Os espetaram nus em postes multicores.

V₅ Eu era indiferente à carga que trazia,

V₆ Gente, trigo flamengo ou algodão inglês,

V₇ Morta a tripulação e finda a algaravia,

V₈ Os Rios para mim se abriram de uma vez

V₉ Imerso no furor do marulho oceânico,

V₁₀ No inverno, eu, surdo como um cérebro infantil,

V₁₁ Desliza, enquanto as Penínsulas em pânico

V₁₂ Viam turbilhonar marés de verde e anil.

V₁₃ O vento abençoou minhas manhãs marítimas.

V₁₄ Mais leve que uma rolha eu dançei nos lençóis
 V₁₅ Das ondas a rolar atrás de suas vítimas,
 V₁₆ Dez noites, sem pensar nos olhos dos faróis!

V₁₇ Mais doce que a maçãs parecem aos pequenos,
 V₁₈ A água verde infiltrou-se no meu casco ao léu
 V₁₉ E das manchas azulejantes dos venenos
 V₂₀ E me lavou, livre de leme e arpéu.

V₂₁ Então mergulhei do mar nas águas do Poema
 V₂₂ Do Mar, sarcófago de estrelas, latescente,
 V₂₃ Devorando os azuis, onde, às vezes – dilema
 V₂₄ Lívido – um afogado afunda lentamente. [...]

V₅₃ [...] Geleiras, sóis de prata, ondas e céus cadentes!
 V₅₄ Naufrágios abissais na tumba dos negrumes
 V₅₅ Onde, pastos de insetos, tombam as serpentes
 V₅₆ Dos curvos cipoais, com pérfidos perfumes!

Augusto de Campos

Sob a perspectiva semiótica, a tradução de Augusto de Campos apresenta uma larga proximidade com o texto-fonte, isto é, no poema “O Barco Bêbado” estão presentes os processos poéticos que traduzem a iconização e o símbolo.

Há, pois, a recriação da natureza advinda do texto rimbaudiano que nos leva a perceber semioticamente um objeto imediato que emerge de seu objeto dinâmico por meio de um conjunto de signos verbais articulados em forma de poema. A articulação destes signos que interagem entre si (objeto imediato, objeto dinâmico, interpretante) desencadeia uma infinidade de signos.

O tradutor verte do texto de partida a expressão sígnica Rios impassíveis que iconiza por metáfora não somente a natureza (as águas), mas também o estado de espírito do eu-poético. Não é o rio que é “impassível”, mas o próprio poeta. O

signo imediato da referida expressão é uma figura de linguagem, a prosopopéia ou personificação, cuja função no texto é a atribuição de características e atitudes humanas a seres inanimados. Este procedimento está iconizado pela consoante maiúscula “R” de “Rios”. O “Rio”, da tradução, assim como o do texto de partida, não é um simples rio, mas, o rio transformado em entidade mítica. Esta estratégia de escrita está ligada a uma característica da estética Simbolista, que utiliza letras maiúsculas em substantivos comuns, para torná-los absolutos. Neste recurso – uso da inicial maiúscula – nos permite ver um símbolo como convenção lingüístico-poética de um momento literário, uma predominância simbólica, isto é, algo que foi, que é e que será sempre marca da estética do Simbolismo. Esta recorrência que se dá como uma das marcas semióticas ao longo do texto de partida foi retomada por Augusto de Campos, também ao longo do poema de língua portuguesa como uma das marcas semióticas do texto: a representação através de símbolos. Como exemplo citamos deste mecanismo semiótico citamos: verso 01: *Fleuves / Rios*; Verso 11: *Péninsules / Penínsulas*.

Ao analisar a cadeia de signos semióticos (SANTAELLA, 2005) das três primeiras estrofes da tradução, vemos no interpretante, ou seja, nos efeitos que o objeto imediato do signo causa nos leitores, que a voz lírica fala de experiências vividas em um determinado período de sua vida. Quanto a outros aspectos, esse poema em língua portuguesa carrega alguns traços do universo rimbaudiano: a temática da liberdade, da embriaguês e da nostalgia vinda do excesso de liberdade, bem como o esquema rímico ABAB, a metrificação (em dodecassílabos), as metáforas, as sinestesias e as imagens. Dadas as metáforas, as sinestesias e as imagens, o poema traduzido constitui uma descrição qualitativa, uma relação quali-sígnica, seguindo também neste aspecto o texto de partida.

O tradutor também verteu do poema de Rimbaud palavras grafadas com a inicial maiúscula, reforçando uma das características do Simbolismo, a personificação. No segundo verso da primeira estrofe, por exemplo, Augusto de Campos não se prende à “letra”, mas ao sentido que captou em sua leitura, usando o verbo “sentir” na forma afirmativa seguido do infinitivo “libertar”. Essa articulação aponta para um eu-lírico mais consciente de seu novo estado de espírito, detentor

de um ânimo novo. Já o eu lírico do poema de língua francesa apenas confessa que não se sentiu mais guiado pelos rebocadores.

*Comme je descendais des Fleuves impassibles
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs*

Quando eu atravessava os Rios impassíveis
Senti-me libertar dos meus rebocadores

Nos versos terceiro e quarto, o tradutor não recorreu à estratégia da personificação do texto francês “*Peaux-Rouges*”, preferindo usar o adjetivo “Cruéis” para qualificar a atitude dos “peles-vermelhas” que tinham “uivos terríveis”. Nesta passagem o tradutor ao suprimir uma das ações da narrativa poética do texto de partida – “Os Peles-Vermelhas fizeram dos rebocadores seu alvo” – precipita a ação no texto traduzido. Também o uso do tempo verbal simples “espetaram” agiliza o desenlace da ação. Registramos, ainda o acréscimo do qualificativo “terríveis” e o uso da linguagem não culta, ou seja, o “Os espetaram”, no início do verso, provavelmente em virtude de Augusto de Campos ser no Brasil um dos adeptos do uso da linguagem coloquial em poesia bem como de uma nova estética “observação nossa”.

Em relação às sinestesias, às metáforas e imagens, as decisões tradutórias de Augusto de Campos nada apagaram do texto fonte, pois foram traduzidos para o português ou “transcriados” segundo ele próprio confessa, os campos sensoriais que compõem as sinestesias do “*Bateau Ivre*”. O próprio título “Barco Bêbado”, desperta a idéia de passos incertos, evoca o cheiro do alcoólico, o que iconiza o navegar trôpego do barco, construindo a sinestesia mediante a ativação do campo olfativo e visual.

Nos versos terceiro e quarto da primeira estrofe os campos sensoriais são alargados pelas imagens dos “peles-vermelhas” que surgem “com “uivos terríveis” e “espetaram nus” nos “postes multicores”. O entrecruzamento dos campos sensoriais dessas imagens – visual, auditivos, tátil e visual – compõe a sinestesia da estrofe:

V₁ Quando eu atravessava os Rios impassíveis,
V₂ Senti-me libertar dos meus rebocadores.

V₃ Cruéis peles-vermelhas com uivos terríveis

V₄ Os espetaram nus em postes multicores.

Nas estrofes que se seguem o tom sinestésico vai sendo vertido e tecido pelas escolhas do tradutor. Assim, na segunda estrofe presenciamos a sinestesia articulada a partir de “trigo flamengo” e “algodão inglês”, ambos gerando sensações táteis que se entrelaçam com o campo auditivo “finda a algaravia”, evocando e iconizando o vozerio, linguagem confusa e difícil de entender. O leitor atento pode presenciar tanto o som da “algaravia” como o silêncio que vem quando as vozes se calam, intensificando a sinestesia.

V₅ Eu era indiferente à carga que trazia,

V₆ Gente, trigo flamengo ou algodão inglês,

V₇ Morta a tripulação e finda a algaravia,

V₈ Os Rios para mim se abriram de uma vez

Todos os versos da terceira estrofe são sinestésicos. O tradutor constrói as sinestesias de sua versão partindo do “furor do marulho” (campo auditivo); em seguida vem o “inverno” que evoca o frio na pele (campo tátil), retomando o campo auditivo em “surdo” que iconica por evocação o silêncio absoluto do inverno assimilado pelo eu poético. No quarto verso retoma o auditivo com o “turbilhonar” das “marés” que cruzam com o campo visual de “verde e anil”.

