



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO - LET
CURSO DE LETRAS TRADUÇÃO - FRANCÊS

Camila de Oliveira Castro

Teoria e prática da tradução poética: traduzindo Stéphane Mallarmé

Brasília/DF

2019

Camila de Oliveira Castro

Teoria e prática da tradução poética: traduzindo Stéphane Mallarmé

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como exigência para a obtenção do grau de bacharelado em Letras Tradução Francês, na Universidade de Brasília, sob a orientação do Prof. Dr. Eclair Antônio Almeida Filho.

Brasília/DF

2019

RESUMO

O trabalho objetiva analisar como traduzir o texto poético, diante das dificuldades encontradas quanto à observância da materialidade do poema, ou seja, os seus aspectos formais, que envolvem o campo visual, sonoro e rítmico, além do seu âmbito semântico. Apresento, ainda, a discussão sobre a (in) traduzibilidade poética e a possibilidade de criação na tradução e a necessidade de respeito à fidelidade ao texto original. Para tanto dialoga-se com as teorias da tradução de Henri Meschonnic, Paulo Henriques Britto e Álvaro Faleiros, para apresentar uma proposta de tradução para quatro poemas de Stéphane Mallarmé: “Brise Marine”, “Le Sonneur”, “Salut” e “Sainte”.

Palavras-chave: Tradução. Poema. Teorias. Mallarmé.

RÉSUMÉ

Le travail vise à analyser comment traduire le texte poétique face aux difficultés retrouvées pour observer la matérialité du poème, c'est-à-dire ses aspects formels, qui impliquent le champ visuel, sonore et rythmique, au-delà de sa portée sémantique. Je propose la discussion sur (l'in) traduisibilité et la possibilité de création dans la traduction poétique et la nécessité de respecter la fidélité au texte original. Pour ce faire, je dialogue avec les théories de la traduction de Henri Meschonnic, Paulo Henriques Britto et Álvaro Faleiros, afin de présenter une proposition de traduction de quatre poèmes de Stéphane Mallarmé : « Brise Marine », « Le Sonneur », « Salut » et « Sainte ».

Mots-clés: Traduction. Poème. Théories. Mallarmé.

SUMÁRIO

Introdução	5
1. A (In) traduzibilidade poética e a perfeição na tradução	7
2. A possibilidade de criação na tradução e a fidelidade ao texto original	9
3. As teorias da tradução de poemas	12
3.1 Paulo Henriques Britto e Álvaro Faleiros	12
3.1.1 A tradução do espaço gráfico	17
3.1.2 A tradução do metro	19
3.1.3 A tradução da rima	21
3.2 Henri Meschonnic e a poética do traduzir	23
4. Os Poemas de Stéphane Mallarmé e as propostas de traduções	27
5. Relatório de tradução	29
O Poema “Brise Marine”	30
O poema “Le Sonneur”	32
O poema “Salut”	33
O poema “Sainte”	34
Considerações finais	35
Referências Bibliográficas	38

Introdução

O presente trabalho objetiva a discussão acerca da tradução poética, quanto aos problemas enfrentados pelo tradutor, no que concerne à possibilidade de criação e a necessidade de fidelidade ao texto original, além de vislumbrar sobre como deve proceder a atividade tradutória diante da preocupação com o aspecto semântico e a materialidade do poema, ou seja, a atenção à sua forma, onde se enquadram as características visuais, sonoras e rítmicas.

Para tanto, faço a análise de quatro poemas de Stéphane Mallarmé, “Brise Marine”, “Le Sonneur”, “Salut” e “Sainte”, trazendo propostas de traduções para os mesmos, expondo os problemas tradutórios encontrados e as soluções possíveis. Para tanto, faço a análise do embasamento teórico de Henri Meschonnic, com a posição da poética do traduzir, em que se prioriza o ritmo e a sonoridade do texto; Paulo Henriques Britto, com a abordagem sobre a necessidade de o tradutor captar os elementos mais relevantes do texto de partida para serem observados no texto de chegada e da sua proposta de critérios racionais e objetivos de análise de traduções; e Álvaro Faleiros, que trabalha a prática tradutória, conforme os aspectos do espaço gráfico, do metro e da rima.

Destaco que apesar de as teorias ora analisadas possuírem abordagens diferentes, entendo que elas permitem uma ampla reflexão e compreensão da teoria da tradução de poesia, além de auxiliar na difícil tarefa da atividade prática da tradução poética. Assim, cada um com as suas perspectivas teóricas exerce papéis relevantes na contribuição para o aprimoramento dos estudos da tradução e da prática da atividade de tradução, que resultam em caminhos possíveis e viáveis rumo às soluções adequadas e satisfatórias para os questionamentos e problemas tradutórios.

Além disso, trago uma abordagem sobre a questão da discussão da (in) traduzibilidade poética e da busca pela perfeição para com o texto original; a criação poética e a observância ao princípio da fidelidade.

Deste modo, o trabalho está dividido em cinco capítulos: A (In) traduzibilidade poética e a perfeição na tradução; a possibilidade de criação na tradução e a fidelidade ao texto original; As teorias da tradução de poemas, em que exponho as abordagens de Paulo Henriques Britto e de Álvaro Faleiros, este último com as suas considerações teóricas acerca

da tradução do espaço gráfico, da tradução do metro e da tradução da rima e de Henri Meschonnic com a poética do traduzir. Posteriormente, trago os quatro poemas de Mallarmé e as minhas propostas de traduções e o Relatório de tradução.

1. A (In) traduzibilidade poética e a perfeição na tradução

Alguns teóricos entendem pela impossibilidade de tradução de poesia e outros que de modo contrário, defendem a sua traduzibilidade, como qualquer outro tipo de texto. Existem, ainda, posições intermediárias, com entendimentos diversificados, como aqueles que compreendem que a princípio a poesia é traduzível, mas possuem falhas; que a poesia não pode e não deve ser traduzida, mas sim recriada, parafraseada, transpoetizada, ou imitada; e que é possível traduzir a poesia, mas que o seu critério de qualificação somente ocorre pelo gosto pessoal. (BRITTO, 2012, p.119).

Há ainda uma opinião vigente de que a poesia é mais difícil de ser traduzida do que a prosa, como aponta Meschonnic (2010, p. XXXVII). Isto ocorre porque, como afirma Britto (2012, p. 151), é na poesia que todos os problemas de tradução literária aparecem de forma mais evidente.

Britto defende a posição de que o poema enquanto texto literário pode ser traduzido, porém, no seu caso, todas as suas características são significativas em princípio, cabendo ao tradutor decidir quais elementos são mais importantes para serem recriados na tradução e quais têm menor importância e podem ser sacrificados. As características do poema incluem o significado dos termos, a divisão dos versos, a reunião dos versos em estrofes, o número de sílabas por verso, a distribuição dos acentos de cada verso, as consoantes, as rimas, as aliterações, assim como a apresentação das palavras no papel, dentre outras. (BRITTO, 2012, p. 119-120).

No que tange ao conceito de perfeição na atividade tradutória, a ideia do senso comum é de que a tradução deve reproduzir o texto original de uma forma completa, perfeita e absoluta. Assim, até mesmo os acadêmicos sérios e eruditos que trabalham no âmbito dos estudos da tradução ainda estão vinculados à ideia errônea da tradução como uma atividade mecânica e simples, exigindo assim das traduções um nível de perfeição inatingível. Diversamente, no entanto, a tradução é uma atividade complexa, como tantas outras, cujos objetivos não podem lograr êxito de forma absoluta, sendo necessário habituar-se ao imperfeito e incompleto. (BRITTO, 2012, p.44).

É impossível de um modo completo e absoluto fazer uma leitura perfeita de um texto, ter uma compreensão perfeita do mesmo e realizar uma tradução perfeita, assim como não se atinge a perfeição absoluta em nenhuma atividade humana. (BRITTO, 2012, p. 124).

Logo, para a análise adequada de avaliação de traduções, ao invés de se procurar a perfeição nas traduções, deve-se procurar os aspectos do texto original que foram recriados com êxito e se estes elementos são os mais relevantes, de forma que sejam os priorizados no texto-meta. (BRITTO, 2012, p. 125).

O problema da nostalgia da perfeição parece estar relacionado com as colocações negativas acerca da possibilidade de avaliação da tradução de poesia. (BRITTO, 2012, p.125).

Ao abordar a questão da perfeição tradutória, Britto traz como exemplos algumas traduções de poemas realizadas por Augusto de Campos, de poetas ingleses como Donne, Hopkins e Dickson, em que ao analisá-las cautelosamente percebeu-se que elas não são absolutamente perfeitas. Isto porque nestas traduções existem elementos que não foram reproduzidos para a língua portuguesa com precisão, como os elementos sintáticos, semânticos, fonológicos, rítmicos, por exemplo. É certo, porém, que para ele os efeitos poéticos mais relevantes foram recriados de forma eficaz, ao passo que os que não puderam ser trazidos para a tradução, ou até mesmo não eram essenciais de um modo geral, para a construção do poema foram compensados devidamente, com a produção de novos efeitos. (BRITTO, 2012, p.130-131).

Como aponta Mônica Magnani Monte (1996, p. 229-233), a atividade do tradutor não consiste em uma atividade mecânica, meramente restrita a uma adaptação de significados fixos e estáveis de uma língua para outra, de mera troca de terminologias. Ao contrário, a atividade tradutória envolve uma diversidade de aspectos que devem ser considerados, como os culturais, históricos, as diferentes normatizações, a evolução científica, dentre outros, de forma que o resultado final não é unívoco ou linear.

Deste modo, cabe aos tradutores buscar uma tradução mais próxima possível do texto original, de modo que os seus leitores possam usufruir de uma experiência mais precisa da obra.

2. A possibilidade de criação na tradução e a fidelidade ao texto original

Britto (2012, p.33) defende que tradução literária e criação literária não são consideradas a mesma coisa, sendo problemática a diferença entre elas. Em muitos casos o tradutor modifica tanto o texto original, que o seu trabalho pode ser considerado um novo original.

Assim, para ele, ao contrário, ao realizar a atividade tradutória poética, a sua intenção é de produzir um texto que esteja o mais próximo possível do original, de maneira a ser considerado o mesmo poema. E, deste modo, permite-se aos leitores que não dominam a língua do poema original afirmar que o leram. Ao mesmo tempo, é certo que o poema original e o traduzido não são os mesmos, pelo fato de que não estão escritos na mesma língua. Logo, o poema traduzido é uma nova versão do original. (BRITTO, 2012, p. 35-36).

