

A POÉTICA DE LOUISE DE VILMORIN: UM DESAFIO TRADUTÓRIO

LOUISE DE VILMORIN'S POETICS: A TRANSLATION CHALLENGE



Sheila Maria dos SANTOS
Professora Adjunta
Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Comunicação e Expressão,
Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução
Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
orcid.org/0000-0001-6290-6367
dossantos.sheilamaria@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem por objetivo discorrer sobre os desafios tradutórios impostos pela obra poética de Louise de Vilmorin, escritora francesa do século XX, de reputada fama nos meios literários parisienses e com vasta publicação e incursões em diferentes gêneros literários, tendo escrito romances, novelas, contos, poemas, etc., cuja obra permanece ainda hoje inédita no Brasil. Dada a extensão de sua produção poética, que conta com dezenove obras, o foco do artigo foi direcionado ao seu décimo livro, *L'Alphabet des aveux*, publicado em 1954, pela editora Gallimard, com ilustrações de Jean Hugo. Terá lugar a reflexão sobre os desafios tradutórios que envolvem a obra *L'Alphabet des aveux*, caracterizada por um complexo trabalho linguístico, em que identificamos a presença de palíndromos, versos *holorimes*, caligramas, *rébus*, entre outros procedimentos reputados intraduzíveis. Ademais, no que tange à análise da obra em questão por um viés tradutório, serão utilizados os textos de Haroldo de Campos sobre a Teoria da Transcrição que constam no livro organizado por Marcelo Tápia, intitulado *Transcrição* (2013), corrente teórica escolhida para refletir sobre as possibilidades tradutórias de sua obra e embasar teoricamente as traduções aqui propostas, uma vez que permite pensar a relação entre original e tradução sob uma perspectiva não prescritiva, na qual o tradutor exerce função análoga ao autor com vistas a uma recriação paramórfica. Serão utilizados, igualmente, os textos do crítico e tradutor Henri Meschonnic, *Critique du rythme* (1982) e *Poétique du traduire* (1999), de modo a fundamentar a discussão sobre os elementos melopáicos que estruturam os poemas de *L'Alphabet des aveux* e constituem um verdadeiro desafio tradutório aos que desejam apresentar tal obra a um novo público-leitor.

Palavras-chave: Louise de Vilmorin. *L'Alphabet des aveux*. Transcrição. Intraduzibilidade. Estudos da Tradução.

Abstract: This article aims to discuss the poetic work of Louise de Vilmorin, a French writer of the 20th century, of renowned fame in Parisian literary circles and with an extensive publication and incursions in different literary genres, having written novels, short stories, poems etc., whose work remains unpublished in Brazil today. Given the extent of her poetic production, which has nineteen works, the focus of the article was directed to her tenth book, *L'Alphabet des aveux*, published in 1954, by Gallimard, with illustrations by Jean Hugo. In this paper we will analyze the translation challenges involving the work *L'Alphabet des aveux*, characterized by a complex linguistic work, in which we identify the presence of palindromes, verses *holorimes*, calligrams, *rebus*, among other reputable untranslatable procedures. Furthermore, when it comes to the analysis of the work in question from a translation perspective, the texts by Haroldo de Campos on the Theory of Transcreation that appear in the book organized by Marcelo Tápia, entitled *Transcreation* (2013), the theoretical current chosen to reflect on the translational possibilities of his work will be used, since it allows thinking about the relationship between original and translation from a non-prescriptive perspective, in which the translator performs a function similar to the author with a view to paramorphic recreation, as well as the texts of the critic and translator Henri Meschonnic, *Critique du rythme* (1982) and *Poétique du traduire* (1999), in order to



Este é um artigo em acesso aberto distribuído nos termos da Licença Creative Commons Atribuição que permite o uso irrestrito, a distribuição e reprodução em qualquer meio desde que o artigo original seja devidamente citado.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original article is properly cited.

theoretically base the discussion on the melopeic elements that structure the poems of L'Alphabet des aveux and constitute a real translation challenge to those who wish to present such work to a new readership.

Keywords: Louise de Vilmorin; *L'Alphabet des aveux*; Transcreation; Untranslatable. *Translation Studies*.