V₀₉ Imerso no furor do marulho oceânico,

V₁₀ No inverno, eu, surdo como um cérebro infantil,

V₁₁ Desliza, enquanto as Penínsulas em pânico

V₁₂ Viam turbilhonar marés de verde e anil.

Na quarta e quinta estrofes Augusto de Campos tece a cadeia sinestésica de sua versão recorrendo aos diversos campos sensoriais. Assim temos: o tátil em “O vento” e o visual em “os olhos dos faróis”; o gustativo da “Mais doce que as maçãs”, o visual “água verde” e as “manchas azulejantes”.

V₁₃ O vento abençoou minhas manhãs marítimas.

V₁₄ Mais leve que uma rolha eu dançei nos lençóis

V₁₅ Das ondas a rolar atrás de suas vítimas,

V₁₆ Dez noites, sem pensar nos olhos dos faróis!

V₁₇ Mais doce que a maçã parecem aos pequenos,

V₁₈ A água verde infiltrou-se no meu casco ao léu

V₁₉ E das manchas azulejantes dos venenos

V₂₀ E me lavou, livre de leme e arpéu.

Todas essas percepções dos sentidos se entrecruzam para que o eu lírico se purifique, ficando lavado do “veneno” para mergulhar no “Poema”, como ocorre no texto fonte. Nos versos abaixo, a sinestesia vertida por Augusto de Campos apresenta os campos sensoriais do poema francês, entrecruzando-se o visual “sóis de prata, os “negrumes”, o auditivo e “tombam as serpentes” e o olfativo em “pérfidos perfumes”.

V₅₃ Geleiras, sóis de prata, ondas e céus cadentes!

V₅₄ Naufrágios abissais na tumba dos negrumes

V₅₅ Onde, pastos de insetos, tombam as serpentes

V₅₆ Dos curvos cipoais, com pérfidos perfumes!

A metáfora está diluída ao longo de suas vinte e cinco estrofes em versos alexandrinos – é a viagem que é uma odisséia. Odisséia que podemos entender nesta tradução de Augusto de Campos, bem como no poema francês, como sendo a viagem contada pelo próprio navio ou pela voz poética. Isso em virtude de o eu lírico poder ser assumido pelo poeta ou pelo navio.

No terceiro verso da segunda estrofe, o tradutor ao acrescentar a forma verbal “Monta” e a conjunção “e” entre as duas orações, precipita a ação da narrativa em relação ao poema da língua de partida: “Morta a tripulação e finda a algaravia”. Processo idêntico se dá no quarto verso vertido com apenas um verbo “se abriram” e a expressão “de uma vez”.

Na terceira estrofe, Augusto de Campos verte o poema com seu espírito bem brasileiro quando traduz do verso doze o sentido da expressão “*plus triomphants*” por “verde e anil”. No contexto do leitor brasileiro o binário “verde e anil” funciona como significado que vai muito mais além do vocábulo “triumfante” porque envolve o sentimento de pátria representado nas cores de sua bandeira. Nessa perspectiva, podemos certamente entender porque o tradutor denomina de “transcrição” a sua tradução de “O Barco Bêbado”.

Vemos que na terceira estrofe, o tradutor não procura ordenar as palavras na língua portuguesa, da mesma forma do texto-fonte, e nem traduzir palavra por palavra. Neste aspecto se torna bastante criativo. Vejamos que o nono verso revela que o eu lírico está “imerso no furor” e não somente “dentro do marulhar furioso”. Enquanto o verso dez do texto de Rimbaud se inicia com a forma tônica “*Moi*” para referir-se ao “eu lírico”, na versão de Augusto de Campos, é a estação do ano que abre o verso: “No inverno”. Somente após é que surge o “eu” sujeito “surdo como um cérebro infantil”, sem trazer o grau comparativo de superioridade (“*plus sourd que*”) e sem revelar que faz inverno em seu interior como revela o sujeito lírico do poema francês que se vê como “outro inverno”: “*Moi, l’autre hiver*”.

Os caminhos tradutórios adotados por Augusto de Campos não o impediram de trazer para o leitor brasileiro a realidade simbólica de “*Le Bateau Ivre*” bem como os jogos sonoros – fechados e abertos – que tecem a leitura melodiosa. Acrescentamos ainda que o título da tradução, a metáfora “O Barco Bêbado”, que pontua a ebriedade do eu lírico em de um estado de espírito, está grafada na forma da oralidade brasileira. Essa escolha talvez advenha em razão de o tradutor ser um renovador da linguagem e pertencer a uma época em que a literatura tentava alcançar um público mais jovem.

Vejamos o poema *Cocher Ivre* e as traduções de Augusto de Campos e Ivo Barroso

Cocher Ivre

Pouacre

Boit:

Nacre

Voit;

Acre

Loi,

Fiacre

Choit!

Femme

Tombe:

Lombe

Saigne:

- Clame!

Geigne.

Arthur Rimbaud

Vejamos a tradução de Augusto de Campos

Cocheiro Bêbado

Álacre

Vai:

Nacre

Rei;

Acre

Lei,

Fiacre

Cai!

Dama:

Tombo.

Lombo.

Dói

Clama:

Ai!

Augusto de Campos

Na tradução “Cocheiro bêbado” Augusto de Campos buscou no plano formal verter o esquema rímico, sempre que possível, com base no texto francês, não se distanciando do tom que retrata o Rimbaud sarcástico. Sua tradução chegou para o leitor brasileiro também em forma de soneto, uma das formas poéticas clássicas de que o poeta francês se utilizou em várias de suas criações, a exemplo do “*Cocher Ivre*”.

Na versão em português, percebemos que o tradutor verteu a musicalidade do soneto em língua francesa, seja em relação aos sons vocálicos – *Pouacre / Álacre; Boit / Vai; Nacre / Nacre; Fiacre / Fiacre; Saigne / Dói; Geigne / Ai* – seja no concernente aos sons consonantais que integram o material sonoro que tecem as aliterações e as assonâncias. Estas figuras da linguagem poética bem como o, ritmo, remetem ao significado de que trata o poema traduzido. Em seu aspecto de verso livre a tradução apresenta um ritmo ao longo de sua trajetória que é similar ao do soneto de Rimbaud.

Nos versos da tradução de Augusto de Campos, assim como nos versos de Rimbaud, a repetição da consoante vibrante “/r/” nas sílabas “acre”, que compõem as palavras “Fiacre”, “Álacre”, “Nacre” e “Acre”, tece a iconização do barulho das rodas do coche que sugere um transitar por uma estrada sofrível de pedras. O tradutor vai acompanhando o movimento e vertendo o ritmo da carruagem, da mesma forma como se dá no texto de partida.

Do mesmo modo, seguindo os versos da tradução e do soneto francês, a repetição e combinação de sons explosivos (oclusivos) /t/ /b/ em “*tombe / tombo*”, “*lombe / lombo*” iconizam o barulho da queda de um corpo, mediante a repetição de fonemas que visam o efeito expressivo no verso, ou seja, a aliteração.

Na tradução, assim como no texto rimbaudiano, o referido artifício sonoro é recorrente nos versos das duas primeiras estrofes do primeiro verso, terceiro verso, quinto verso, sétimo verso (todos ímpares). Esses ruídos do rolar da carruagem nas pedras do caminho se diluem ao longo tanto do soneto de Rimbaud quanto na versão de Augusto de Campos.

Tal recorrência no texto traduzido ou no texto de partida sugere uma insistência sonora, talvez para que o leitor ouça-o de verdade. Isso alimenta a iconização do ruído da carruagem nas pedras mediante as palavras *Pouacre*, *Álacre*, *Nacre*, *Acre*, *Fiacre*, instaurando no texto, a assonância. Então, o movimento, o ritmo e o som são iconizados ao longo do poema, levando o leitor para a realidade da poesia rimbaudiana.