Este argumento corrobora com o de Henri Meschonnic, ao compreender que nenhuma tradução, mesmo qualificada como excelente, pode se passar pelo texto original, porque ela possui a sua própria historicidade. Deste modo, ele exemplifica esta alegação com a Bíblia, em que o seu leitor não pode dizer que a leu, porque o que se lê é uma tradução da Bíblia. (MESCHONNIC, 2010, p. XXVI).

Quanto à fidelidade, é certo que não é possível que a tradução seja fiel de forma absoluta ao original, porque este pode ter uma diversidade de leituras por pessoas diferentes, não sendo possível estabelecer qual seria a correta, até porque os idiomas dos dois textos não são sistemas equivalentes. (BRITTO, 2012, p. 36-37).

De igual modo, corroborando com esta ideia, Mônica Magnani Monte (1996, p.229-233) aponta que em todos os tipos de traduções, sejam quais forem os textos de partida, existem traços pessoais do tradutor, pois esta atividade é resultado da leitura e interpretação do texto sob análise.

Além disso, considerando-se que os elementos formais são constituintes do texto poético, é certo que algumas infidelidades no campo semântico são inevitáveis. (FALEIROS, 2012, p. 97).

Apesar destas posições, não se pode descartar o princípio da fidelidade e, portanto, cabe ao tradutor responsável produzir um texto que tenha uma correspondência razoável com o original, com os recursos e as limitações presentes. Deste modo, o tradutor deve

hierarquizar os elementos presentes no texto original e optar por aqueles que devem ser privilegiados e, assim, aproximar-se o quanto for possível da sua fidelidade, mesmo que esta seja inatingível. (BRITTO, 2012, p. 36-37).

É interessante neste ponto que a análise dos elementos do texto original é subjetiva, podendo gerar diferentes posições dos seus tradutores, porém, como afirma Britto (2012, p.37), esta alegação não pode ir contra o objetivo da fidelidade, mas tão somente serve para corroborar com o entendimento de impossibilidade de uma fidelidade absoluta.

Deste modo, o tradutor deve hierarquizar os elementos presentes no texto original e optar por aqueles que devem ser privilegiados e assim tentar aproximar-se o quanto for possível da sua fidelidade, mesmo que esta seja inatingível. (BRITTO, 2012, p.37).

O tradutor não deve, portanto, alterar o original, de maneira a fazer acréscimos ou retirar partes, que alterem o seu sentido. Como aponta Britto, o tradutor age de forma antiética quando se manifesta no texto original, ao inserir anacronismos propositalmente, ou alterar uma passagem conscientemente, de modo a intervir no texto realizando uma denúncia ideológica, por exemplo. O tradutor possui maneiras adequadas para se fazer visível em seu texto, através da folha de rosto ou da capa do livro, do prefácio ou do posfácio, das notas de rodapé e das notas finais, podendo explicar pontos obscuros ou até mesmo expor suas ideias de discordância. (BRITTO, 2012, p. 37-38).

É certo, no entanto, que determinadas alterações no texto de chegada são necessárias, mesmo que em uma perspectiva textual, a nível lingüístico-estrutural se tenha como objetivo a reprodução das estruturas sintáticas equivalentes ao texto original. Neste sentido, Faleiros traz relevantes contribuições, ao tratar sobre as modificações inevitáveis, quanto aos aspectos semânticos e sintáticos, abordando as adequações tradutórias de âmbito sintático-semânticas e de operações sintáticas, estas últimas que envolvem as inversões, as supressões e os *enjambements* (ou encadeamento, encavalgamento, cavalgamento e enlace), a seguir expostos. (FALEIROS, 2012, p.96-106).

Quanto ao aspecto semântico, em determinados casos a sua alteração é imperiosa, como já dito, devendo, no entanto, respeitar o sentido do texto original, a regularidade rítmica e a sonoridade do verso. E, assim, a transformação no ato de traduzir é inevitável no texto

poético, devendo ser compreendida como uma reescrita produtiva quanto aos enfoques semânticos e sintáticos. (FALEIROS, 2012, p.96).

No que tange às operações sintáticas, para que se construa um texto metrificado, com as devidas adequações de caráter sintático-semânticas há um conjunto de operações sintáticas que possibilitam a atividade tradutória. (FALEIROS, 2012, p. 98-99).

A inversão sintática no português é um recurso muito utilizado em poesia, podendo estar presente no texto de chegada, mesmo que inexistente no texto de partida. As supressões de um determinado termo da frase também podem ocorrer, incidindo geralmente nos adjetivos e nos advérbios, mantendo-se, porém, a ideia central do verso. Esta ocorre com frequência na tradução de pronomes para o português. (FALEIROS, 2012, p.99).

No francês, as pessoas verbais não são marcadas e, portanto, os pronomes (*pronoms de conjugaison*) que as indicam são deste modo indispensáveis, enquanto que, no português, a marcação da pessoa ocorre com a terminação do verbo. (FALEIROS, 2012, p. 100-101).

E, no caso de tradução dos pronomes *on*, diante da inexistência de equivalente no português, existem maneiras de reproduzi-lo, como pelo apassivamento do verbo, pela indeterminação do sujeito e por um equivalente. E o pronome *vous* pode ser traduzido para o português como vós, você, vocês, o Senhor, a Senhora, os Senhores, dentre outros, podendo também ser suprimidos. (FALEIROS, 2012, p. 101-102).

E o pronome adverbial “en”, que não possui equivalente no português, é utilizado como um complemento de verbo, adjetivo, substantivo ou expressão quantitativa, não sendo necessário, no entanto, fazer a substituição no idioma de chegada. E os pronomes adjetivos possessivos do francês não são utilizados no português, ocorrendo a sua supressão, tendo-se em vista que a tendência desta língua é de não fazer a repetição dos mesmos. Estes pronomes podem equivaler ao pronome definido no português. (FALEIROS, 2012, p.103-104).

Por fim, quanto ao *enjambement*, este consiste em um recurso de recuperação da semântica do poema, diante do rompimento da coincidência entre o final do verso e a pausa sintática. Este mecanismo na tradução está limitado às rupturas sintáticas intraversais, mantendo, no entanto, a sua unidade estrófica e vocabular, com o objetivo de permitir a reescrita de um texto em que os elementos do original sejam recuperados. (FALEIROS, 2012, p. 105-106).

3. As teorias da tradução de poemas

3.1 Paulo Henriques Britto e Álvaro Faleiros

A tradução poética no Brasil teve início com Gregório de Mattos, com as paráfrases de Góngora e de Quevedo e, de uma forma mais estruturada, com os poetas românticos brasileiros, porém tais práticas não foram acompanhadas de uma teorização na área. As primeiras teorias de tradução poética no Brasil iniciaram na década de 1960, com os irmãos Haroldo de Campos e Augusto de Campos, com sua teoria da transcrição. (FALEIROS, 2012, p. 19). Neste sentido, informa John Milton que os irmãos Campos foram responsáveis pela primeira escola de tradução literária no Brasil. (MILTON, 1996, p. 196-207).

Posteriormente, a partir dos anos 1980 surgiu um grupo de críticos e tradutores com uma nova abordagem teórica, a qual Álvaro Faleiros denomina “semiótica e textual”, que preconiza um equilíbrio entre o sentido, a forma e os aspectos retóricos do texto literário, como uma oposição à liberdade do antropofagismo. Dentre estes teóricos está Mário Laranjeira, com a proposta da noção de significância; Paulo Vizioli, com a recriação; e Paulo Henriques Britto e o seu conceito de correspondência, este último que abordo neste trabalho. (FALEIROS, 2012, p. 31). Como afirma Faleiros, Britto propõe também um conjunto de preceitos para uma avaliação dotada de uma maior objetividade no âmbito da tradução de poesia, organizando-os em quatro níveis de correspondência. (FALEIROS, 2012, p. 35).

Atualmente, os estudos da tradução têm-se desenvolvido de forma considerável, no entanto, no âmbito da tradução poética, o interesse teórico é restrito e não corresponde com a quantidade de traduções de poesia publicadas. (BRITTO, 2012, p.119).

Inicialmente cabe esclarecer sobre os textos literários. A delimitação da tradução no âmbito literário é complexa, sendo que no extremo do literário poderíamos incluir os poemas e, em seguida, os romances, as novelas, os contos e as peças teatrais. E no extremo oposto estariam os manuais, as bulas, as patentes, as leis e os regulamentos. Ademais, os textos são tidos como literários, na medida em que são valorizados como objetos que garantem um prazer estético. (BRITTO, 2012, p.45-46).

É de se destacar a distinção trazida por Britto acerca da distinção entre a tradução de prosa literária e a de poesia. No caso de um romance que considere o enredo, mas não observe os seus aspectos formais continua a ser um romance. No entanto, uma tradução de poema que

não guarde a forma do original tomada pelo poeta, não pode ser considerada um poema. (BRITTO, 2012, p.120). Ele acrescenta, ainda, que a diferença principal entre prosa e poesia é que na primeira há a predominância do aspecto semântico, apesar de os demais elementos de linguagem serem relevantes no âmbito do estilo do seu autor. Já, no poema, todos os seus aspectos são potencialmente importantes e, além do mais, a poeticidade do texto muitas vezes depende mais dos aspectos formais do que o sentido das palavras. (BRITTO, 2012, p. 122).

No que tange à questão da literalidade, a tradução literária depende de seu conceito, do qual Britto adota como critério, a sua função poética, sendo que o termo “poética” não compreende somente os textos em versos, mas toda a literatura. (BRITTO, 2012, p. 47). E a literalidade deve ser observada na tradução literária, ou seja, a tradução literária de um poema deve ser um poema, e se este possuir efeitos musicais, como ritmos e rimas, deve de igual modo conter estes mesmos efeitos ou, se não for possível, pelo menos que sejam aproximados.

Destaque-se, no entanto, que a tradução literária não é restrita a meramente transpor os significados de palavras de uma língua para outra, mas, ao contrário, deve observar a sintaxe, o vocabulário, o grau de formalidade, as conotações, dentre outras. E no caso do texto poético pode ser necessário também considerar o som das palavras, o número de sílabas, as vogais, as consoantes localizadas em certas posições das palavras, a distribuição de acentos, a apresentação gráfica no papel. (BRITO, 2012, p. 49).