Introdução

É curioso notar o desconhecimento de Louise de Vilmorin no Brasil, país que manteve, ao longo de sua história, estreita relação com a Literatura Francesa. Afinal, trata-se de uma autora celebrada nos círculos literários parisienses mais exclusivos, por autores como André Malraux, Jean Cocteau, Antoine de Saint-Exupéry, André Gide, entre outros, com vasta publicação pela Gallimard, alguns prêmios literários, incursões cinematográficas e um estilo de vida extravagante, que precedia sua fama literária.

Louise de Vilmorin, ao longo de sua carreira, circulou entre diversos gêneros literários, tendo escrito romances, novelas, contos, poemas, além de uma extensa correspondência com grandes artistas e personalidades políticas de sua época, a qual pouco conhecemos, mas que está sendo, atualmente, organizada para publicação. De espírito observador e irônico, a autora descreve com maestria a sociedade de seu tempo e entorno, quer em verso ou em prosa, com humor e precisão típicos de uma alma sensível e aplicada à análise de seu meio, sob uma perspectiva feminina.

194

No que tange à sua produção em verso, é importante ressaltar a riqueza de recursos linguísticos e seu gosto por versos complexos, tais como palíndromos, *holorimes*, entre outros, que inçam o grau de dificuldade e tornam a atividade tradutória um verdadeiro desafio criativo, que exige do tradutor muito mais que o profundo conhecimento das línguas envolvidas, como veremos adiante.

O trabalho será dividido em duas partes: a primeira, de cunho biográfico, trará dados a respeito da trajetória pessoal e profissional da autora, uma vez que tais informações, sobretudo no que diz respeito à formação de Louise de Vilmorin, fornecerão subsídios para melhor compreender sua obra, além de apresentar essa autora ainda desconhecida ao leitor brasileiro. Na segunda parte, o foco recairá sobre a obra *L'Alphabet des aveux* (1954), caracterizada por um complexo trabalho linguístico, em que identificamos a presença de palíndromos, versos *holorimes*, caligramas, *rébus*, entre outros procedimentos reputados intraduzíveis. Além da apresentação e análise de alguns poemas que compõem a obra em questão, proporei algumas traduções, de modo a apresentar possibilidades tradutórias de textos cuja expressividade reside no nível melopaico.

Acredito que o presente trabalho possa contribuir para uma maior divulgação da obra da autora no país, a qual ainda carece de tradução, além de discorrer sobre os desafios

tradutórios que sua obra apresenta, partindo de reflexões propostas por Haroldo de Campos, em *Transcrição* (2013), bem como dos textos do crítico e tradutor Henri Meschonnic, *Critique du rythme* (1982) e *Poétique du traduire* (1999).

1 Vida e obra de Louise de Vilmorin

Louise de Vilmorin, figura emblemática de Verrières, onde viveu grande parte de sua vida, entre idas e vindas, nasceu no dia 4 de abril de 1902, na propriedade da família, em Verrières-le-Buisson. Originária de uma família tradicional francesa, Louise sempre elevou sua linhagem, mostrando-se extremamente orgulhosa de seu nome, como recorda Françoise Wagener ao dizer que “mais que tudo, ela amou seu nome, sua família e Verrières¹” (2008, p. 9). A respeito da ascendência de Louise, a biógrafa relata que:

A linhagem paterna de Louise é de dupla natureza: nobre, mas obscura (Os Lévêque), mais recente e brilhante em sua especialidade (Vilmorin), a segunda sendo infinitamente mais conhecida. As duas, no entanto, muito representativas da sociedade francesa e de sua evolução ao longo dos sete séculos que a família atravessou até aqui. (WAGENER, 2008, p. 20)².

195

O pai de Louise, Philippe de Vilmorin, foi uma importante figura da genética, ciência em pleno desenvolvimento, a qual ele ajudou a divulgar nos meios universitários, além de ter desenvolvido algumas de suas técnicas para a criação de espécies vegetais melhoradas. Além de seu pai, o ambiente familiar era composto por sua mãe, Mélanie de Dortan, seus quatro irmãos, Henry, Olivier, Roger e André, seus fiéis parceiros e protetores, com quem terá uma relação extremamente próxima e afetuosa, ao contrário do que ocorre com sua irmã, Marie-Pierre, conhecida como Mapie.