Analisado o estrato sonoro tecido no soneto “COCHEIRO BÊBADO” vemos que o tradutor verteu para os leitores brasileiros os campos sinestésicos do poema fonte. Assim, temos ao longo da versão do breve soneto, o entrelaçamento dos campos auditivo, tátil, e olfativo. O auditivo, no rolar da carruagem, em: “Álacre-Nacre-Fiacre-Ai!”; o tátil, nos versos em que lemos: “Tombo”; e o olfativo, logo no título da versão: “Cocheiro Bêbado”.

Quanto ao esquema de qualificação das rimas do texto de partida, temos a seguinte disposição: a) quanto à combinação: primeira e segunda estrofes (ABAB) ou rimas cruzadas; terceira estrofe (ABB) ou emparelhadas; a quarta estrofe (ABA), alternadas ou cruzadas. Todas consideradas quanto ao valor poético como rimas ricas. Esse jogo de rimas parece evocar uma música com seus tons graves e agudos. No poema em português, o tradutor adotou um esquema de rimas diferente.

Somente na terceira estrofe a rima se deu de forma aproximada ao texto de partida. Assim como Rimbaud, também Augusto de Campos em sua versão, utilizou rimas agudas e graves, com alternância nestes dois tons. Também recorreu a sílabas toantes e soantes (coincidência de sons) e rimas ricas. Essas estratégias foram importantes para verter a sonoridade e os campos sinestésicos, peculiares à poética de Rimbaud.

Vejamos agora a tradução de Ivo Barroso:

Cocheiro Bêbado

Nacre
Sai,
Lacre
Vai;

Acre
Guai:
Fiacre
Cai!

Dama:
Tombo.
Lombo.

Preme
- Clama!
Geme.

Ivo Barroso

Ivo Barroso trouxe para o português o plano formal do soneto: as assonâncias, as aliterações, as rimas, a escansão e a métrica. O tradutor recupera os versos monossílabos e dissílabos do texto de partida. O aspecto sinestésico é recuperado pelo tradutor ao verter o *Cocheiro Bêbado*. Quanto ao universo semântico, entendemos que o referido tradutor nos leva a uma interpretação semelhante à que fizemos do *Cocher Ivre* de Rimbaud.

Em sua tradução, Ivo Barroso verteu para o português todo o plano sonoro que tece a sinestesia do texto fonte, recorrendo a uma linguagem do padrão culto. Por exemplo: quando queremos expressar dor, seja em decorrência de uma queda ou de outro fato, usualmente usamos a interjeição “ai” ou “dói”. Ivo Barroso, ao usar o verbo gemer informa a dor através da palavra “geme”. Essa forma verbal “geme” sugere um som, integrando assim o campo sonoro auditivo e a iconização de um gemido (SANTAELLA, 2004).

Nos versos de sua tradução, Ivo Barroso constrói a repetição da consoante vibrante “/r/” nas sílabas findas em “ACRE”, as quais integram as palavras: “Lacre”, “Nacre”, “Acre”, “Fiacre”. Essa forma verbal iconiza o barulho das rodas do coche que sugere um transitar por uma estrada sofrível de pedras. O tradutor vai acompanhando o movimento e vertendo o ritmo da carruagem, da mesma forma como se dá no texto de partida.

De forma semelhante, seguindo os versos da tradução e do soneto de partida, a repetição e combinação de sons explosivos (oclusivos) /t/ /b/ em “*tombe / tombo*”, “*lombe / lombo*” iconizam o barulho da queda de um corpo, mediante a repetição de fonemas que visam o efeito expressivo no verso, ou seja, a aliteração.

Na tradução de Ivo Barroso, bem como no texto poético de Rimbaud, essa estratégia do campo sonoro é recorrente nos versos das duas primeiras estrofes do primeiro verso, terceiro verso, quinto verso, sétimo verso (todos ímpares). Esses ruídos do rolar da carruagem nas pedras do caminho se diluem ao longo tanto do soneto de Rimbaud quanto na versão.

Ao verter essa insistência sonora, o tradutor tece um processo de iconização do ruído da carruagem nas pedras mediante as palavras, *Nacre*, *Acre*, *Fiacre*, gerando em seu texto uma assonância. Então, o movimento, o ritmo e o som são iconizados em todo o soneto brasileiro, conduzindo o leitor para a realidade da poesia rimbaudiana.

Em face do plano sonoro realizado pelo tradutor, os leitores brasileiros poderão acessar os campos sinestésicos do soneto francês, quais sejam: auditivo, tátil, e olfativo. O auditivo, nos versos “Tombo”, “Preme” e “Geme”, “Clama” e “Geme”; o tátil, nos versos em que lemos: “Lombo”; e o olfativo, no título da versão: “Cocheiro Bêbado”.

Quanto ao esquema de rimas a tradução de Ivo Barroso foi vertida da seguinte forma: as estrofes primeira e segunda com rimas mistas (ABAB); a terceira estrofe vem em rimas que estão dispostas na modalidade ABB, emparelhadas apenas nos segundo e terceiro versos. A última estrofe é também um terceto com rimas intercaladas (ABA). Isso nos levou a observar que a disposição estética é

similar à adotada no texto francês.

Passamos à análise dos poemas em prosa traduzidos por Ledo Ivo.

Les Ponts

Des ciels gris de cristal. Un bizarre dessin de ponts, ceux-ci droits, ceux-là bombés, d'autres descendant ou obliquant en angles sur les premiers, et ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal, mais tous tellement longs et légers, que les rives chargées de dômes s'abaissent et s'amointrissent. Quelques-uns de ces ponts sont encore chargés de masures. D'autres soutiennent des mâts, des signaux, de frêles parapets. Des accords mineurs se croisent, et filent, des cordes montent des berges. On distingue une veste rouge, peut-être d'autres costumes et des instruments des musiques. Sont- ce des airs des airs populaires, de bouts de concerts seigneuriaux, des restants d'hymnes publics ? L'eau est grise et bleue, large comme un bras de mer. – Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie.

(Arthur Rimbaud)

AS PONTES

Céus cinzentos de cristal. Um singular desenho de pontes, estas retas, aquelas arqueadas, outras descendo em ângulos oblíquos sobre as primeiras, essas figuras renovando-se nos outros circuitos iluminados do canal, mas todas de tal modo longas e leves que as margens juncadas de cúpulas, se abaixam e diminuem. Algumas dessas pontes estão ainda carregadas de pardieiros. Outras sustentam mastros, sinais, frágeis parapeitos. Sonoridades mínimas se cruzam e se prolongam no ar, cordas sobem das ribanceiras. Distingue-se uma roupa vermelha, talvez outros trajos e instrumentos musicais. São árias populares, trechos de concertos senhoriais, restos de hinos públicos? A água é cinzenta e azul, larga como um braço de mar. – Caindo do alto do céu, um raio branco aniquila esta comédia.

(Tradução de Ledo Ivo)

O texto traduzido – *AS PONTES* – constitui-se de um parágrafo único, devidamente marcado com o recuo inicial. Aberto com a marca formal do parágrafo, a tradução do texto “LES PONTS” descreve uma paisagem não difícil de ser reconhecida pelo leitor como uma ponte que se ergue em meio à cidade, unindo as margens de um rio. Dada esta perspectiva, podemos pensar em uma descrição qualitativa imagética (Santaella, 2005), na qual antevemos um texto-poema fotográfico, como o poema fonte, pois nos leva a imaginar, evocar um traçado cinza de ferragens e cimento que se organiza na mente, surgindo como uma ponte. Assim, interpretamos como sendo uma iconização organizada e desenvolvida no conjunto da tradução por um processo de hiperonímia, ou seja, partindo de detalhes particulares para o todo: a ponte, como está no texto em francês.

Entendemos que se o leitor brasileiro for informado de que Ledo Ivo traduziu um poema-prosa do século dezenove, possivelmente haverá de deduzir que o tema se traduz em encanto/desencanto com o progresso experimentado à época pelas grandes metrópoles europeias: Paris, Londres e Viena (Berranger, 1993). De fato, Ledo Ivo traduz em detalhes pontes mágicas que abrem o texto como “céus cinzentos de cristais”, essas pontes mágicas são descritas como o motivo principal de uma paisagem retratada a pincel: “um singular desenho” que intuitivamente invade o leitor do texto de chegada, assim como invade o seu leitor francês.