Nesses últimos aspectos, Faleiros aponta que o nível retórico-formal representa os elementos que inserem o poema em uma tradição estética e cultural, que é caracterizada pelos padrões de metro, rima e estrofação. (FALEIROS, 2012, p. 97).

A tarefa do tradutor de poesia é captar as suas características relevantes poeticamente e, então, reproduzir aquelas que considerar essenciais. O significado do texto muitas vezes é primordial, mas os seus aspectos formais também podem ser relevantes de igual modo, sendo que em alguns poemas pode ter até mesmo uma maior importância. (BRITTO, 2012, p. 133). No que tange ao significado do poema, é necessário que o tradutor atente ainda em sua leitura para as conotações, os duplos sentidos e as sutilezas que possam estar presentes. (BRITTO, 2012, p.133). Estes recursos são mais frequentes em poesia do que em prosa.

Assim é de observar que na tradução literária é necessário atentar para a reprodução das informações e dos efeitos estéticos da literalidade do texto original, de modo a gerar nos leitores as mesmas impressões pretendidas no texto de partida. No caso da poesia, o que a caracteriza é principalmente o seu aspecto formal, que deve ser respeitado também em sua tradução.

A tradução de um poema que desconsidere os seus elementos formais não é apenas uma má tradução poética, mas não é nem considerada um poema. (BRITTO, 2012, p.138). Logo, a tradução de um poema deve exprimir o mesmo que está no original, no sentido de possuir uma estrutura de significado aproximada, e também ser um poema na língua portuguesa, com as mesmas características formais correspondentes. (BRITTO, 2012, p.138-139).

Em determinados casos, por exemplo, poderia ser necessário recuperar o duplo sentido, os trocadilhos e os jogos de palavras do original. No entanto, em muitos casos o jogo de palavras funciona em uma língua, mas não em outra. (BRITTO, 2012, p. 134). E diante da impossibilidade de recriar todas as características do texto de partida, mas ao mesmo tempo primar pela orientação da fidelidade, o tradutor literário deve relativizar tal objetivo. O tradutor literário deve, portanto, realizar uma seleção dos aspectos mais relevantes do texto e analisar quais destes podem ser reconstruídos na outra língua. (BRITTO, 2012, p. 50).

É de se destacar que toda tradução altera o seu original, mas o ideal é que estas alterações sejam discretas, não desvirtuando as características mais relevantes do poema, ao passo que as omissões e os acréscimos devem ocorrer somente sobre os elementos não cruciais. E no caso de tal não ser possível a saída para o tradutor é utilizar o procedimento da compensação sobre o que não pôde traduzir. (BRITTO, 2012, p.145-146). Neste sentido, Britto argumenta que: “A compensação por vezes justifica um acréscimo: como foi impossível recriar um determinado efeito, o tradutor cria um outro, que não está no original, para compensar a perda.”(BRITTO, 2012, p. 146).

Sobre a estratégia da compensação, complementando o entendimento de Britto, Heloísa Barbosa expõe:

A compensação consiste em deslocar um recurso estilístico, ou seja, quando não é possível reproduzir no mesmo ponto, no TLT¹, um recurso estilístico usado no TLO², o tradutor pode usar um outro, de efeito equivalente, em outro ponto do texto.

Os trocadilhos, por exemplo, quando não podem ser efetuados com um mesmo grupo de palavras, podem ser feitos em outro ponto do texto onde sejam possíveis, para equilibrar o texto estilisticamente.

É comum dizer-se, ao criticar as traduções, que "empobreceram" o texto. Este empobrecimento seria a ausência no TLT dos recursos estilísticos empregados pelo autor no TLO. (2004, p.69).

No que diz respeito ao verso livre, a diferença entre este e a poesia tradicional é que nele os ritmos variam e os efeitos sonoros não possuem uma regularidade ou padronização. A poesia tradicional tem como características o padrão métrico definido, estrofes com tamanhos iguais e esquema de rimas. (BRITTO, 2012, p. 146).

Paulo Henriques Britto traz relevante contribuição para a análise crítica de traduções, a partir de critérios racionais e relativamente objetivos para uma abordagem avaliativa e comparativa eficaz, tema este ainda muito pouco discutido e explorado nos estudos da tradução. Estes critérios objetivos são, portanto, desvinculados de gostos pessoais e permitem uma avaliação mais lógica e adequadamente embasada das traduções, como ocorre em abordagens racionais de qualquer outra área do conhecimento. Entendo ser relevante esta abordagem de Britto também para a adoção de estratégias para a atividade tradutória, haja vista que orienta para a análise objetiva do texto-fonte, rumo a posturas e escolhas do ato de traduzir que sejam mais pertinentes, adequadas e mais próximas do original.

É possível, portanto, a avaliação de traduções de poemas, através de uma análise minuciosa dos textos-fonte e meta, por meio da utilização de argumentos amparados na racionalidade e objetividade. De tal modo, podemos avaliar os aspectos negativos e positivos das traduções, a superioridade de uma tradução sobre outra, apontar os defeitos e as qualidades de uma determinada tradução, identificar as características do original e suas traduções, além de possibilitar a análise do grau de correspondência entre os textos. (BRITTO, 2012, p. 120-121). De igual modo, é perfeitamente possível indicar os problemas

¹ Texto na língua da tradução.

² Texto na língua original.

objetivos de uma tradução, quando da sua avaliação, não se tratando de gostos ou de preferência teórica de determinado tradutor. (BRITTO, 2012, p. 129).

Em síntese, cabe ao tradutor inicialmente fazer uma análise minuciosa do texto de partida, e assim decidir pelos seus elementos mais relevantes que devem ser priorizados e aqueles que são passíveis de reconstrução na língua de chegada, de modo a dedicar-se àqueles posicionados no topo de uma escala de hierarquia previamente criada, e assim empenhar-se em produzir um texto que contenha tais características. (BRITTO, 2012, p. 50, 54). Assim, na tradução de um poema composto de versos medidos e rimados, o tradutor deve reproduzi-lo de forma regular como o seu original. (BRITTO, 2012, p. 54).

Destaque-se que também é necessário considerar outros fatores na atividade da tradução, como o estilo do autor do texto, como por exemplo, que utiliza frases longas ou curtas, além de características inerentes aos próprios textos, como complexidades, obscuridades e ambigüidades, que devem ser captadas e reproduzidas de igual modo.

O tradutor possui a tarefa de criar um texto da língua-meta, que esteja muito próximo das principais características presentes no texto da língua-fonte, de maneira que o leitor de sua tradução possa dizer que leu o original. (BRITTO, 2012, p. 55).

O que podemos depreender é que não existem certezas absolutas quanto aos questionamentos tradutórios, assim como em qualquer área do conhecimento, mas isto não é impedimento para tomar uma determinada posição com um mínimo de segurança. Assim, mesmo que nós como tradutores busquemos soluções para as dificuldades no ato de traduzir, é certo que as soluções encontradas são provisórias e imperfeitas. A atividade tradutória é bastante complexa e muitas vezes os tradutores buscam metas inatingíveis para determinadas traduções, de modo que devemos primar para alcançar resultados adequados e satisfatórios que permitam aos leitores ter uma experiência mais próxima possível do texto original. No caso ora em exame, seria a tradução levar o leitor a ter uma experiência mais próxima de ler os poemas de Mallarmé, como se os lesse em francês.

A teorização de Álvaro Faleiros é relevante para a discussão do trabalho, tendo-se em vista que o autor aborda a tradução de poemas, quanto aos seus aspectos formais e às suas particularidades, em especial do idioma francês para o português. Neste sentido, ele faz uma abordagem minuciosa sobre as peculiaridades da tradução do espaço gráfico, o metro, a rima

e o verso livre, trazendo a partir destes contextos algumas análises da tradução dos poemas de Guillaume Apollinaire. Além disso, Faleiros expõe análises de traduções de alguns poemas de Stéphane Mallarmé, quanto aos aspectos semânticos e formais da métrica e da rima.

Como ele afirma em sua obra “Traduzir o poema”, ele dá continuidade à abordagem textual fundamentada na descodificação textual do ritmo do poema, porém de uma forma um pouco diferenciada. Para o método de análise do poema, a maior parte dessa obra está amparada no embasamento teórico de Jean-Michel Adam, que considera que o poema se caracteriza basicamente pela regularidade rítmica e musical dos elementos linguageiros. (FALEIROS, 2012, p. 36).

A proposta do autor é que o texto deve ser analisado em três níveis de leitura, ao passo que um ou algum destes podem se destacar no processo de construção do poema. Em suma, a organização dos processos rítmicos do poema e da sua respectiva tradução ocorre a partir do espaço gráfico, do metro e da textura fônica. O nível de entrada é o scripto-visual, ou índice tipográfico, que é o dos significantes gráficos e espaciais. O segundo nível de leitura é o da dimensão sonora, que ocorre no arranjo numérico (silábico e acentual) e na textura fônica que abrange os processos de reiteração fônica (rimas, assonâncias e aliterações). Por último é o nível de leitura de identificação da textura poli(isotópica), que envolve o jogo dos estereótipos, os clichês, as figuras de linguagem dos contextos referenciais e as marcas textuais. (FALEIROS, 2012, p.38-39).

3.1.1 A tradução do espaço gráfico

No que tange ao espaço gráfico, este se refere à visualidade no texto escrito, dos elementos dispostos na página. O espaço gráfico é portador de sentidos e expõe a forma como a página constrói o discurso, e como o sentido está organizado na página. As marcas scripto-visuais são os elementos tipográficos da página e se referem à topografia do texto e à tipografia. Esta primeira consiste na espacialidade, nos brancos, na disposição do poema na página, na distribuição dos versos e na divisão em estrofes. Ao passo que a segunda está relacionada com os caracteres, a letra maiúscula no começo ou no corpo do texto, a pontuação, a cor da impressão e do papel, o formato da página e o título. (FALEIROS, 2012, p. 41-43).

O acesso ao ritmo da língua do poema está no sentido das palavras e na forma da disposição dos elementos que constituem o texto. A visualização textual ocorre pela relação entre a mancha e o branco. E a disposição das letras, palavras e frases sobre a página estrutura o discurso por meio de sua relação com os brancos, podendo culminar em efeitos estéticos abstratos. As manchas também mostram os caminhos de leitura, podendo esconder ou dar visibilidade a determinadas repetições. Assim, a leitura do espaço gráfico é indispensável para se obter uma visão global do poema, de forma a demarcar o espaço onde se encontra a mancha e indicar como o discurso se organiza. (FALEIROS, 2012, p.43,46).