Nascida em um ambiente intelectual, cuja família possuía um nome relevante na área da Botânica e Genética, Louise teve uma formação escolar diferente de seus irmãos, uma vez que não frequentou a escola, tendo sido educada em casa por professores e pelo padre Armada Tisnès. A autora recorda que aprendeu a ler com doze anos e apenas se interessava por Literatura e História. A esse respeito, a declaração de André de Vilmorin, seu irmão mais próximo e autor do livro *Essai sur Louise de Vilmorin* (1962), é esclarecedora:

Ela recebeu, portanto, um tipo de instrução muito particular, em que não figuravam aritmética, nem cálculo ou ciências de qualquer tipo, nem latim, nem grego. Ela devia apenas decorar alguns textos, História, Geografia e tentar saber a tabuada de multiplicação. Era feita a leitura de *La fée des Grèves*, do *Conscrit de 1813* e do *Journal de la Jeunesse* e, certamente, essas narrativas tiveram grande influência na

formação de seu espírito e na orientação que ela deveria tomar mais tarde. (VILMORIN, A., 1962, p. 23)³.

Embora tenha tido uma educação defasada, em comparação com seus irmãos, André de Vilmorin declara que “como ela tinha o espírito vivo, seu atraso nos estudos não a impactava tanto e sua inteligência compensava sua falta de conhecimento” (1962, p. 24)⁴. Ademais, é preciso considerar o contexto histórico em que a autora vivia, como defende Vilmorin ao afirmar que “nos anos de 1910 e 1920, as ideias que presidiam a educação das meninas eram muito diferente do que elas se tornaram mais tarde” (VILMORIN, A., 1962, p. 24)⁵.

Como dito anteriormente, a vida particular de Louise de Vilmorin por vezes precedia sua fama literária. Vivendo em uma sociedade em que se esperava da mulher um comportamento moralmente estrito, Louise de Vilmorin destacava-se por seu jeito livre, não submisso às regras sociais da época. Conhecida por suas relações amorosas com figuras eminentes do meio literário, tais como Antoine de Saint-Exupéry, André Malraux, Gaston Gallimard, entre outros, Louise se alimenta dessas fontes para compor seu estilo e firmar seu lugar em um ambiente essencialmente masculino. Com efeito, a autora afirmou em entrevista a André Parinaud que devia sua carreira literária a André Malraux, primeira pessoa a aconselhá-la a escrever, seu primeiro leitor do campo das letras, crítico e agenciador junto a Gaston Gallimard. Françoise Wagener afirma que:

Louise certamente aproveitou o conselho de Malraux que lhe havia calorosamente recomendado a leitura de *L'Enfant de la haute mer* do grande poeta Jules Supervielle (nascido no Uruguai, mas perfeitamente afrancesado): ele julgava essa coletânea de curtas narrativas fantásticas uma obra-prima. Louise também. [...] Quem quiser entender Louise deve imperativamente ler Supervielle. (WAGENER, 2008, p. 165)⁶.

Além de Supervielle, eu acrescentaria Malraux, tantas vezes ressaltado por Louise de Vilmorin, cuja obra ela admirava fortemente. No livro de Patrick Mauriès, *Louise de Vilmorin: un album* (2002), o autor insere as respostas de Louise de Vilmorin ao famoso questionário de Proust, através do qual sabemos ser Dom Quixote seu herói romanesco predileto, assim como Vermeer na pintura e Vivaldi na música, pistas que nos guiam na reflexão sobre suas influências e a construção de seu estilo.

Embora tenha tido uma relação amorosa com Antoine de Saint-Exupéry, que lhe marcara profundamente, cujo sentimento era mútuo, como afirma seu irmão André: “Antoine veio à rua de la Chaise, encantou, foi encantado e se apaixonou por Louise” (1962 p. 35)⁷, a

proibição de sua mãe levou-a a romper com o jovem aviador. Em 1925, casa-se com o americano Henry Leigh Hunt, com quem se muda para Las Vegas, onde dá à luz as suas três filhas, Jessie, Alexandra e Helena. Em 1935, publica seu primeiro livro, *Sainte-Unefois*, pela editora Gallimard. Após se divorciar de Leigh Hunt, em 1937, a autora retorna à França, porém por pouco tempo, pois logo em seguida casa-se novamente com o conde Pali Palffy e se instala em Pudmerice, onde afirma, em sua entrevista a Parinaud, ter vivido os anos mais felizes de sua vida. Em 1939, publica seu primeiro livro de poemas, *Fiançailles pour rire*, inspirado em sua história de amor com Saint-Exupéry. Em 1943, divorcia-se de Palffy e retorna a Paris.