Simultaneamente à representação de uma paisagem traduzida com palavras que constroem um parágrafo-tela, isto é, que pontuam os elementos levando os leitores de língua portuguesa a lerem o texto como se estivessem diante de uma pintura, o tradutor recorre a estratégia do uso de elementos sinestésicos peculiares à estética do Simbolismo. Assim, o jogo sinestésico do texto de partida surge no texto traduzido, diluído na paisagem que o poema descreve, na qual se entrecruzam os campos visual e auditivo:

“Des ciels gris de cristal” com “circuits éclairés”
 “Cinzentos céus de cristal” com “circuitos iluminados”

Esses campos sensoriais se articulam no decorrer do texto com outras frases para compor, enfim, a visão total finalizando a tradução. Comparando as duas primeiras linhas abaixo, vemos que o tradutor realizou acréscimo do substantivo “ar”.

“Des accords mineurs se croisent, et filent, “
 “Sonoridades mínimas se cruzam e se prolongam no ar”,

“On distingue une veste rouge [...] et des instruments de musique. [...] L'eau est grise et bleue [...] Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie“.

“Distingue-se uma roupa vermelha [...] e instrumentos musicais. [...] A água é cinzenta e azul [...]. Caindo do alto do céu, um raio branco aniquila esta comédia”

Outras características simbolistas presentes no original e que ressurgem nesta tradução de LES PONTS envolvem o plano sonoro. A primeira é o tom de algo indefinido como em:

“Des ciels gris de cristal”

Céus cinzentos de cristal”

“[...] peut-être d'autres costumes et des instruments de musique.”

”[...] talvez outros trajos e instrumentos musicais”.

“Sont-ce des airs populaires, des bouts de concerts seigneuriaux, des restants d'hymnes publics ? ”

“São árias populares, trechos de concertos senhoriais, restos de hinos públicos?”

A segunda característica é a recorrência à personificação que presenciamos nas seguintes passagens:

“[...] les rives chargées de domes s'abaissent et s'amoindrissent. [...] D'autres soutiennent des mâts, des signaux, de frêles parapets. [...] de ponts [...] d'autres descendant ou obliquant [...]”.

”[...] as margens juncadas de cúpula, se abaixam e diminuem [...] Outras sustentam mastros, sinais e frágeis parapeitos. [...] pontes [...] outras descendo em ângulos oblíquos [...]”.

No texto em português, o tradutor, ao verter “*de ponts [...] d'autres descendant ou obliquant*” prefere recorrer ao substantivo “ângulos” e ao adjetivo “oblíquos”, em vez de usar os verbos que indicam movimento. Julgamos que essa escolha do tradutor tornou a imagem mais significativa para o leitor brasileiro. Eliminando a noção de movimento que o verbo sugere, Ledo Ivo tendeu à

focalização das diversas pontes que descem, concentrando sua atenção nas pontes, sujeito título do poema-prosa.

A terceira característica simbolista são os jogos de aliterações e assonâncias, cujos contrastes das vogais abertas e fechadas funcionam como estratégia que entrelaça e tece a trama, intensificando o tom sinestésico do poema em prosa:

“Des ciels gris” [...] Sont-ce des airs populaires, des bouts de concerts seigneuriaux, des restants d’hymnes publics?

“Céus cinzentos”, “São árias populares, trechos de concertos senhoriais, restos de hinos públicos”.

” [...] ceux-ci droits, ceux-là bombés”

”[...] estas retas, aquelas arqueadas”.

Outra característica do texto de partida que esta tradução incorpora é a indeterminação (Perloff, 1983), peculiar aos poemas de Rimbaud, a qual está aqui articulada a partir do foco narrativo por meio da ausência da voz poética, no processo verbal tecido no presente do indicativo:

“On distingue une veste rouge”

“Distingue-se uma roupa vermelha”

No final do texto o eu ausente surge como um observador exterior, encerrando a visão da paisagem:

“ Um rayon Blanc, tombant Du haut Du ciel, anéantiit cette comédie »

“Caindo do alto do céu, um raio branco aniquila esta comédia”

Consideramos que ao traduzir *LES PONTS* Ledo Ivo não se distanciou do texto de partida, mesmo adotando algumas estratégias lingüístico-poéticas que envolvem acréscimo e permuta. Sua reescritura possibilita ao leitor de língua portuguesa entender que o universo de representação e iconização (desenho, figuras) é a tradução de uma arte pela outra (a literatura traduzindo a pintura), é como se víssemos o arquétipo de uma paisagem. Além disso, facilita para o leitor

perceber as características do Simbolismo e a indeterminação presente na lírica rimbaudiana.

ENFANCE

I

Cette idole, yeux noirs et crin jaune, sans parents ni cour, plus noble que la fable, mexicaine et flamande ; son domaine, azur et verdure insolents, court sur des plages nommées, par des vagues sans vaisseaux, de noms féroce­ment grecs, slaves, celtiques.

La lisière de la forêt – les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent, - la fille à lèvres d'orang, les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés, nudité qu'ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer.

Dames qui tournoient sur les terrasses voisines de la mer ; enfantes et géantes, superbes noires dans la mousse verts-de-gris, bijoux debout sur le sol gras des bosquets et des jardinets dégelés – jeunes mères et grandes sœurs aux regards pleins de pèlerinages, sultanes, princesses de démarche et de costume tyranniques, petites étrangères et personnes doucement malheureuses.

Quel ennui, l'heure du "cher corps" et "cher cœur".

(Arthur Rimbaud)

INFÂNCIA

I

Este ídolo, de olhos negros e cabelos amarelos, sem família e sem corte, mais nobre que a fábula, mexicano e flamengo: seu domínio, azul e verdura insolentes, estende-se sobre praias conhecidas, por ondas sem navios, de nomes ferozmente gregos, eslavos e célticos.

À beira da floresta – as flores de sonho tilintam, rebentam, iluminam – está a moça de lábios cor de laranja, os joelhos cruzados no claro dilúvio que irrompe dos prados, nudez que os arco-íris, a flora e o mar cobrem de sombra, atravessam e vestem.

Damas que volteiam nos terraços vizinhos do mar, infantas e gigantes, negras soberbas no musgo cor de azinhavre, alfaias erguidas sobre as terras férteis dos pequenos bosques e jardins degelados – jovens mães e irmãs mais velhas de olhares plenos e peregrinações, sultanas, princesas de andar e traço tirânicos, pequenas estrangeiras e pessoas docemente infelizes.

Que tédio, a hora do “amado corpo” e do “caro coração”.

(Tradução de Ledo Ivo)

Investigando a tradução de *ENFANCE*, parte I, de Ledo Ivo, observamos que o texto em português foi traduzido em quatro blocos, com parágrafos de extensão similares à do texto de partida. O tradutor verteu “*Enfance*” com o eu lírico ausente, como está no texto de partida. Não há no texto fonte, nem na tradução, marcas formais que o identifiquem.

Assim, na tradução vemos que há um “eu” ausente, que se revela num “outro eu”. Um “eu” diluído na integração entre as palavras. O tradutor recria no texto de chegada o tom de indeterminação que permeia todo o poema fonte, mediante imagens que evocam sonho e fantasia em grau superior à realidade, que leva a amplidões imaginárias, como por exemplo:

“les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés, nudité qu’ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer”

“os joelhos cruzados no claro dilúvio que irrompe dos prados, nudez que os arco-íris, a flora e o mar cobrem de sombra”.

Ledo Ivo traduz “*Enfance*” com leveza, com simplicidade e clareza, usando um vocabulário acessível à maioria dos falantes de língua portuguesa,

dentro de frases na ordem direta. Traduz para nós paisagens que se entrelaçam com gente que não tem nome: moça, damas, negras, sultanas, princesas, estrangeiras e “pessoas docemente infelizes”. Essa ausência de nomes também traduz a indeterminação, característica marcante no texto em francês, e traduz o tom da abstração que se implanta no discurso poético.

Os campos lexicais, todos traduzidos com exatidão por Ledo Ivo, estão voltados para a temática de um mundo novo, de alhures, no qual podemos entender como o desejo de liberdade: aventura poética e evasão espiritual (Friedrich, 1991). Todos os aspectos ligados ao jogo do significado que propiciam a ruptura dos limites do campo lógico, à indeterminação presente no poema francês, ou seja, todos os recursos poéticos do texto de partida se acham traduzidos e foram cuidadosamente observados.