Faleiros (2012, p.44) cita Mallarmé, cujo poema “Lance de Dados” é um exemplo de tipografia expressiva, em que há a construção de níveis diferentes de sentido, em decorrência das letras capitais, em negritos e itálicos, revelando assim objetivos autônomos que sucedem no decurso do poema. Deste modo, a proposta de Mallarmé, bem como da parcela importante da poesia moderna, é produzir o sentido poético a partir dos níveis fragmentários, pela utilização de elementos tipográficos, de modo a expandir os sentidos textuais com criação de discursos dentro de discursos. (FALEIROS, 2012, p.45). Logo, depreende-se que a tipografia está presente de forma significativa nos discursos poéticos, sendo que em muitos casos ela tem uma função relevante na construção do sentido do poema. E, ainda, o texto poético é construído pela relação entre o ritmo dos elementos do espaço gráfico, dos versos e das estrofes, devendo, portanto, a tradução do poema reproduzir as suas marcas textuais, bem como a disposição gráfica, que pode ter uma função significativa.

Sobre esta questão do espaço gráfico é pertinente tratar sobre o conceito da reimaginação, criado por Haroldo de Campos, para a tradução de poesia chinesa, que replica os efeitos visuais dos textos originais que utilizam ideogramas, para as línguas ocidentais, através dos recursos tipográficos da poesia nova, como a caixa-baixa e a espacialização, este último presente em Mallarmé. (FALEIROS, 2012, p.56-59).

Destaque-se que o recurso da reimaginação pode ser utilizado em todo tipo de tradução, em prol da reestruturação do aspecto visual do poema, e assim alcançar uma correspondência com o texto de partida. Trata-se, portanto, de uma nova forma de traduzir para aproximar-se do modo de significar do original. Neste sentido explica Faleiros:

“O conceito de reimaginação pode, entretanto, ser reinterpretado, passando a ser compreendido não como um procedimento de passagem de uma língua oriental

ideogramática para línguas ocidentais, mas como toda e qualquer tradução que opte por reconfigurar, no espaço da página, o poema.” (2012, p. 59).

3.1.2 A tradução do metro

No que tange ao metro, Faleiros traz relevantes explicações para o texto poético, abordando os sistemas francês e português, no que tange à sua contagem e acentuação; os versos alexandrinos em francês e português; o octossílabo francês e português e os aspectos sintático-semânticos, além das operações sintáticas.

Deste modo, inicialmente ele expõe que:

Dentro da unidade discursiva do poema, uma dimensão textual significativa é o das sílabas e dos aspectos acentuais que a ela se vinculam: a tonicidade e a atonicidade, as pausas e a ausência de pausa. Esses dispositivos, tradicionalmente associados à noção de ritmo, chamados aqui de cadência rítmica ou metro, são organizadores de qualquer discurso e, na poesia, são os elementos constitutivos do metro. (FALEIROS, 2012, p.67)

Na atividade de tradução, em especial a poética, se for adotada uma abordagem textual é necessário considerar a acentuação da língua ligada à metrorrítmica, porque esta tem influência na contagem das sílabas e na definição dos seus metros. (FALEIROS, 2012, p.68).

É necessário trazer a diferenciação entre o sistema francês e o português, no que tange à contagem e à acentuação métrica do verso. O sistema francês utiliza a contagem métrica da silabação. Assim, no verso, cada contagem prosódica de sílaba corresponde a uma vogal pronunciada, e se a sílaba final do verso possuir um “e” átono, esta não pode ser incluída na medida do verso. Esta sílaba é chamada de extra ou surnuméraire. (FALEIROS, 2012, p.69).

Logo, no metro do sistema francês, como ensina Faleiros (2012, p. 69):

[...] Na métrica francesa, a contagem silábica vai até a última vogal do verso, com exceção das palavras das palavras terminadas em “e” mudo; neste caso, a palavra termina em sílaba átona (o “e” é o único caso de vogal átona no francês) e o verso será chamado de verso com terminação “feminina”. Já os versos terminados com palavras oxítonas são chamados de versos com terminação “masculina”. Nota-se, pois, que o francês é uma língua predominantemente oxítona.

O fato de o francês ser uma língua em que as palavras são predominantemente oxítonas levou a essa distinção entre terminações “masculinas” e “femininas”, distinção que serviu de base para o surgimento da regra da alternância das rimas em francês. Segundo essa regra, deve-se alternar os dois tipos de terminações, para dar ritmo ao poema.

Já no sistema métrico em língua portuguesa, a regra de contagem, sobretudo na acentuação possui entendimentos controversos, porém, a regra utilizada nos dias atuais é a estipulada no Tratado de Metrificação Portuguesa de Antônio Feliciano de Castilho, que faz a contagem no metro por sílabas, daquelas que são proferidas até a última aguda ou pausa, ou seja, a contagem ocorre até a última sílaba acentuada. E quanto à cesura, esta é semelhante no português e no francês. Já quanto à contagem das sílabas existem diferenças entre as duas línguas, nos versos alexandrinos e nos octossílabos, tratados a seguir (FALEIROS, 2012 p. 70-73).

O alexandrino, com doze sílabas é um dos versos franceses mais tradicionais e apreciados, sendo escandido 6-6. Assim como os decassílabos, os versos alexandrinos têm uma cesura que os separa em dois hemistíquios. Assim, a posição 6-6 é a forma mais habitual do alexandrino e, posteriormente, o alexandrino trímetro, muito utilizado por Mallarmé. (FALEIROS, 2012, p.74-75).

Já o verso alexandrino na língua portuguesa (alexandrino clássico ou francês) é o dodecassílabo, sendo a sua forma tradicional 6+6, ou na forma tripartida, desde o século XIX. A sua cesura fica na sexta sílaba tônica, não sendo permitida palavra de acento grave nesta posição, a não ser que a palavra seguinte permita a sinalefa (FALEIROS, 2012, p. 76-77). É de se destacar a lei orgânica do verso alexandrino, que condensa o seu regramento em dois artigos:

“1º quando a última palavra do primeiro verso de seis syllabas é grave, a primeira palavra do segundo deve começar per uma vogal ou por um *h*; 2º a última palavra do primeiro verso nunca pode ser esdruxula. Claro está que, quando a última palavra do primeiro verso é aguda, a primeira do segundo Pode indiferentemente começar por qualquer letra, vogal ou consoante.” (BILAC; PASSOS, 1905).

Apesar da normatização, se desenvolveu entre os simbolistas e modernos, os alexandrinos trímetros com íctos nas sílabas 4 e 8, ao passo que o sistema de contagem de sílabas brasileiro atual permite 12, 13 ou 14 sílabas no verso (no fim do primeiro hemistíquio, em que a tônica pode ser em palavra oxítônica, paroxítônica ou proparoxítônica). Porém, a normatização não é sempre seguida pelos poetas, mesmo com a inclinação de uma estrutura isométrica nos poemas metrificados (FALEIROS, 2012 p.77-79).

Quanto ao octossílabo, este é um dos metros mais utilizados nas línguas modernas, junto ao alexandrino, sendo um dos mais importantes da poesia francesa. Na língua

portuguesa, no entanto, ele é pouco utilizado, sendo substituído pelo verso heptassílabo, ou em redondilha maior (FALEIROS, 2012 p.86-89).

Diante das controvérsias de contagem métrica no português, quando da tradução de poema de verso octossílabo do francês para o português, Faleiros (2012, p.93) aponta duas alternativas:

Pode-se partir dos sistemas de contagem atuais e traduzir um octossílabo francês por um octossílabo em português, ou seja, versos de oito sílabas poéticas contadas até a última tônica do verso e, nesse caso, opta-se pelo estranhamento. Também é possível optar por uma tradução do octossílabo francês em redondilha maior, para não causar estranhamento.

Ele acrescenta ainda que, partindo-se do princípio da fidelidade retórico-formal, quando da tradução de poema em octossílabo francês para o português, a métrica a ele equivalente é o verso de redondilha maior. (FALEIROS, 2012, p.93).

3.1.3 A tradução da rima

A rima é um conceito sonoro na textura fônica e o seu efeito tem extrema relevância no texto poético. Ela está relacionada assim com a tonalidade e a acentuação no início do seguimento rimante, podendo haver a repetição de um ou mais sons iguais ou similares, e estar presente dentro ou no final dos versos. Ela pode estar presente em dois segmentos rimantes ou em mais versos. Esta repetição de sons pode ser de um som, seja consonântico ou vocálico ou de um conjunto de fonemas com diferentes combinações (FALEIROS, 2012, p.111-112).

Sobre a classificação das rimas, esta é definida pela quantidade de sons consonânticos e vocálicos repetidos; pela forma como eles estão organizados nas sílabas; pela acentuação dos segmentos (podendo ser, neste caso, tônicos, graves e esdrúxulos); e também pelo posicionamento dentro das estrofes e no poema (pela ocorrência numérica na estrofe e no poema; e pela sua posição na estrofe ou entre estrofes). Destaque-se que a classificação pode ser diferente no francês e no português, diante das peculiaridades fônicas, bem como das tradições e formas poéticas de cada língua. No caso da classificação pela ocorrência numérica a rima pode ser monorrima, dirrima, etc. e no caso da posição na estrofe ou entre estrofes, a rima pode ser emparelhada, quando por contiguidade (AABB); alternadas, quando por alternância simétrica (ABAB, ou ABCABC); ou entrelaçadas, quando entre elementos contíguos de outra (ABBA, ou ABBA). (FALEIROS, 2012, p. 112-113).

A língua francesa é predominantemente aguda, de modo que a rima relaciona-se com a última vogal acentuada e com os sons que estejam após ela, no final do verso. (FALEIROS, 2012, p.115). A rima feminina é a feita com palavras que terminam com a vogal átona “e”, bem como aquela em que o e átono é seguido do “s” (caso de plural e segunda pessoa) ou de “nt”(terceira pessoa do plural no caso de verbos). E a rima masculina é aquela em que a última vogal tônica é seguida ou não de uma consoante. O princípio da alternância de versos terminados em rimas masculinas com versos terminados em rimas femininas é utilizado ainda atualmente, mas os poetas não se atêm muito aos regramentos. No simbolismo a regra, no entanto, era a alternância de rimas consonantais com rimas vocálicas. É de se destacar que os elementos rimantes na modernidade podem ser palavras gramaticais (artigos, preposições e conjunções). (FALEIROS, 2012, p. 115-116).