Louise de Vilmorin teve a oportunidade de ver sua obra ganhar outras moradas, através da tradução de *Le lit à colonnes* (1941), publicada no ano seguinte, em húngaro, na cidade de Budapeste, pela editora Cserepfalvi. Em 1945, enquanto a autora escreve *Le retour d'Érica*, é publicada sua obra *Sable du sablier*. Em 1949, Louise se instala em Inner Alpbach, próximo a Brixlegg, nos alpes austríacos, para trabalhar em um de seus livros mais emblemáticos e complexos, *L'Alphabet des aveux*, que seria publicado apenas em 1954, mesmo ano em que aparece *Les Belles Amours*. Em 1951, Louise publica sua obra prima, *Madame de*, seguido de *Julietta*, aceitando os conselhos de Duff Cooper, uma vez que a autora pretendia publicar uma única obra, na qual a história de *Madame de* seria apenas um episódio de *Julietta*.

A autora fez incursões em outros campos, como o universo infantil, com seu *Une fabuleuse entreprise* (1956), além de continuar a publicação de seus romances, como *Histoire d'aimer* (1955), *La lettre dans un taxi* (1958), *Migraine* (1959), *Le Violon* (1960) e, finalmente, *L'Heure Maliciôse* (1967), última obra publicada em vida. Em 1959, aventurou-se no teatro e no mundo da tradução com a peça *Deux sur la balançoire*, do americano William Gibson, traduzida e adaptada pela autora. Confiante de sua tarefa, no ano seguinte, a autora adapta *Une histoire immortelle*, de Karen Blixen, para Orson Welles, que terá a participação de Jeanne Moreau. Em 1961, publica a tradução e adaptação da comédia musical *Kiss me Kate*. Postumamente, são publicados o romance *Le Lutin sauvage* (1971), bem como três livros de poemas da autora, organizados por seu irmão e André Malraux, com auxílio de Gaston Gallimard: *Carnets* (1970), *Poèmes* (1970), prefaciado por André Malraux e *Solitude, ô mon éléphant* (1972).

Os últimos anos de vida de Louise de Vilmorin foram passados ao lado de seu grande amor, André Malraux, que se deslocava entre Verrières e La Lanterne. Não obstante, o que

parecia ser a realização de um sonho antigo, acabou se tornando uma situação desconfortável para a autora, como relata Wagener:

Imagina-se perfeitamente Louise, incomodada por não mais reinar em sua própria mesa, por não estar mais no comando como sempre esteve. Louise, contida em seu próprio território, não podendo mais, no momento em que ela mais legitimamente gostaria – já que conseguiu reconquistá-lo, está divina e mais frequentada que nunca – desenvolver seu próprio espírito, seu gosto pelo humor, sua verve picante, seu charme de improvisação sem limites. (WAGENER, 2008, p. 482)⁸.

A insatisfação com a situação de coadjuvante em seu reino foi tema sensível e retomado diversas vezes nas conversas que tinha com seu irmão André, a quem escrevera lamentando tal condição sem, contudo, perder a verve poética: “Eu sou apenas Marilyn Malraux” (VILMORIN *apud* WAGENER, 2008, p. 481)⁹. Acometida de um mal súbito, em 26 de dezembro de 1969, a autora falece em sua residência:

No dia seguinte ao Natal, à tarde, Louise se sente um pouco cansada e sobe para descansar em seu quarto. Iolé está lá. Sentindo-se pior, o médico é chamado. [...] Ele inicia a injeção em presença de Iolé e Louise lhe diz: “Ah, você está me machucando!”. E, em um suspiro, falece. (WAGENER, 2008, p. 487)¹⁰.