O tradutor, assim como o poeta francês, usa o pronome demonstrativo “este” no início do texto para retomar algo mencionado, provavelmente a “infância” que constitui o título (Berranger, 1993). Na verdade, o título é o único nome que pode ser tomado como referente, o único elemento comum ao locutor e ao leitor no poema. O texto em português tem suas frases construídas conforme as do texto francês e, assim como o texto fonte, apresenta a infância como sendo outra realidade, personifica-a, assimilada à voz lírica não expressa no poema; mostrando-a idolatrada pelas mulheres ora evocadas. Há também, na tradução, a mesma voz ausente voltada para o mundo primitivo e intacto, onde se dá o cruzamento do real com o irreal para revelar situações interiores do eu ausente que se mistura à infância, descrita como se fosse um ser materializado.

No plano formal, especialmente no primeiro parágrafo, notamos que o tradutor recorreu ao jogo de estruturas binárias lexicais, fonológicas e sintáticas, e a frases comparativas, recursos estes trazidos do texto fonte para a tradução em português. (Berranger, 1993), assim temos:

“ [...] yeux noirs **et** crin jaune, sans parents ni cour, plus noble que la fable, mexicaine **et** flamande ; son domaine, azur **et** verdure insolents, [...]”.

“[...] olhos negros e cabelos amarelos [...] sem família e sem corte”, mais nobres que a fábula, mexicano e flamengo; seu domínio, azul e verdura insolentes[..].”

“[...] enfants et géantes [...] des bosquets et des jardinets[...] jeunes mère et grandes sœurs [...] petites étrangères et personnes [...] ‘amado corpo’ e do ‘caro coração’ »

“infantas e gigantes [...] bosques e jardins [...] jovens mães e irmãs [...] pequenas estrangeiras e pessoas [...] do ‘amado corpo’ e do ‘caro coração’” (BERRANGER, 1993, p. 257).

Ao incorporar esse jogo do texto de partida à tradução, Ledo Ivo consegue sugerir o movimento de algo embalado num mundo de equilíbrio que produz uma cadência. Há um ritmo provocado por cortes. Também recriou o alargamento do movimento ao traduzir a estrutura frasal composta de três adjetivos (Berranger, 1993).

“[...] des noms férocelement grecs, slaves, celtiques“.

“[...] de nomes ferozmente gregos, eslavos e célticos”.

No segundo parágrafo, o tradutor adota o ritmo ternário presente no texto francês (agrupamento de três séries cada uma composta respectivamente por três palavras de categoria gramatical semelhante: verbo, substantivo, verbo):

“[...] les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent [...] Nudité qu’ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer. »

“[...]as flores de sonho tilintam, rebentam, iluminam [...] nudez que os arco-íris, a flora e o mar cobrem de sombra, atravessam e vestem.” (BERRANGER, 1993, p. 257)

Aplicando a mesma estratégia poética do texto de partida, a tradução sugere também a profusão e fecundidade do mundo (Berranger, 1993), a evasão do real, a indeterminação, características presentes no texto fonte.

No aspecto fonológico, o tradutor recriou INFÂNCIA I, usufruindo da sonoridade dos sons fricativos [s], [z], [c], [f] e [v], abundantes no texto, os quais recriam um som que também existe no poema-prosa da língua de partida. Esse som, podemos interpretá-lo como um som que evoca um efervescer na natureza primitiva e que é percebido pela voz poética – a floresta, a sensualidade do mundo feminino. Referido processo se dá, por exemplo, em palavras como: “azul”,

“insolentes”, “estende-se”, “praias”, “flores”, “sonho”, “sombra” “atravessam”, “vestem”, “terraços”, “docemente”. Estes sons, similares ao do texto em francês, acompanham as imagens cambiantes (Perloff, 1983) que tecem o texto como se este fosse uma colagem de recantos diferentes.

A tradução verte do texto fonte o trânsito temporal: infância; juventude e maturidade. Assim como o texto francês, o texto em português se divide em três pinturas. A primeira são os domínios do ídolo; a segunda a paisagem é a floresta e a moça; e a terceira são as damas, as negras, as jovens mães e irmãs.

Observamos, ainda, que em sua tradução Ledo Ivo verte do texto de Rimbaud as aliterações e assonâncias. Isso se dá mediante redundâncias sonoras de fonemas da língua portuguesa, criando um efeito expressivo que intensifica o tom poético da tradução. Exemplos: “**floresta** – as **flores**”; “**infantas e gigantes**”; “**jardins degelados**”; “**ídolos, olhos negros e cabelos amarelos** [...] sem corte, mais nobre [...] **olhares plenos**”. No texto fonte há aliterações e assonâncias como:

«À La lisière de La forêt –fleurs de rêve, tintent, éclatent, éclairent » ;
« enfants et géantes »; « jardinets dégelés »; « cette idole [...] plus noble [...] mexicaine [...] domaine [...] férocement grecs, slaves, celtiques. »

Gostaríamos de frisar que as aliterações e as assonâncias recriadas por Ledo Ivo são marcas literárias que contribuem para construção do tom sinestésico do texto traduzido, da mesma forma que contribuem para a indeterminação aqui mencionada.

No que se refere ao plano sinestésico-metafórico, no qual se entrelaçam cognitivamente o real e o imaginário, consideramos esta reescritura como uma descrição qualitativa imagética e metafórica. Trata-se de um discurso descritivo qualitativo, pois manifesta a linguagem verbal como em nível de primeiro, isto é, das qualidades. É imagética, pois constitui a pura visualidade e metafórica porque “a ação é usada no lugar de outra para sugerir uma semelhança ou analogia entre ambas” (SANTAELLA, 2005, p. 303).

Esclarecemos que todos os aspectos já abordados funcionam no texto como elementos fundamentais à captura do tom sinestésico-metafórico. Nesse sentido, o tradutor realizou associações que fazem despertar no poema sensações

que não são isoladas por percepções das zonas sensoriais; surgem sim, misturadas como em: “**azul e verduras**”; “as flores **tilintam**, rebentam, **iluminam**”. Esta frase nos faz evocar sons e luz, ou seja, entrecruzam-se aspectos sensoriais. Nesta evocação dá-se uma iconização que se processa tanto visual como auditivamente. Podemos ver que o tradutor verteu para o texto em português a sinestesia do poema-prosa original, seguindo uma estrutura frasal similar: sujeito e predicado.

Em outras passagens da tradução de Ivo, temos exemplos de descrição que mostram o signo verbal em seu processo de ícone, isto é, o processo sinestésico-metafórico, assim como: “a moça dos **lábios cor de laranja**” que desperta a idéia de cor e sabor, acionando esferas sensoriais: visual e gustativa. Este processo icônico ou iconização, construído por meio de qualidades sensíveis, proporciona que o ícone evocado se assemelhe às qualidades do objeto real. Por isso mesmo excita na mente do leitor sensações análogas às que o objeto real pode excitar.

Ao reescrever *INFÂNCIA I*, o tradutor utilizou palavras cujos sons se alternam em abertos e fechados, em especial os sons [é, ê] e [ó, ô], o que também ocorre no texto francês. Tal alternância sonora constitui um processo icônico que possivelmente indica a palpitação do mundo novo e da beleza que se oferece à “Infância”. A “Infância” fascinada diante da proteção e da descoberta desse mundo novo, como por exemplo: “**floresta – flores**”, ídolos, **olhos negros** e **cabelos amarelos**, **sem corte**, mais **nobre**, **olhares plenos**, “**mexicano**”, “**conhecidas**”. Já mencionados quando tratamos sobre a redundância sonora traduzida para o texto em português.