Na língua francesa é possível rimar palavras do singular com o plural; da terceira pessoa do plural, com a do singular; e da primeira e segunda pessoa do singular, pelo fato de que os grafemas “s” e “nt” precedidos por “e” não são pronunciados. (FALEIROS, 2012, p. 116). Quanto à qualidade da rima temos a rima pobre, em que a sonoridade está na vogal tônica final; a rima suficiente quando a correspondência do som possui uma vogal antes ou após um som consonantal; a rima rica, em que há três ou mais sons; e a rima dupla, em que há duas vogais pronunciadas. (FALEIROS, 2012, p.117).

Já na língua portuguesa, a sua acentuação gera a classificação da rima quanto ao seu esquema acentual e à reiteração fônica, de modo a distinguir as rimas masculinas e femininas e as vocálicas e consonantais. Assim, no português, o princípio da alternância não tem sentido, por se tratar de uma língua de acentuação grave e de sistema tripartido (tônico, grave e esdrúxulo). Além disso, a existência de palavras proparoxítonas dá origem a versos esdrúxulos. (FALEIROS, 2012, p. 118-119).

Na língua portuguesa existe um maior repertório de rimas, se comparado com o sistema francês, como, por exemplo, a rima rica, em que a rima é constituída de palavras de classes gramaticais diferentes e rima pobre, em que é a de mesma classe gramatical. Faleiros, no entanto, chama a rima de mesma classe gramatical de rima fácil, ao passo que a rima rica é aquela que possui maior quantidade de sons repetidos. É de se destacar, no entanto, que a qualidade da rima está no jogo sonoro e semântico, e não na quantidade de articulações das rimas. (FALEIROS, 2012, p.125).

3.2 Henri Meschonnic e a poética do traduzir

Henri Meschonnic aborda a relação entre a teoria e a prática da atividade tradutória, tendo desenvolvido a sua teorização voltada para a questão do ritmo, a partir da realização de estudos e traduções bíblicas.

Para ele, a teoria acompanha de forma reflexiva a experiência, sendo ambas intermináveis. Seguindo esta ideia, ele reitera que a experiência vem em primeiro e que a prática e a teoria do traduzir são o acompanhamento de uma para outra, uma pela outra (2010, p. XVII, 86).

Ele tenta acabar com as ideias preconcebidas de oposição da teoria à prática, de modo a se compreender que a prática é a teoria e a teoria é a prática. A consciência dos desafios, que é a teoria, e a especificidade do concreto, que é a prática, são indissociáveis (2010, p. XXVIII).

A sua proposta do traduzir está apoiada nos aspectos da poética, da política e da ética, ao passo que entende pela necessidade de ritmar a oralidade no âmbito da literatura escrita. Assim, para ele, o verdadeiro modo de significar um texto está no ritmo das palavras, muito mais do que nos seus sentidos (2010, p. XXXII).

Logo, depreende-se que Meschonnic é defensor do ritmo em contraposição com a corrente tradicionalista que trabalha com os significados e com a hermenêutica, que se concentra na interpretação do texto.

Isto porque segundo o seu entendimento, para compreender é necessário interpretar e para traduzir é necessário compreender primeiramente; assim, a tradução é uma interpretação. (2010, p. 17). E inserir a tradução na interpretação é o mesmo que inserir o poema no sentido e na hermenêutica (2010, p. 19).

No que tange ao ritmo, Meschonnic afirma que no sentido do ritmo que ele defende deve-se ouvir o assunto e não o som. A busca pelo poético não está na tradução palavra por palavra, mas sim no recitativo, na narração da significância, na semântica prosódica e rítmica. O modo de significar que é mais do que o sentido das palavras, portanto, está no ritmo (2010, p. XXXII).

E a oralidade como característica da escrita é o jogo da poética do traduzir e o primado do ritmo no modo de significar, tanto no falado como no escrito; assim, em um texto literário o que fica para traduzir é a oralidade (MESCHONNIC, 2010, p. XXXVI).

Ele nega as posições do acompanhamento tradicional de língua de partida, ou língua fonte e de língua de chegada, ou língua alvo, além da equivalência, fidelidade, transparência, interpretação modéstia e o apagamento do tradutor e as divisões relacionadas entre sentido e forma e entre sentido e estilo. Estes conceitos da tradução são ultrapassados e são causadores da má tradução. E a boa tradução não deve ser vislumbrada como interpretação, porque esta segunda é do âmbito do signo e do sentido (MESCHONNIC, 2010, p. XXIX).

No que se refere à noção de fidelidade na tradução, acompanhada da modéstia e do apagamento do tradutor, que devem respeito ao original, esta é meramente pretensa, sendo, na realidade, feita primeiramente como a fidelidade ao signo e às ideias preconcebidas. A ideia da fidelidade tem boas intenções, mas nada do que ela intenta tem como ser realizado, de modo que, mesmo objetivando respeitar um determinado texto, somente chega a atingir o seu enunciado (MESCHONNIC, 2010, p. XXXIV).

O conceito de fidelidade está atrelado à qualidade das traduções. No entanto, se a ideia de fidelidade consiste na exatidão da equivalência, é de se considerar o seu acesso ao funcionamento do texto, porém o leitor e o tradutor não têm nunca acesso direito ao texto original, o que claramente demonstra que ela é um mito (MESCHONNIC, 2010, p. 31-32).

E o apagamento do tradutor tem, como finalidade, dar uma sensação de que a tradução não é uma tradução, acarretando assim o apagamento de outro modo de significância e das distâncias de tempo, língua e cultura. E o que deve ocorrer, no entanto, é que o tradutor deve se inscrever como sujeito no seu texto, de forma ousada e audaz, dando continuidade ao texto original, mas em outro tempo e língua (MESCHONNIC, 2010, p. XXXIV).

Logo, a tradução de boa qualidade não é aquela em que há a transparência anônima, o apagamento e a modéstia do tradutor, noções proclamadas pelos profissionais, mas é aquela que é uma escritura, uma obra (MESCHONNIC, 2010, p. 28).

Para ele, os estudos de tradução devem estar voltados para a análise do lugar da poética e para o pensamento da linguagem, tendo adotado uma concepção mais abrangente do

pensamento do poema, de toda a literatura e não no sentido restrito e habitual da poesia. (MESCHONNIC, 2010, p. XVII- XVIII).

Assim, Meschonnic concebe a poética no ato de traduzir, desempenhando na tradução um papel relevante no pensamento da linguagem e da literatura, de modo que a sua teoria produz estratégias do ato de traduzir, em especial o traduzir de literatura e na análise crítica da tradução.

Ele elucida a poética como estilística, ao estabelecer as relações entre a teoria do traduzir e a teoria da linguagem. Ele ressalta a poética do traduzir mais do que a poética da tradução, para marcar a atividade, através dos seus produtos, tendo-se em vista que linguagem, literatura e poesia são atividades antes de gerar produtos (MESCHONNIC, 2010, p.XIX).

Neste sentido, Meschonnic (2010, p. XXVI) privilegia a poética do traduzir, que está relacionada com o resultado final, em detrimento da poética da tradução, que está relacionada com o ato do fazer.

O autor enumera três razões para entender pela poética da tradução e não da tradutologia. Primeiramente, a poética do traduzir está ligada ao conjunto da teoria, da literatura e da linguagem, somente se desenvolvendo em um processo de descoberta, não seguindo, portanto, com o vício das teorias lingüísticas contemporâneas que separam a linguagem da literatura. Em segundo lugar, porque a poética, onde está incluída a tradução na teoria da literatura, permite a distinção entre os problemas filológicos e os propriamente poéticos, bem como posiciona a tradução em uma teoria do conjunto do sujeito e do social, que considera e abrange a literatura, construindo assim a teoria do traduzir a partir de sua historicidade, em que a identidade somente ocorre com o exercício da alteridade. Por último, a poética é uma teoria crítica como teoria de conjunto da linguagem, da história, do sujeito e da sociedade. Neste ponto, a questão é que Meschonnic aponta que a poética do traduzir não é uma ciência, que separa a essência da história, em prol da operação da pureza (MESCHONNIC, 2010, p. 5).

No que se refere à indagação de o ato da tradução ser uma ciência ou uma arte, para Meschonnic (2010, p. XXVI), a atividade de traduzir é uma arte, porque ela é colocada na crítica do gosto e, assim, seus problemas resultam em mistérios.

A política do traduzir e a ética da linguagem são a poética do traduzir, e o ato de traduzir contém uma poética e uma política do pensamento. O pensamento da linguagem no século XX teve um decurso da língua para o discurso, sendo este último a maior invenção do período. O discurso supõe o sujeito, inscrito de forma prosódica e rítmica na linguagem, a sua oralidade e a sua física. E a literatura é a realização plena do discurso e da oralidade, de modo que é a partir dela que a teoria da tradução passa a ter uma função crítica (MESCHONNIC, 2010, p. 15-16).

Além disso, para ele, a tradução é um ato de linguagem e em nenhum caso uma tradução, mesmo excelente, pode passar pelo original, de modo que o leitor não pode dizer que leu o texto original, porque leu uma tradução (MESCHONNIC, 2010, p. XXVI).

Sobre a literatura, ele entende que ela é a prova da tradução, e a tradução é a extensão da literatura. Ademais, ela importa mais para a experiência e para a transformação do traduzir.

E, no entanto, não existe um conceito específico para a tradução de literatura e outra para a de textos científicos e técnicos. No caso da técnica e da ciência é necessário que se tenha competência na matéria para a realização de sua tradução, e no caso da literatura é exigível somente o aspecto filológico, de conhecimento das línguas de partida e de chegada. (MESCHONNIC, 2010, p. 25-26).

No que se refere à tradução literária, esta possui uma linguagem não terminológica, sendo que a literatura e a poesia possuem uma linguagem, um discurso comum (MESCHONNIC, 2010, p.27). Logo, devemos como tradutores atentar para escutar o ritmo do texto, indo contra o que é pregado na dogmática formal e tradicional, que separa as linguagens poética e comum.