Após ter narrado brevemente a trajetória pessoal e profissional de Louise de Vilmorin, passarei à análise da obra *L’Alphabet des aveux* (1954), com vistas à identificação dos procedimentos poéticos representativos desse complexo trabalho linguístico, além de refletir sobre as (im)possibilidades de tradução dessa obra. Para tanto, utilizarei, sobretudo, as contribuições de Haroldo de Campos no que concerne à teoria da transcrição.

2 *L’Alphabet des aveux* e a tradução (im)possível

A obra *L’Alphabet des aveux*, publicada em 1954, é, sem dúvida, um dos trabalhos linguisticamente mais complexos de Louise de Vilmorin. Como relembra Wagener: “Louise, então, mergulha na criação com confiança. O que ela pretende é lograr uma coletânea em uma veia que ela explorou com Jean Hugo, a dos jogos verbais” (2008, p. 257)¹¹. Os jogos verbais que compõem o livro são de natureza diversa, dentre os quais estão doze palíndromos, sete caligramas, sete poemas em versos *holorimes*, um longo poema intitulado “*Voyageur en noir*”, três *rébus*, uma espécie de charada gráfica que mistura letras, números e desenhos, vinte fantasias, onze desenhos inéditos e outros poemas.

O projeto foi levado a cabo em parceria com seu amigo Jean Hugo, responsável pelas ilustrações, as quais muitas vezes ocupam lugar central no poema, como no caso dos

caligramas e dos *rébus*. A complexidade da tarefa levou Louise de Vilmorin ao confinamento criativo, em um refúgio nas montanhas de Alpbach, no distrito austríaco de Tyrol, em 1948, onde escrevera a maior parte dos poemas que compõem a obra. Segundo seu irmão, André, “ter-lhe-ia sido impossível encontrar nas cidades ou suas periferias as condições de recolhimento necessárias a esse tipo de trabalho” (VILMORIN, A., 1962, p. 106)¹².

A autora, aliás, relata a seu irmão estar em um estado emocional deplorável por conta desse trabalho: “estou com a cabeça virada e tenho vivido há três dias numa angústia inquietante. Noites quase sem sono, palpitações, sobressaltos ao menor barulho, cólera, tontura, medo perpétuo e sem razão. Resumindo, estou no inferno” (VILMORIN *apud* WAGENER, 2008, p. 259)¹³, desabafa em carta datada de 21 de março de 1949. Com efeito, trata-se de uma tarefa extremamente complexa, de reputada dificuldade, sobretudo no que concerne à redação de seus famosos versos *holorimes*, bem como dos palíndromos, por conta dos quais “ela quase enlouqueceu e não teria escapado se não tivesse sido interrompida, mas somente depois de ter composto toda uma série de obras estranhas” (VILMORIN, A., 1962, p. 101)¹⁴. André corrobora tal situação quando afirma que “em particular os *holorimes* e os palíndromos haviam conduzido à loucura mais de um desses monges dos séculos XIV e XV, retóricos obstinados em encontrar todos os sentidos e todas as correspondências de palavras, sílabas, de seus análogos e seus inversos” (VILMORIN, A., 1962, p. 100)¹⁵.

O primeiro poema da obra (1954, p. 15) dá seu tom e apresenta alguns dos procedimentos mais criativos encontrados no livro:

<i>Abbaye, abbaye</i>	ABI ABI
<i>J'ai assez cédé, aimé, obéi</i>	G AC CD ME OBI
<i>Et double vécu et rêvé et fui</i>	E WQ REV FUI
<i>Ogive et émaux et miel et mer</i>	OJVMO MIL MR
<i>Abbaye, abbaye</i>	ABI ABI
<i>Hélène aima et fit grec et la chair et l'été</i>	LN MA FY LHR LET
<i>J'ai assez aidé et fêté</i>	G AC ZE FET
<i>Et les baisers d'hier</i>	LEBZIR
<i>Et les ruelles d'été</i>	LRULDT
<i>Elégie éphémère</i>	LEJFMR
<i>Au doux bleu végété.</i>	OWGT
<i>Abbaye, Abbaye</i>	ABI ABI
<i>J'ai été au pays des héros.</i>	G ET O PI DRO
<i>Eve et des déesses y errent</i>	EVDDS IR
<i>Et l'effigie des haines y est liée aux déités</i>	LFIJ DN ILIE ODI
<i>Et les fées huées et fixées au gibet des aides</i>	LFE UE FXE OJB DZ
<i>Et l'épée des heros y gisait démodée.</i>	LEP D RO IJZMOD