“Na tradução de *ENFANCE I*, o tradutor realizou acréscimo e permuta, como: acréscimo da preposição nocional em “Este ídolo, de olhos negros e cabelos amarelos”; acréscimo da forma verbal “está” e “cor”: “moça de lábios cor de laranja” o que torna presente a imagem da moça, evocada como se estivesse em uma pintura, acentuando o efeito sinestésico; acréscimo de conectivo aditivo em “nomes ferozmente gregos, eslavos e célticos”; permuta de sinal separador (ponto-e-vírgula) por um sinal de mensagem (dois pontos): “mexicano e flamengo: seu domínio, azul e verdura insolentes”. Este último sugere a continuidade de um discurso que prosseguirá. Já a primeira exige uma pausa menos breve que separa a descrição da

“Infância” personificada e de seus domínios. Uma leitura de tom metafórico mais acentuado pode nos fazer perceber nesta pontuação o aspecto material e imaterial de INFÂNCIA I. O tradutor emprega, ainda, um verbo pronominal: “estende-se sobre praias conhecidas”,

Observamos que a tradução ora analisada apresenta várias estratégias poéticas inerentes ao Simbolismo, tais como: sugere em vez de detalhar; prioriza a musicalidade com assonâncias e aliterações; recorre à sinestesia, à metáfora, à personificação e a analogias como figuras de linguagem, ao desregramento dos sentidos, buscando o vago, o indefinível, anunciando, desta forma o Modernismo.

Acreditamos que o texto traduzido ora discutido – INFÂNCIA I – possibilita ao leitor de língua portuguesa conhecer a poesia de Rimbaud e seus respectivos temas. Ao estudioso de literatura, permite que reconheça traços peculiares da escola literária a que pertenceu – Simbolismo – bem como captar o tom de indeterminação da poesia do poeta francês.

VILLES

Ce sont des Villes ! C'est un peuple pour qui ce sont montés ces Alleghanys et ce Libans de rêve ! Des chalets de cristal et de bois qui se meuvent sur les rails et des poulies invisibles. Les vieux cratères ceints de colosses et de palmiers de cuivre rugissent mélodieusement dans les feux. Des fêtes amoureuses sonnent sur les canaux pendues derrière les chalets. La chasse des carillons crie dans les gorges. Des corporations des chanteurs géants accourent dans des vêtements et des oriflammes éclatants comme la lumière de cimes. Sur les plateformes au milieu des gouffres les Rolands sonnent leur bravoure. Sur les passerelles de l'abîme et les toits des auberges l'ardeur du ciel pavoise les mâts. L'écroulement des apothéoses rejoint les champs des hauteurs où les centaureses sérapiques évoluent parmi les avalanches. Au-dessus du niveau des plus hautes crêtes une mer troublée par la naissance éternelle de Vénus, chargée de flottes orphéoniques et de la rumeur des perles et des conques précieuses, - la mer s'assombrit parfois avec des éclats mortels. Sur les versants des moissons de fleurs grande comme nos armes et nos coupes, mugissent. Des cortèges de Mabs en robes rousses, opalines, montent des ravines. Là haut, les pieds dans ça cascade et les ronces, les cerfs

tettent Diane. Les bacchantes des banlieues sanglotent et la lune brûle et hurle. Venus entre dans les cavernes des forgerons et des ermitas. Des groupes de beffrois chanttent les idées des peuples. Des châteaux bâtis en os sort la musique inconnue. Toutes les legendes évoluent et les élans se ruent dans les bourgs. Les paradis des orages s'effondre. Les sauvages dansent sans cesse La fête de la nuit. Et une heure je suis descendu dans le mouvement d'un boulevard de Bagdad où des compagnies ont chanté la joie du travail nouveau, sous une brise épaisse, circulant sans pouvoir éluder les fabuleux fantômes des monts où l'on a dû se retrouver.

Quels bons bras, quelle belle heure me rendront cette région d'où viennent mes moindres mouvements ?

(Rimbaud, *Illuminations*, 1875).

CIDADES

São cidades! É um povo para o qual se ergueram estes Aleganis e estes Líbanos de sonho! Chalés de cristal e de madeira movem-se em trilhos e roldanas invisíveis. As velhas crateras cingidas de colossos e palmeiras de cobre rugem melodiosamente nos fogos (revelação da destruição). Festas amorosas soam nos canais pendurados atrás dos chalés. O cortejo dos carrilhões grita nos desfiladeiros. Corporações de cantores gigantes acorrem em vestimentas e oriflomas brilhantes como a luz dos cimos. Sobre as plataformas no meio dos abismos, os Rolandos³⁷ trombeteiam sua bravura. Sobre as pontes do abismo e os tetos das hospedarias, o ardor do céu embandeira os mastros. O desmoronamento das apoteoses alcança os campos das alturas onde as centauresas ceráficas evoluem entre as avalanchas. Acima do nível dos mais altos cumes, um mar perturbado pelo nascimento eterno de Vênus, juncado de frotas orfeônicas e do rumor das pérolas e das conchas preciosas –, o mar escurece às vezes com esplendores mortais. Sobre as vertentes, bramem as colheitas de flores grandes como nossas armas e nossas taças. Cortejos de Mabs³⁸ em vestidos avermelhados, opalinos, sobem das ravinas, No alto, as

³⁷ Alusão a Rolando, um dos doze pares de Carlos Magno, e imortalizado na Canção de *Rolando* e no poema de Ariosto. Exemplo de bravura, foi morto no vale de Roncevaux, quando cobrira a retirada do exército de Carlos Magno.

³⁸ Mab, a rainha, personagem da feitiçaria inglesa, e que figura no *Romeu e Julieta* de Shakespeare.

patas na cascata e nas sarças, os veados mamam em Diana. As bacantes dos subúrbios soluçam e a lua arde e uiva. Vênus entra na caverna dos ferreiros e anacoretas. Torres com sinos de rebate cantam as idéias dos povos. Dos castelos construídos em osso sai a música desconhecida. Todas as lendas evoluem e os alces se lançam às povoações. O paraíso das tempestades se desintegra. Os selvagens dançam sem parar a festa da noite. E, uma hora, mergulhei no movimento de um bulevar de Bagdá, onde bandos cantaram a alegria do trabalho novo, sob uma brisa espessa, circulando sem poder enganar os fabulosos fantasmas dos montes nos quais deveriam reencontrar-se.

Que bons braços, que bela, me devolverão essa região de onde vêm meus sonos e meus menores movimentos?

(LEDO IVO, 2004)

Analisando o poema-prosa “Cidades”, encontramos no texto de chegada a paisagem, o tom, a motivação e o ideal que move os seres humanos de *Villes*. Para retratar tais características, acreditamos que o tradutor buscou aproximar-se do texto francês.

Um dos recursos utilizados por Ledo Ivo para que sua tradução “Cidades” revelasse o significado de alguns traços culturais relativos ao texto *Villes*, foi trazer informações do texto fonte em chamadas de rodapé, como por exemplo, a explicação sobre o histórico Rolando e sobre Mab:

“Sur les plates-formes au milieu des gouffres les Rolands sonnent leur bravure. [...]. Des cortèges de Mabs en robes rousses, opalines, montent des ravines”.

“Sobre a plataforma no meio dos abismos, os Rolandos* trombeteiam sua bravura. [...]. Cortejos de Mabs** em vestidos avermelhados, opalinos, sobem das ravinas.”

Sobre Rolando explica que foi um dos doze pares de Carlos Magno, imortalizado na *Canção de Rolando* e no poema de Ariosto, considerado como exemplo de bravura pela sua morte no vale de *Roncevaux*, quando fazia cobertura para a retirada do exército de Carlos Magno. Quanto à Mabs, informa que se trata de uma rainha personagem da feitiçaria inglesa que figura em *Romeu e Julieta* de

Shakespeare. Tais informações proporcionam ao leitor brasileiro o alcance das metáforas do texto fonte, o que influirá em sua interpretação de “Cidades”, ou seja, suas condições de leitura em relação a essas metáforas são equivalentes às dos leitores do poema de partida.

A tradução de “Cidades” constitui um mundo sinestésico descrito que funciona como uma iconização de uma realidade advinda do texto de partida, o que nos leva a reconhecê-la como uma “descrição qualitativa imagética” (SANTAELLA, 2005).