4. Os Poemas de Stéphane Mallarmé e as propostas de traduções

<p>BRISE MARINE</p> <p>La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres. Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres D'être parmi l'écume inconnue et les cieux! Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux Ne retiendra ce coeur qui dans la mer se trempe O nuits! ni la clarté déserte de ma lampe Sur le vide papier que la blancheur défend Et ni la jeune femme allaitant son enfant. Je partirai! Steamer balançant ta mâture, Lève l'ancre pour une exotique nature! Un Ennui, désolé par les cruels espoirs, Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs! Et, peut-être, les mâts, invitant les orages Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots... Mais, ô mon coeur, entends le chant des matelots!</p>	<p>BRISA MARINHA</p> <p>A carne é triste, sim! E li os livros todos. Fugir! Fugir! Eu Sinto os pássaros bobos Por entre a espuma e céus a brilhar! Nada, nem os jardins vistos no seu olhar E não quer mergulhar no mar do coração Ó noites! Sem a lâmpada com seu clarão Papel branco como mar vazio a preservar Nem a jovem seu filho quer amamentar. E partirei! O mastro em sua vagareza, Suba a âncora em prol da sua natureza! Um desolado e tedioso dos maldosos, Crê no adeus total dos lenços tão chorosos! E, talvez mastros convidando as enxurradas E são daquelas ventanias naufragadas A sós sem mastros e nem ilhas a brotar... Mas, ó meu peito, ouve dos mastros, o cantar!</p>
<p>LE SONNEUR</p> <p>Cependant que la cloche éveille sa voix claire À l'air pur et limpide et profond du matin Et passe sur l'enfant qui jette pour lui plaisir Un angélus parmi la lavande et le thym,</p> <p>Le sonneur effleuré par l'oiseau qu'il éclaire, Chevauchant tristement en geignant du latin Sur la pierre qui tend la corde séculaire, N'entend descendre à lui qu'un tintement lointain.</p> <p>Je suis cet homme. Hélas! de la nuit désireuse, J'ai beau tirer le câble à sonner l'Idéal, De froids péchés s'ébat un plumage féal,</p> <p>Et la voix ne me vient que par bribes et creuse! Mais, un jour, fatigué d'avoir en vain tiré, O Satan, j'ôterai la pierre et me pendrai.</p>	<p>O SINEIRO</p> <p>A voz clara do sineiro vem a badalar O alvorecer tão puro do seu dia adentro E surge no rebento e move ao louvar E um ângelus entre a alfazema e coentro,</p> <p>O sineiro tocado pela ave a aclarar, E enquanto trota o seu latim é sussurrado Sobre a pedra que estica a corda secular, Não ouve mais que o baixar do tinir afastado.</p> <p>E sou este tal homem. Da noite amada, Apesar de puxar o cabo sem igual, E dos pecados frios a pluma real,</p> <p>E me chega vazia a voz tão fragmentada! Mas, um dia, cansado de ter me lançado, Ó, removerei a pedra e serei enforcado.</p>

<p>SALUT</p> <p>Rien, cette écume, vierge vers À ne désigner que la coupe; Telle loin se noie une troupe De sirènes mainte à l'envers.</p> <p>Nous naviguons, ô mes divers Amis, moi déjà sur la poupe Vous l'avant fastueux qui coupe Le flot de foudres et d'hivers;</p> <p>Une ivresse belle m'engage Sans craindre même son tangage De porter debout ce salut</p> <p>Solitude, récif, étoile À n'importe ce qui valut Le blanc souci de notre toile</p>	<p>SAUDAÇÃO</p> <p>Na espuma, virgem apareça Designa e corta quando topa; E lá longe afoga uma tropa Sereias de ponta-cabeça.</p> <p>Naveguemos ó meus saudosos Na popa eu com meus pensamentos E vocês à frente opulentos Onda de raios invernosos;</p> <p>Embriaguez a envolver Nem o seu balanço temer Fazer de pé tal saudação</p> <p>Solitude, recife, estrela Não tem valor tal sensação E o branco tenso da vela</p>
<p>SAINTE</p> <p>À la fenêtre recélant Le santal vieux qui se dédore De sa viole étincelant Jadis avec flûte ou mandore,</p> <p>Est la Sainte pâle, étalant Le livre vieux qui se déplie Du Magnificat ruisselant Jadis selon vêpre et complie :</p> <p>À ce vitrage d'ostensoir Que frôle une harpe par l'Ange Formée avec son vol du soir Pour la délicate phalange</p> <p>Du doigt que, sans le vieux santal Ni le vieux livre, elle balance Sur le plumage instrumental, Musicienne du silence</p>	<p>SANTA</p> <p>E na janela vigilante O sândalo que se desdoura De sua viola cintilante Outrora com flauta ou mandora,</p> <p>Santa pálida semeando O velho livro se desfaz Cântico Magnificar irradiando A véspera e não volta mais</p> <p>Pela vidraça do ostensório Toca a harpa um Anjo que range Bom no vôo noturno no oratório Para a delicada falange</p> <p>Dedo sem sândalo fatal Nem livro no balanço dócio Na plumagem instrumental A musicista do silêncio</p>

5. Relatório de tradução

Inicialmente, nas traduções dos poemas em análise neste trabalho, orientei-me pelos princípios de tradução poética apresentados por Paulo Henriques Britto, ao examinar as características mais relevantes dos textos de um modo geral, de forma a compreender as suas estruturas, os seus aspectos semânticos e elementos formais, nos campos visuais, sonoros e rítmicos. Ademais, analisei as características destes poemas que poderiam ser recriadas, as que deveriam ser reconstruídas no português e aquelas que deveriam ser priorizadas.

Orientei-me também pelas abordagens teóricas de Álvaro Faleiros, tendo em vista que o autor trabalha em especial com a tradução poética do francês para o português, expondo de forma ampla os aspectos relevantes neste tipo de tradução. Ele traz importantes contribuições para uma melhor compreensão do ato de traduzir poético, auxiliando nos problemas surgidos e trazendo propostas de soluções. Deste modo, a sua teoria é essencial para a tarefa do tradutor de poema, ao abordar questões acerca da tradução do metro e da rima.

Os poemas de Mallarmé analisados e traduzidos neste trabalho têm suas construções amparadas na forma, sendo rimados e metrificados. As suas estruturas são rígidas, precisas, simétricas e proporcionais, possuindo assim um rigor formal que se sobrepõe ao conteúdo, o que possibilita uma maior dinâmica nos jogos de palavras, resultando em traduções diversificadas e ao mesmo tempo adequadas ao contexto do original. Neste sentido, para harmonizar as minhas traduções com as estruturas formais dos seus poemas originais, em certos momentos foi necessário alterar, acrescentar ou retirar determinados termos, porém, dentro do mesmo contexto, de forma a atingir reescrituras coerentes, plausíveis e adequadas. Como aponta Faleiros, as infidelidades semânticas são inevitáveis diante do princípio dos aspectos formais do texto poético (FALEIROS, 2012, p. 97).

No que diz respeito à rima, ele utiliza ainda o princípio clássico francês de alternância de rima masculina (terminadas com a vogal tônica) e feminina (terminada com a átona “e”). Acerca da temática de seus poemas, Mallarmé aborda o vazio, o não ser e o nada, trabalhando com um jogo de sintaxe e sentido, com obscuridade em suas significâncias. Ele, no entanto, não se restringe quanto à natureza das palavras, utilizando-se dos enjambements. Logo, nos segmentos rimantes ele usa palavras de classes gramaticais variadas, como artigos, preposições, dentre outros (FALEIROS, 2012, p. 132).

É importante expor parte do ensaio de Mário Faustino sobre a produção de Mallarmé, para compreender as transformações do seu processo criativo. Segundo Faustino, a obra de Mallarmé é dividida em quatro etapas: 1) a primeira, a parnasiano-simbolista, em que ele ainda é Baudelaire e Rimbaud. Nesta fase ele incide no parnasianismo rendu flou (sem as qualidades de exatidão dos bons parnasianos) e de obras-primas tipicamente simbolistas, como o poema “Brise Marine”; 2) a segunda, em que ele reconcilia a língua francesa com Racine e antecipa Valéry. Nesta fase estão “Hérodiade”, “L’Après-Midi d’un Faune” e “Toast Funèbre” ; 3) a terceira, em que Mallarmé é mais Mallarmé do que todos os outros. Ele é o grande Mallarmé nesta fase, com sonetos mais audazes, onde se insere o poema “Salut”; 4) e enfim, a do derradeiro e inacabado Mallarmé, de “Igtur” e “Un coup des dès” (FAUSTINO, 2004, p. 160-162).

Passo para a análise dos poemas que traduzi neste trabalho: “Brise Marine”, “Le Sonneur”, “Salut” e “Sainte”.

O Poema “Brise Marine”

O primeiro poema “Brise Marine”, Faustino aponta que é um poema simbolista mesmo, uma obra-prima da escola e é Baudelaire elevado a certas potências (FAUSTINO, 2004, p. 162). Este poema é da década de 1860 e tem como temática a viagem marítima e a dificuldade em escrever, como aponta Faleiros, 2013, p.3-5:

“Mallarmé, em seu poema, retoma o clássico tema da viagem marítima, assim como o tema, corrente no século XIX, da impossibilidade/dificuldade da escrita diante do papel em branco. Observa-se, também, o do jogo caro aos poetas franceses entre “ancré” (âncora) e “encre” (tinta)... Deste retoma ainda o tema da viagem rumo ao desconhecido, cuja partida se faz por necessidade de evasão diante do “Tédio” (Ennui).”

Faleiros expõe que Mallarmé utilizou largamente o verso alexandrino trímetro (Faleiros, 2012, p.75), que possuem cesuras na quarta, oitava e décima segunda sílaba³. No entanto, o poema “Brise Marine” está em versos alexandrinos, em sua forma clássica

³ O alexandrino trímetro possui acento nas sílabas 4ª, 8ª e 12ª. Informação extraída do Dicionário de termos literários, por Massaud Moisés, p.469. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=0Pn4qAZ-QyoC&pg=PA469&lpg=PA469&dq=alexandrino+tr%C3%ADmetro&source=bl&ots=3s_RFoYGGQl&sig=ACfU3U2tSPRxbw_ymlzDV-LbbaCIRf0-sA&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwiR68HNIqDmAhXQHrkGHXL8CEoQ6AEwCHoECAoQAQAg#v=onepage&q=alexandrino%20tr%C3%ADmetro&f=false>. Acesso em 7 de setembro de 2019.

francesa, com posição 6+6. Para a reprodução métrica optei por realizar a contagem das sílabas poéticas manualmente, corroborando com a utilização de contadores online. Para o francês utilizei o site scribllab, que faz a separação de sílabas poéticas e também traz o tipo de rima, masculina ou feminina.⁴ E para o português utilizei o site separarensilabas⁵, que separa as sílabas considerando as sinalefas e possui a opção de análise de versos de poesias.