<i>Et là et lassée</i>	LA LAC
<i>Abbaye, Abbaye</i>	ABI ABI
<i>Au doux bleu végété,</i>	OWGT
<i>Des pays, des héros, des baiser d'hier</i>	DPI DRO DBZIR
<i>J'ai cassé et ma chaîne</i>	GKC MHN
<i>Et ma cage et j'ai été achever</i>	MA KG GET HEV
<i>Et suair</i>	SUR
<i>Et</i>	E
<i>Ave.</i>	AV

Nesse poema, construído em dois planos, a expressividade é atingida pela correspondência dos versos às letras do alfabeto, dispostas ao lado. É pertinente notar a divisão das letras, que não necessariamente corresponde às palavras isoladas, mas sim à prosódia do texto, evidenciando, com isso, a valorização do componente prosódico dos versos na construção do poema, responsável por sua organização rítmica. Tal divisão funciona, portanto, como uma espécie de guia de leitura do poema, além de refletir, como um espelho, sua construção arquitetônica.

200

O caráter duplo assumido pelo poema, que se espelha e se revela sob outra forma, remete-me à prática tradutória e sua pretensa duplicidade. Digo pretensa, pois sabemos hoje tratar-se de uma falácia o discurso que toma a tradução por reprodução *fidel* e total de um determinado texto em outra língua. Afinal, enquanto ato criativo, a tradução produz sempre algo inédito, ainda que vinculado a um original. Não obstante, é possível identificar a duplicidade do poema como uma espécie de autotradução, um revelar-se *autrement*, que é típico da prática tradutória.

Ora, como traduzir um poema cuja expressividade reside justamente nessa correspondência total entre versos e letras? Como escolher quais aspectos do texto-fonte devem ser priorizados no processo tradutório, uma vez considerada a impossibilidade de reprodutibilidade total desse espelhamento? Qual teoria melhor atenderia às necessidades dessa tradução?

Sem pretensão de aportar respostas definitivas a tais questionamentos, acredito que as reflexões de Haroldo de Campos a respeito da teoria da transcrição possam ser úteis à discussão. Isso porque sua teoria, que, segundo John Milton (1996), foi pioneira no Brasil, promove uma nova visão da tradução, não hierárquica e submetida a um original, mas sim de natureza criativa, análoga à criação poética. Outrossim, como corrobora Marcelo Tápia, “as observações de Haroldo de Campos enfatizam o aspecto da *transformação* do original realizada pela prática da tradução; o tradutor vê como tarefa sua não o resgate de significados

originais, mas, sim, a recriação paramórfica, em outra língua, da ‘entretrama das figuras fonossemânticas’” (TÁPIA, 2013, p. XVI).

Ao tomar o tradutor como (re)criador, Haroldo de Campos atribui maior liberdade criativa à tarefa desse agente, sobretudo diante de textos de notória complexidade linguística, como é o caso da poesia, por exemplo. Como afirma o autor:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (CAMPOS, 2013, p. 4).

Sua teoria permite, portanto, pensar a tradução de maneira mais abrangente e não submetida ao original, mostrando-se, com isso, pertinente à tradução de *L’Alphabet des aveux*. Como afirma, “tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca” (CAMPOS, 2013, p. 5). Nesse sentido, o tradutor vê-se empoderado sobre sua tradução e livre para decidir, de acordo com sua interpretação, quais aspectos valorizar em sua tradução.

Como dito anteriormente, o primeiro poema de *L’Alphabet des aveux* exemplifica à *merveille* o componente criativo que fundamenta a obra, e inça de dificuldade a tarefa do tradutor. Outro exemplo pertinente são os versos *holorimes*, que formam uma rima total, do início ao fim do verso, com significados distintos, como ocorre no poema que segue (VILMORIN, 2004, p. 26):