Em “Cidades”, o tradutor verte a busca de um ideal, temática central dos seres que habitam as cidades desenvolvidas, assinalando o mesmo tom exclamativo e metafórico do Rimbaud de *Villes*:

“Ce sont des Villes!” C’est un peuple pour qui se sont montés ces Alleghanys et ces Libans de rêves! ”

”São cidades! É um povo para o qual se ergueram estes Aleganis e estes Líbanos de sonho! ”

Seguindo as temáticas do texto de partida, a tradução desenvolve uma visão imaginária recorrendo às mesmas metáforas de Rimbaud:

“ C’est un peuple pour qui se sont montés ces Alleghanys et ces Libans de rêve ! ”

”É um povo para o qual se ergueram estes Aleganis e estes Líbanos de sonho!”

O tradutor verteu também o tom de errância surrealista presente no texto de partida. Para obter esse efeito seguiu estratégias similares às do texto de partida, em que as cidades se movimentam e estão personificadas e aliadas às sinestésias, aos jogos de aliteração e assonância. Citemos como exemplo um dos trechos em que está presente a sinestesia envolvendo os planos sensoriais tátil, auditivo e visual, e na qual se desenvolve o plano metafórico.

“Des chalets de cristal et de bois qui se meuvent sur les rails et des poulies invisibles. Les vieux cratères ceints de colosses et des palmiers de cuivre rugissent mélodieusement dans les feux.»

“Chalés de cristal e de madeira movem-se em trilhos e roldanas invisíveis. As velhas crateras cingidas de colossos e palmeiras de cobre rugem melodiosamente nos fogos.”

Citamos aqui uma das personificações vertidas pelo tradutor que, a nosso ver, traz uma nuance diversa da que se encontra no texto de partida.

“La chasse des carillons crie dans les gorges”.

”O cortejo dos carrilhões grita nos desfiladeiros”.

Consideramos que a palavra “cortejo”, em função de suas inúmeras significações – cumprimento solene, comitiva pomposa, procissão – gera no texto traduzido um tom mais solene que o texto de Rimbaud, uma nuance diferente, ou seja, um tom mais atenuado. Isso implica que não carrega o tom agressivo de “*chasse*”, isto é, caça que é sempre uma perseguição a algo. Também a palavra “desfiladeiro” poderia ser “gorjas” que guarda eufonia com “*gorges*”. Com essas observações desejamos enfatizar as escolhas do tradutor.

Ainda em relação à nuance da tradução, retomemos o primeiro exemplo citado nesta análise. O tradutor recorreu a uma palavra que evoca imponência e tom bíblico – “trombeteiam”, tornando a frase mais culta e mais solene que a do texto de partida. E, ao usar “ravinas” (um francesismo) intensifica o texto francês. Quanto ao nome próprio “Rolandos” poderia não aportuguesá-lo, pois a nota explicativa em chamada de rodapé abre essa alternativa.

“Sur les plates-formes au milieu des gouffres les Rolands sonnent leur bravure. [...]. Des cortèges de Mabs en robes rouges, opalines, montent des ravines”.

“Sobre a plataforma no meio dos abismos, os Rolandos* trombeteiam sua bravura. [...]. Cortejos de Mabs** em vestidos avermelhados, opalinos, sobem das ravinas.”

No trecho que se segue, que constitui uma das inúmeras prosopopéias sinestésicas do texto traduzido, vemos que o tradutor verteu “Cidades” assumindo posturas verbais consideradas cultas:

“Sur les versants des moissons de fleurs grandes comme nos armes et nos coupes mugissent. »
« Sobre as vertentes bramem as colheitas de flores grandes como nossas armas e nossas taças.

O tradutor verteu recorrendo à ordem direta (sujeito--verbo) que acelera o ato verbal e privilegia a clareza, enquanto o texto de partida traz a ordem indireta ou inversa. Quanto à preferência pela forma verbal “bramem” denota uma nuance culta em relação ao “mugem” (*mugissent*) que evoca o animalesco, algo ainda bruto.

Assim procedemos as nossas análises, de acordo com os objetivos do nosso trabalho, buscando demonstrar nas traduções da obra de Rimbaud a sinestesia e a indeterminação, bem como as estratégias utilizadas pelos tradutores Augusto de Campos, Ivo Barroso e Ledo Ivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo analisamos as traduções para a língua portuguesa dos poemas de Arthur Rimbaud selecionados especificamente para este fim. Reunimos aqui os textos mais célebres e mais comentados da obra de Rimbaud: *Voyelles - Vogais*, *Le Bateau Ivre - O Barco Bêbado*, *Cocher Ivre - Cocheiro Bêbado*, pertencentes à coletânea Poesias do período de 1871. Os outros três poemas em prosa *Les Ponts-Enfance-Villes - As Pontes, Infância-Cidades* publicados em 1875, fazem parte da coletânea Iluminações. As traduções foram realizadas pelos poetas-tradutores brasileiros Augusto de Campos, Ivo Barroso e Ledo Ivo, autores renomados.

Na pesquisa do nosso corpus percebemos que os poemas de Rimbaud se enquadram no Simbolismo e são textos férteis em sinestésias. Em virtude dessa fertilidade sinestésica decidimos investigar de que forma os tradutores verteram as sinestésias para o leitor brasileiro.

Para realizar nossas análises estabelecemos os seguintes objetivos: analisar os poemas rimbaudianos, investigar detalhadamente as versões de cada tradutor, considerando o plano formal, o plano de conteúdo (esquema rímico, aliterações, assonâncias, características do Simbolismo, em especial as sinestésias e a indeterminação). Realizadas essas análises chegamos a considerações pertinentes a respeito do estilo de cada tradutor.

No que diz respeito a Augusto de Campos a análise de suas traduções nos apontam para a idéia de que ele traduziu os poemas de Rimbaud seguindo a variedade padrão da língua portuguesa, abrangendo certamente um público maior de falantes da língua. Vimos essa função de abrangência de público até no estilo de capa da sua coletânea "Rimbaud Livre". Esta vem com uma capa rica em cores e traços psicodélicos provavelmente com a intenção de cativar leitores brasileiros mostrando um Rimbaud colorido, mais alegre e mais inusitado, um Rimbaud como suas "Vogais". Constatamos ainda que Augusto de Campos é poeticamente ousado, certamente em virtude de sua teoria da transcrição. Seu léxico informal de poeta-tradutor inicia-se já no próprio título vertido do *Le Bateau Ivre - O Barco Bêbado*, por

exemplo, visto que esta forma é a mais usada em português. Augusto de Campos, ao traduzir, objetivou verter o máximo possível a criatividade formal e outras especificidades dos poemas. Em suas traduções Augusto de Campos verteu a sinestesia rica em musicalidade trazendo as aliterações, as assonâncias, um tom menos sombrio do que o tom rimbaudiano.

Em contrapartida o poeta-tradutor Ivo Barroso, em suas escolhas tradutórias, verteu os poemas de Rimbaud em tom mais solene fazendo fluir também o tom mais sombrio do poeta francês.

Mediante nossas análises relativas a Ivo Barroso visualizamos um tradutor cujo estilo tende ao clássico e que confessa seu descontentamento pela ausência da poesia de Rimbaud no Brasil. Sob nosso olhar suas traduções estão elaboradas seguindo o padrão culto da língua portuguesa. Para proceder as análises de suas escolhas ao traduzir os poemas dos textos de partida recorreremos algumas vezes ao dicionário visando consultar palavras que desconhecíamos. Quando analisamos a tradução *Le Bateau Ivre* percebemos que Ivo Barroso utilizou o vocábulo *Ébrio* que carrega múltiplas interpretações como, por exemplo, a de alguém apaixonado por algo, significado que o termo *bêbado* ou *bêbedo* não abriga no contexto da poesia. (*Ébrio* é uma variedade culta). A própria coletânea das traduções de Ivo Barroso apresenta uma capa austera e comenta por meio de notas as suas decisões tradutórias, chegando às vezes a tecer comentários sobre a erudição da palavra usada, como por exemplo, o termo *Ivre* - *Ébrio*.

No tocante a Ledo Ivo, cujos poemas escolhidos pertencem à obra *Iluminações*, traduzir Rimbaud significa uma “grande aventura”. Em sua aventura tradutória, selando compromisso de fidelidade à sua primeira leitura, Ledo Ivo verteu as prosas poéticas rimbaudianas revelando com sinceridade o Rimbaud fruto de sua leitura. Na nossa visão, pensamos que Ledo Ivo traduziu com simplicidade e acentuada proximidade o texto rimbaudiano. De fato, ao ler as traduções o leitor de língua portuguesa pode alcançar as sinestésias, as aliterações e assonâncias que reunidas tecem a metáfora das traduções de Ledo Ivo.