Destaco que em minha tradução utilizei a métrica dos alexandrinos clássicos franceses, com cesura na maior parte dos versos, na posição 6-12, como o texto original. Em quatro versos, porém, as cesuras ocorreram nos cortes 6-11 (no nono e no décimo versos) e nos cortes de 4-8-12 (os dois últimos versos), mantendo, contudo, a métrica de doze sílabas, em cada verso.

As rimas são emparelhadas por contiguidade AABB. Assim, mantive o esquema rímico ao longo do poema, não repetindo nenhuma rima como o original, no entanto, utilizei infinitivos.

A divisão do poema “Brise Marine” possui controvérsias. Augusto de Campos, por exemplo, o traduziu em duas estrofes, mas existem publicações do poema de forma corrida, com uma estrofe, divisão pela qual optei, conforme apresenta a coleção de poesia de onde retirei o poema “Brise Marine”, da editora Gallimard.⁶ Por fim, há ainda neste poema o enjambement em “naufrages-Perdus”, que na tradução substituí por naufragadas-A sós.

E, ainda, em minha tradução retomei parte da semântica, substituindo, no entanto, alguns termos por outros sinônimos ou próximos, como no segundo verso em que ao invés de bêbados ou ébrios, tentei utilizar tontos, mas para adequar à métrica e à rima, utilizei a palavra “bobos”. Neste verso também, acerca do pronome, a minha intenção era seguir a orientação de Faleiros, da marcação da primeira pessoa através da terminação verbal, porém, para alcançar a contagem métrica, acrescentei o “eu” ao verbo “sinto”.

⁴ Syllaber - Découpe et compte de syllabes poétiques. Disponível em: <<https://www.scribllab.com/outils/syllaber>>. Acesso em 20 de agosto de 2019.

⁵ Separador e contador de sílabas online. Disponível em: <<https://www.separarensilabas.com/index-pt.php>>. Acesso em 20 de agosto de 2019.

⁶ A coleção de poesias, com prefácio de Yves Bonnefoy e edição de Bertrand Marchal traz o poema Brise marine dividido em uma estrofe.

No primeiro verso fiz uma inversão em: “todos livros” por “livros todos”, para rimar todos com os pássaros bobos, do segundo verso. Esse recurso da inversão é muito utilizado na poesia de língua portuguesa, como apontado no tópico da possibilidade de criação na tradução e a fidelidade ao texto original.

No terceiro verso, excluí o adjetivo desconhecido ao termo espuma, mas acrescentei “a brilhar”, que não existia no original, para os “céus”. De igual modo, no verso seguinte excluí “velhos” e substituí “refletidos pelos olhos” por “vistos no seu olhar”. Assim como no décimo verso, em que retirei “exótica”, e para rimar “natureza” com o verso anterior, acrescentei ao mesmo, “vagareza”. Também foi necessário substituir “tempestades” por “enxurradas” no 13º verso.

O poema “Le Sonneur”

O segundo poema traduzido “Le sonneur” trata sobre o sineiro que, ao som dos sinos, tristemente geme o seu latim. E o sino e o latim são tão melancólicos, que fazem o sineiro considerar o seu enforcamento na corda do sino (FALEIROS, 2006, p. 195).

Quanto à minha tradução, reescrevi os versos em alexandrinos clássicos, com cesura na sexta sílaba, assim como o original de Mallarmé. A única exceção ocorreu no segundo verso, que ficou com onze sílabas, mas com cesura também na sexta sílaba. E acerca das rimas, nas duas primeiras estrofes, com quatro versos, elas são alternadas simetricamente, do tipo ABAB. E nas duas últimas estrofes, com três versos cada são do tipo misturadas, porque se realizam entre os versos 9º com o 12º; 10º com o 11º e 13º com o 14º. Assim, mantive a disposição rímica como o original.

Assim como o poema anterior, algumas alterações, exclusões e acréscimos foram necessários para harmonizar a contagem métrica e as rimas, com o sentido do texto original. Assim, passo a abordar as mudanças mais relevantes.

No segundo verso inseri “alvorecer” para “ar” e “dia” para “manhã”, excluindo límpido e profundo, e acrescentando adentro. No terceiro verso troquei “criança” por “rebento”; “joga” por “move” e “agradar” por “louvar”. No verso seguinte fiz substituições nos casos de “lavanda” e “tomilho”, por “alfazema” e “coentro”.

O poema “Salut”

No poema “Salut”, Mallarmé é o terceiro Mallarmé, em sua fase mais ousada. Faustino (2004, p. 166) faz referência expressa ao poema “Salut”:

“O terceiro Mallarmé seria preciso transcrever, traduzir, comentar por inteiro, verso por verso, palavra por palavra. Aí Mallarmé é ao mesmo tempo o Mestre e o Inventor. Aí ele não pode ser acusado de bizantinismo: seria tomar parte pelo todo, por mais que um Benda pense o contrário. Aí Mallarmé leva a um ponto máximo, até hoje não mais atingido, uma linguagem (a poética) e uma língua (a francesa). Esses poucos poemas é que fazem dele – juntamente com as experiências de “inventor” de Igitur e sobretudo de “Un coup de dés”- o maior poeta-para-poetas da língua francesa, um dos maiores de todos os tempos e sem dúvida alguma o maior destes últimos cem-ou duzentos-anos. O leitor vai sorrir, muito superior, achando que é exagero.”

Deste modo, Faustino destaca os aspectos do poema “Salut”. Ele compreende o poema como um objeto vivo e novo. Há no poema um padrão dos versos, das palavras, das estrofes e da forma, de modo que o texto impõe a imagem e a ideia. Além disso, para ele o poema todo é um ideograma, um conjunto de imagens interligadas, como em “solitude, récif, étoile”. Estas palavras, apesar de soltas, estão relacionadas entre si. O texto possui palavras ambíguas, que têm como objetivo enriquecer e personalizar a palavra. Como ocorre no termo “coupe” que pode significar taça, fonte e corte. O corte está relacionado também com o corte de verso, traçado, esboço. De igual modo encontramos na palavra tropa, que está relacionada com as sereias e também em navegamos meus diversos, que se refere aos amigos. E, por último, o balanço pode se referir tanto ao navio, como a quem está bêbado (FAUSTINO, 2004, p.167-168).

O soneto está escrito em octossílabos tradicionais franceses. Retomei o sistema métrico e estrófico de Mallarmé. As rimas também foram mantidas como o original, sendo no esquema ABBA, ABBA, AAB, ABA. Assim, os dois primeiros versos são rimas entrelaçadas dentro de suas respectivas estrofes. E as duas últimas estrofes têm rimas também entrelaçadas, porém com elementos rimantes nas duas estrofes em dois versos.

No âmbito semântico, as mudanças mais relevantes que fiz na tradução do poema foram que no termo inverso, utilizei “ponta-cabeça” para alcançar o efeito rimante com “apareça” e o “topa” do “corta”, para rimar com “tropa”. Na estrofe seguinte oculte os “amigos” e inseri “saudosos” para fazer a rima com “invernosos”, estes que antes eram “invernos” no original. Deste modo, não mantive o enjambement em “diversos”- “amigos”. Acrescentei também “pensamentos”, na parte referente a “eu na popa” e ainda, “opulentos”,

que harmonizaram no aspecto rimante. Na penúltima estrofe, substituí “compromete” por “envolver” e no verso seguinte, “temer”. E na última estrofe mantive “solitude”, porém na frase “não importa o que vale” preferi “não tem valor tal sensação” e o “a preocupação branca de nossa tela” optei por “E o branco tenso da tela”.

O poema “Sainte”

E, por fim, no último poema, “Sainte”, mantive em minha tradução a construção métrica do octossílabo francês e também das rimas. As rimas são no esquema ABAB, de alternância simétrica. O poema aborda questões divinas, tendo-se em vista que as palavras utilizadas são interligadas, assim como ocorre no poema “Salut”.

Os vocábulos do poema remetem à ideia imagética de um ambiente sagrado, onde há a santa, o ostensório e o anjo. Há também uma evocação musical divina, porque o texto traz termos como viola, flauta, a harpa e a mandora. A mandora⁷ é um instrumento antigo de corda, vocábulo que conservei na tradução. E também há “musicista” e o “Magnificat”, ambos mantidos no texto de chegada. O Magnificat⁸ é o cântico da Virgem entoado na Igreja às Vésperas. A palavra latina significa "engrandece ou glorifica".

⁷ Significado disponível no dicionário online aulete. Disponível em: <www.aulete.com.br>. Acesso em 14 de outubro de 2019.

⁸ Significado disponível no dicionário online aulete. Disponível em: <www.aulete.com.br>. Acesso em 14 de outubro de 2019.

Considerações finais

A tradução é uma atividade complexa e muitas questões ainda envolvem a sua prática; porém o desenvolvimento dos estudos da tradução ainda é recente, especialmente no campo da tradução poética. Traduzir, principalmente um texto poético, não consiste em um trabalho mecânico, mas num trabalho que envolve a criatividade, o que não significa que o tradutor é um traidor. A tradução literária vai além dos aspectos linguísticos, devendo o texto original ser compreendido como um fenômeno cultural.

O trabalho objetivou trazer a discussão sobre a importância dos estudos da tradução, em especial no âmbito da tradução poética, tendo-se em vista que a produção teórica contém as bases aptas para elucidar os problemas da prática da tradução, onde se insere em especial a de poemas, como os de Mallarmé, ora traduzidos.

Para tanto, analisei as teorias de tradução poéticas de Henri Meschonnic, Paulo Henriques Britto e Álvaro Faleiros, e apresentei propostas de traduções para quatro poemas de Mallarmé. Para as minhas traduções dos poemas de Mallarmé, orientei-me pelo referencial teórico dos dois últimos autores.

A teoria de Henri Meschonnic é relevante porque é contra o império dos significados; entendo assim, pela inutilidade da tradução palavra por palavra, ou do sentido por sentido. Ele trabalha pela poética da tradução, no âmbito de toda a tradução e não somente a tradução de poesia, enfatizando a importância do ritmo e da sonoridade do texto. Ele, no entanto, é contra as noções tradicionais de busca pela fidelidade ao original e o consequente apagamento do tradutor no seu texto, além de outras dicotomias, como língua de saída e língua de chegada, escrita e oralidade, forma e sentido. Para ele, o que deve ser traduzido é o discurso, o ritmo, a historicidade, a oralidade e o sujeito, devendo o tradutor se colocar presente em seu texto, dando assim continuidade ao texto original.