*Etonnamment monotone et lasse
Est ton âme en mon automne, hélas !*

Reputado um dos versos mais complexos da poesia em geral, por conta da relevância do componente sonoro em sua construção e da dificuldade em encontrar palavras homófonas que confluam em versos semanticamente coerentes, os *holorimes* que constam em *L’Alphabet des aveux* possuem extensões variadas. O que parece difícil de se realizar entre dois versos torna-se uma tarefa quase impossível quando se trata de quatorze versos, como ocorre no poema intitulado “*C’est des chats l’heure*”, que possui o mesmo som que a frase “*Cédez chaleur*”, que também compõe o poema, ou até mesmo de vinte e dois versos, como no poema “*La fille en sait*” construído a partir da homofonia com “*La fiancée*”, cujos dois primeiros

versos são “*L’âme est moirée par mille émois sans torts // La mémoire est parmi les mois, Centaure*” (VILMORIN, 2004).

Baseado em Ezra Pound, que dividia a criação poética em fanopeia, que se atenta ao poder visual da imagem, a melopeia, que diz respeito à melodia, como o nome sugere, ou seja, aos sons do texto poético, e a logopeia, que no grego significa “criação de palavras”, e trata da capacidade reflexiva sobre a construção das ideias e sentidos no texto poético, Haroldo de Campos buscou privilegiar em suas traduções, bem como nas reflexões teóricas sobre o tema, o que chamou de a “iconicidade do signo”:

Traduzir a iconicidade do signo implicava recriar-lhe a “fisicalidade”, a “materialidade mesma” (ou, como diríamos hoje, as propriedades do significante, abrangendo este, no meu entender, tanto as formas fonoprosódicas e grafemáticas da expressão, como as formas gramaticais e retóricas do conteúdo). (CAMPOS, 2013, p. 85).

A poesia de Louise de Vilmorin prioriza, sobretudo, a melopeia, ou seja, o componente sonoro, que assume papel central também nos palíndromos, tais como:

Lune de ma dame d’été
Été de ma dame lune (VILMORIN, p. 2004, p. 115).

Ou ainda, em “*L’âme sûre ruse mal*” (VILMORIN, 2004, p.116), para o qual propus como transcrição o palíndromo “A lama na mala”. Conforme dito anteriormente, segundo Haroldo de Campos, em caso de versos complexos como os palíndromos, a tradução deve atuar como transformação do original, e não como resgate de significados “transcendentais” (CAMPOS, 2013, p. 79). Por isso, busquei resgatar com a tradução o nível mais expressivo dos palíndromos, a saber, o melopaico, de modo a reproduzir a sua condição de existência, ou seja, que possa ser lido da mesma forma da esquerda para a direita e da direita para esquerda. Ademais, busquei na tradução manter o mesmo número de palavras e resgatar o máximo de fonemas do palíndromo francês, neste caso, [m], [a], [v] e [l], de modo a manter uma espécie de eco entre original e tradução. O mesmo ocorreu em “*Suce ses écus*”, (VILMORIN, 2004, p.118), para o qual propus a transcrição “Missa com mocassim”, seguindo o princípio de manutenção da figura de linguagem que fundamenta o verso, a saber, o palíndromo, buscando manter, igualmente, o mesmo número de palavras e o maior número de fonemas do original, neste caso, [s] e [k], uma vez que são os sons os elementos mais importantes dos palíndromos, ficando o componente semântico em segundo plano.

Adepta aos jogos de palavras e desafios linguísticos, seus poemas, por vezes, remetem-nos ao ideário do grupo *OuLiPo*, *Ouvroir de Littérature Potentielle*¹⁶, embora sua produção poética seja, majoritariamente, anterior à fundação do grupo, em 1960. Ora, diante de tais textos, e segundo os princípios da teoria da transcrição, cabe ao tradutor (re)criar o nível melopaico do poema, uma vez que se trata do componente mais elaborado, que estrutura e guia a construção da materialidade poética. A imagem reproduzida nesses poemas – fanopeia – que assume lugar de destaque nos caligramas, por exemplo, bem como a logopeia, que Pound (1970) definiu como a “dança do intelecto entre palavras”, ocupam, portanto, lugar secundário na (re)criação em questão.