A análise detalhada dos procedimentos tradutórios de Augusto de Campos, Ivo Barroso e Ledo Ivo nos possibilita dizer que os tradutores realizaram

suas versões com compromisso e profunda vontade de mostrar Rimbaud. Não somente Rimbaud, mas também, as sinestésias, as metáforas, a indeterminação.

Acreditamos que, de alguma maneira, pudemos contribuir para os estudos de tradução e consideramos de extrema relevância esse tipo de discussão, visto que salientamos o papel do tradutor em seu contexto social e histórico, assim como a importância de uma tradução dentro de uma determinada cultura. Entendemos então que como esta pesquisa, outros trabalhos poderão investigar as traduções de outros poetas franceses e o seu impacto no sistema literário brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Soraya F. “**A Tradução Intersemiótica do Romance The Hours de Michael Cunningham para o Cinema**”. In: CARVALHAL, T. F., Rebello, L. S., Ferreira, E. F. C. (org) “Transcrições – Teorias e Práticas”. Porto Alegre, Evangraf, 2004.
- ARROJO, R. Tradução, **Desconstrução e Psicanálise**. Rio de Janeiro, Imago, 1993.
- ARROJO, Rosemary. **O Signo Desconstruído**. Implicações para a Tradução, a Leitura e o Ensino. São Paulo, Pontes. Campinas, 1992.
- ARROJO, Rosemary. **Oficina de Tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Ática, 1986.
- AUERBACH, Erich. **Introdução aos Estudos Literários**. São Paulo, Cultrix. 1972.
- BARROSO, Ivo. Arthur Rimbaud: **poesia completa**. Rio de Janeiro, Topbooks, 1995.
- BASSNETT, Susan. **Estudos de Tradução**. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. 2003.
- BELAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo, Perspectiva. 2000.
- BENJAMIN, A. W. **A Tarefa-Renúncia do Tradutor**. Tradução de Susana Kampff. Florianópolis, Lages - UFSC. 2001. Heidermann, W. (org) Clássicos da Teoria da Tradução, Vol. 1.
- BERRANGER, Marie Paule. **Textes expliqués**. Belgique, Marabout, 1993.
- BORER, Alain. **Rimbaud l’heure de la Fuite**. France, Gallimard, 1991.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo, Cultrix. 1994.
- BRUNEL, Pierre. Rimbaud: **étude de l’oeuvre**. Paris, Albin Michel, 1995.
- BUARQUE, Aurélio. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**, Positivo, 2008.
- CALLAIS, E. e DOUCET, R. **Organibac: Précis de Littérature par Siècle et par genre**. – France, MAGNARD, 1996.
- CAMPOS, Augusto de. **Rimbaud livre**. São Paulo, Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. Mallarmé. São Paulo, Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo, Perspectiva, 2006.

CATFORD, J.C. **Uma teoria lingüística da tradução**. Trad.: Centro de Especialização de Tradutores de Inglês do Instituto de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Campinas, Cultrix, 1980.

CEGALLA, Domingos Paschoal. **Novíssima Gramática da Língua Portuguesa**. São Paulo, Nacional, 2005.

CONNOLLY, O. **'Poetry Translation'** In: M. Baker (ed.) Routledge Encyclopedia of Translation Studies, London, Routledge, 1998.

FILHO, Paulo Heacker. **Uma Temporada no Inferno**. Ed. Bilíngüe. Porto Alegre, L&PM, 2006.

FOWLIE, Wallace. Rimbaud e Jim Morrison: **os poetas rebeldes**. Rio de Janeiro, Eselvier / Campus, 2005.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise M. Curione (texto) Dora E. da Silva (poemas). São Paulo, Duas Cidades, 1991.

FROTA, Maria Paula. **A Singularidade na Escrita Tradutora**. São Paulo, Pontes, Campinas, 2000.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A Estética Simbolista**. Textos Doutrinários Comentados. São Paulo, Atlas, 1994.

HORNBY, Mary Snell. **Translation Studies**. USA, John Benjamins Publishing Company, 1995.

JAKOBSON, R. **Lingüística e Comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1991.

LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. **Coliection littéraire XIX Siècle**. Paris, Bordas, 1969.

LAGES, S. K. **Teoria da tradução e melancolia** In: Benjamin, W. Tradução e melancolia. São Paulo, Edusp, 2002.

LEDO, Ivo. **Uma Temporada no Inferno & Iluminações**. Rio de Janeiro, Barléu, 2004.

LEFEVERE, André. Tradução, **Reescrita e Manipulação da Fama Literária**. Tradução de Cláudia Matos Seligmann. São Paulo, Edusc, 2007.

LEFEVERE, André. **Translation rewriting and the manipulation of literary fame routledge**. London / New York, Routledge, 1992.

MILTON, John. Tradução - **Teoria e Prática**. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

MURAT, Michel. **L'Art de Rimbaud**. Paris, Librairie José Corti, 2002.

NAYROLLES, François. **Pour étudier un poème**. Paris, Hatier, 1996.

NIDA, E. A. **Toward a science of translating**. Leiden. E. J. Brill, 1964.

NÖTH, Winfried. **Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce**. São Paulo, Annablume, 1995.

OLIVIER, Patrick; OLIVIER, Luciana. **Poésies: Arthur Rimbaud**. Paris, Hatier, 2000.

PERLOFF, Marjorie. **The poetics of indeterminacy: Rimbaud to Cage**. Northwestern University Press Paperback, Illinois, 1983.

PERRIER, Madeleine. **Rimbaud Chemin de la Création**. Paris, Gallimard, 1973.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica e Filosofia**. Textos escolhidos. Trad. Octanny Silveira da Mota e Leônidas Hegenberg. São Paulo, Cultrix, 1972.

PLATÃO & FIORIN. **Lições de Texto. Leitura e Redação**. São Paulo, Ática, 2001.

PLINVAL, Georges de. **História da literatura francesa**. Lisboa, Presença, 1978.

PROENÇA, Domício. **Estilos de época na literatura**. Rio de Janeiro, Liceu, 1969.

REVUE des **Amis de Rimbaud**. "Rimbaud Vivant". N°48. Paris, Cité du Livre, Juin 2009.

RIBEIRO, C. A. **A relação cinema-literatura na construção da semiologia do Anel na obra O Senhor dos Anéis: uma análise intersemiótica**. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2007.

RIMBAUD, Arthur. **Illuminations**. Jean-Luc Steinmetz. Paris, Flammarion, 1989.

RIMBAUD, Arthur. **Le Bateau Ivre et Autres Poèmes**. Paris, Librio, 2008.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e Diferença**. Editora UNESP. São Paulo, 2000.

RONAI, Paulo. **Tradução Vivida**. Rio de Janeiro, Educom, 1976.

SACCONI, L. A., **Nossa Gramática: Teoria e Prática**. Reformulada e atualizada. São Paulo, Atual, 1994

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal. Aplicações na hipermídia. São Paulo, Iluminuras, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**. São Paulo, Pioneira Thomson Learning, 2004.

SAUSSURE, F.de. **Curso de Lingüística Geral**. São Paulo, Cultrix, 2006.

TRINGALI, Dante. **Escolas literárias**. São Paulo, Musa, 1994.

VASCONCELOS, Maurício Salles. **Rimbaud da América e outras Iluminações**. São Paulo, Estação Liberdade, 2000.

WERNECK, Nelson. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1995.

Sites Consultados:

RIMBAUD, Jean Nicolas Arthur. **Cartas do vidente** - 13.05.1871 e 15.05.1871. Disponível em: http://www.rimbaudhtml.freesurf.fr/lettres/lettres_voyant.html Acesso em: 27 set. 2007.

WWW.rimbaudhtml.freesurf.fr/lettres/lettres.html

WWW.rimbaudexplique.free.fr/poemes/voyelles.html

WWW.mag4.net/rimbaud/poesies/album.html

www.pt.wikipedia.org/wiki/sinestesia