As considerações teóricas de Paulo Henriques Britto foram pertinentes, tendo sido utilizadas como referencial para a tradução dos poemas de Mallarmé, porque fornecem apontamentos teóricos que servem como ferramentas para elucidação de questionamentos e problemas na tradução poética. Britto aborda a tarefa do tradutor literário, as espécies de problemas enfrentados na atividade tradutória e as espécies de soluções para os mesmos, trazendo as orientações para a reprodução satisfatória do original, partindo do exame de

poemas nos idiomas do inglês e do português, idiomas nos quais ele trabalha. Deste modo, como o texto poético trabalha a linguagem em seus diferentes níveis, como os fonéticos, semânticos, sintáticos, rítmicos, dentre outros, faz-se necessário saber articular e reproduzir o máximo dos efeitos da forma e do sentido do texto original nestes mesmos âmbitos, por meio dos recursos disponíveis na língua de chegada.

Para tanto, como não é possível recriar todas as características do original é necessário tomar como primeiro caminho a análise do poema como um todo, fazendo uma avaliação criteriosa dos seus elementos, de modo a captar aquelas que são mais relevantes e as que se apresentam de forma mais constante e regular no texto original, de modo a hierarquizar aqueles efeitos poéticos que se deve tentar reproduzir. E posteriormente é necessário vislumbrar quais destas características do original podem ser recriadas de alguma maneira e quais o tradutor é capaz de reproduzir. Além disso, Britto traz relevante contribuição para a análise crítica de traduções, por meio de critérios racionais e mais objetivos de escolhas tradutórias, desvinculados, portanto, de inclinações pessoais.

Em suma, cabe ao tradutor literário recriar em um determinado idioma um texto que corresponda ao seu original, de forma a reconstruir, da melhor forma possível e de maneira hierarquizada, os seus elementos mais relevantes. Isto quer dizer que, diante da impossibilidade de fidelidade absoluta e da inexistência de perfeição tradutória, nós como tradutores devemos buscar alcançar maneiras e soluções mais adequadas e satisfatórias em nossos textos, de modo a atingir uma tradução de qualidade, que permita ao leitor captar as características e a essência da obra original e do seu autor.

Álvaro Faleiros também foi relevante como referencial teórico para a reescritura dos poemas de Mallarmé, tendo-se em vista que ele fornece as noções necessárias para a compreensão da tradução do poema, em seus aspectos formais, nos idiomas do francês e do português. O autor expõe os aspectos da tradução do poema no que tange ao espaço gráfico, o metro e a rima. O espaço gráfico, assim como a sonoridade do poema é portador de sentido.

No âmbito do espaço gráfico, os elementos da topografia do poema se referem à espacialidade, aos brancos, à disposição do poema na página, à distribuição dos versos e à divisão em estrofes. E, no âmbito da tipografia, ela se refere aos caracteres, à letra maiúscula no começo ou no corpo do texto, à pontuação, à cor da impressão e do papel, ao formato da página e ao título.

No que se refere à tradução da métrica do poema, Faleiros aborda os sistemas francês e português quanto à contagem e à acentuação do verso, além do alexandrino em ambas as línguas, e a tradução do alexandrino do francês para o português; o octossílabo nas duas línguas, e a tradução do octossílabo francês, a redondilha maior; e os aspectos da semântica, do sentido, da sintaxe e das operações sintáticas, onde se inserem as inversões, as supressões, os pronomes e o enjambement. E por último acerca da rima, Faleiros expõe os aspectos da rima no francês e no português, abordando os tipos de rimas e a rima de Mallarmé.

Referências Bibliográficas

ABES, Jean Gilles. Uma tradução de “Crise de verso” de Mallarmé: a ótica do enigma como símbolo do texto literário. *TradTerm*, 16, 2010, p. 149-174. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/46315>>. Acesso em 8 nov .2019.

AGUIAR, Melânia Silva de. Sainte, de Mallarmé: aspectos genéticos e estilísticos. *Minas Gerais: Revista do centro de Estudos Portugueses*, v.32, n.47, 2012. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6449/5460>>. Acesso em 4 dez. 2019.

BARBOSA, Heloisa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da tradução: Uma nova proposta*. 2ª edição. Campinas, SP: Pontes, 2004.

BASTOS, Beatriz Cabral. O sentido e o som: três teorias da tradução de poesia em diálogo. *Revista USP. TradTerm*, são Paulo, v.19, novembro /2012, p. 164-187. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/47351/51088>>. Acesso em 20 out. 2019.

BENJAMIN. Walter. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Organizadora Lucia Castello Branco. Belo Horizonte, Fale/UFMG, 2008.

BILAC, Olavo. *Passos, Guimarães. Tratado de versificação*. Rio de Janeiro, 1905. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/0042-01168.html>. Acesso em 1 dez. de 2019.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária. Coleção Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. *Fidelidade em tradução poética: o caso Donne*. Rio de Janeiro, PUC. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/media/filemanager/professores/paulo_britto/Britto%20-%20Fidelidade%20em%20trad.%20-%20Donne.pdf>. Acesso em 27 out. 2019.

_____. *Tradução e criação*. Florianópolis, Santa Catarina, *Cadernos de tradução*, v.1, n.4, 1999. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5534/4992>>. Acesso em 28 out. 2019.

_____. A reconstrução da forma na tradução de poesia. *Cadernos de Letras-UFRJ*, n.26, jun.2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/2051>>. Acesso em 5 nov. 2019.

_____. Correspondências estruturais em tradução poética. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49402>>. São Paulo, *Cadernos De Literatura Em Tradução*, (7), 53-69. Acesso em 10 nov. 2019.

_____. Desconstruir para quê? Florianópolis/SC: *Cadernos de Tradução*. V. 2, n.8, 2001. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5883>>. Acesso em 29 out. 2019.

_____. Poesia: criação e tradução. Juiz de Fora: *IPOTESI*, v.12, n.2, p.11-17, jul./dez. 2018. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaiptesi/files/2011/04/2-Poesia-cria%C3%A7%C3%A3o-e-tradu%C3%A7%C3%A3o.pdf>>. Acesso em 9 nov. 2019.

EL-JAICK, Ana Paula Grillo. Rio de Janeiro, PUC. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9361/9361.PDFXXvmi=>>>. Acesso em 20 out. 2019.

FALEIROS, Álvaro. Traduzir o poema. Coleção estudos literários. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

_____. Introdução, organização e tradução. Um lance de dados/Stéphane Mallarmé. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2017.

_____. Um lance de dados: contrapontos à sinfonia Haroldiana. São Paulo: *Revista de Letras*, v.47, n.1, p.11-30, jan./jun.2007. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/515>>. Acesso em 10 dez. 2019.

_____. Retraduzir “O sineiro” de Stéphane Mallarmé. São Paulo: *TradTerm*, 12, 2006, p. 193-203. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/46728>>. Acesso em 2 dez. 2019.

_____. “Salut”, a modernidade de Mallarmé em tradução. São Paulo: Traduzires 2, dezembro 2012. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/traduzires/article/view/20800/19165> >. Acesso em 8 dez. 2019.

_____. Brise Marine. Versões brasileiras. São Paulo: Tradução em Revista, 2013/2. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4124639/mod_resource/content/1/brise%20marine%20-%20vers%C3%B5es%20brasileiras.pdf>. Acesso em 2 dez. 2019.

_____. Três Mallarmés: traduções brasileiras. Aletria, n.1, v.22, jan./abr. 2012. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/2281>>. Acesso em 1 nov. 2019.

FAUSTINO, Mário. Artesanatos de poesia: fontes e correntes da poesia ocidental. Pesquisa e organização Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das letras, 2004. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4136995/mod_resource/content/2/Faustino%20-%20Mallarm%C3%A9.pdf>. Acesso em 1 dez. 2019.

FERREIRA, Alice Maria Araújo. Noções fundamentais para se pensar a poética do traduzir de Meschonnic. Traduzires 1, maio 2012. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/traduzires/article/view/20900/19270>>. Acesso em 5 nov. 2019.

FONTES, Joaquin Brasil. Os anos de exílio do jovem Mallarmé. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2007.

JÚNIOR, João Azenha. A tradução técnica e condicionantes culturais. Primeiros passos para um estudo integrado. São Paulo: Humanitas, São Paulo: USP, 1999, p. 9-16).

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: EdUSP, 1993. 1. A atividade tradutora, p. 15-22.

_____. A tradução poética: teoria e prática. Trab.Ling.Apl. Campinas: jul./dez. 1990, p. 67-74. Disponível em:

<<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8639132>>. Acesso em 8 de dezembro de 2019.

_____. Sentido e significância na tradução poética. Dossiê tradução literária. Estudos avançados, v. 26, n. 76. São Paulo: set./out. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142012000300005>. Acesso em 10 nov. 2019.

MALLARMÉ, Stéphane. Poésies. Préface d'Yves Bonnefoy. Édition de Bertrand Marchal. Collection poésie. Nouvelle édition revue, Gallimard, 1992.

MESCHONNIC, Henri. Poética do traduzir. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MICAELIA, Caroline Pessoa. A crise de vers mallarmeano e as traduções brasileiras para a crise. São Paulo: projeto de iniciação científica USP – FAPESP, ago. 2014. Orientador: Prof. Dr. Álvaro Silveira Faleiros. Disponível em: <<http://frances.fflch.usp.br/sites/frances.fflch.usp.br/files/upload/paginas/Projeto%20-%20Caroline%20Micaelia.pdf>>. Acesso em 25 out. 2019.

MILTON, John. Literary Translation Theory in Brazil. Meta, 41 (2), 196–207. Disponível em: <<https://www.erudit.org/en/journals/meta/1900-v1-n1-meta179/003652ar/>>. Acesso em 20 nov. 2019.

MONTE, Mônica Magnani. *A tradução de poesia – Ato inquietante e enriquecedor*. Anais do V Encontro Nacional de Tradutores, maio de 1994, São Paulo: Humanitas, 1996, p. 229 a 233.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. Tradução em ensaio (ensaio de tradução): uma hermenêutica do fazer. Remate de Males, Campinas/SP, v.38, n.2, PP.477-501, jul./dez.2018. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8653246>>. Acesso em 17 nov. 2019.

STROPARO, Sandra M. Mallarmé no Brasil. Letras, Santa Maria, v.23, n.47, p. 175-202, jul/dez. 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11761>>. Acesso em 15 nov. 2019.