Não obstante, a tradução, vista sob a ótica tradicional, exige do tradutor uma reprodução concomitante dos três níveis do poema, partindo do princípio da reprodutibilidade total dos elementos constituintes do texto, típico das teorias linguísticas da tradução, que têm como nomes principais Catford, Vinay e Darbelnet, Mounin e Nida. Para Catford (1980), assim como para Nida (1964), a tradução é vista como um processo de transporte de significados fixos e estáveis. Nida, por exemplo, faz uso de uma das metáforas mais famosas da vertente linguística da tradução, a saber, aquela que compara a tradução ao transporte de cargas em vagões de trem em que, independente do conteúdo, é imprescindível que toda a carga chegue a seu destino. Com isso, o autor sugere que palavras carregam sentidos estáveis e únicos, ignorando a participação do tradutor na construção do sentido do texto traduzido. Vista sob essa ótica, a tradução de textos complexos como os aqui citados torna-se impossível. Com isso, a tradução assume o caráter frustrante, que marca a história de sua prática, enquanto atividade inferior, incapaz de reproduzir, simultaneamente, os três níveis de criação precitados.

Porém, ao ser vista sob o viés transcriador de Haroldo de Campos, a tradução deixa de carregar o peso da subserviência, típico da função de reprodução de um sentido preestabelecido do texto-fonte, para atuar de maneira análoga à criação verbal. De opinião semelhante é Meschonnic, quando afirma que “revalorizar a tradução implica que ela seja uma escritura. Sem isso, é uma impostura” (MESCHONNIC, 1999, p. 33)¹⁷. O autor ainda reforça a importância dos elementos melopaicos na tradução, fato que altera a visão tradicional sobre a prática tradutória:

No século XX, a tradução se transforma. Passa-se pouco a pouco da língua ao discurso, ao texto como unidade. Começa-se a descobrir a oralidade da literatura, não somente no teatro, o que os grandes tradutores sempre souberam intuitivamente. Descobre-se que uma tradução de um texto literário deve fazer o que faz um texto

literário, por sua prosódia, seu ritmo, sua significância, como uma das formas da individualização, como uma forma-sujeito. O que desloca radicalmente os preceitos de transparência e de fidelidade da teoria tradicional, fazendo com que elas apareçam como álibis moralizantes de um desconhecimento cuja caducidade das traduções é apenas o justo salário. (MESCHONNIC, 1999, p. 18)¹⁸.

Toda a teoria desenvolvida por Meschonnic gira em torno da noção de ritmo que, segundo o autor, “permite precisamente tornar infinito o sentido, fragmentar infinitamente a unidade, a totalidade. Mostrar o desafio do discurso” (MESCHONNIC, 1982, p. 19)¹⁹. Outrossim, o ritmo é, para Meschonnic, o elemento antropológico capital da linguagem, responsável por engendrar uma teoria do discurso (cf. 1982, p. 73), sendo, por conseguinte, fundamental na prática tradutória.

Conquanto sua teoria se refira à literatura de modo geral, textos poéticos como os de Louise de Vilmorin beneficiam-se mais diretamente das reflexões de Meschonnic quanto à importância do ritmo e da oralidade na tradução, por serem estes elementos estruturantes da expressividade poética da autora. Como afirma Meschonnic, “a literatura é a provação da tradução” (1999, p. 102)²⁰ e, no caso de Louise de Vilmorin, tal desafio assume proporções gigantescas, como no poema “*Fado*” (2004, p. 130-131):

204

<i>L'ami docile a mis là</i>	<i>La mi do si la mi la</i>
<i>Fade au sol ciré la sole</i>	<i>Fa do sol si ré la sol</i>
<i>Ah ! si facile à dorer</i>	<i>La si fa si la do ré</i>
<i>Récit d'eau</i>	<i>Ré si do</i>
<i>Récit las</i>	<i>Ré si la</i>
<i>Fado.</i>	<i>Fa do</i>
<i>L'âme, île amie,</i>	<i>La mi la mi</i>
<i>S'y mire effarée</i>	<i>Si mi ré fa ré</i>
<i>L'art est docile à l'ami</i>	<i>La ré do si la la mi</i>
<i>La sole adorée dort et</i>	<i>La sol la do ré do ré</i>
<i>L'ami l'a cirée, dorée.</i>	<i>La mi la si ré do ré. (...)</i>

Como é possível perceber no trecho acima, o poema “*Fado*” possui a mesma existência dupla do poema inicial de *L'Alphabet des aveux*, previamente analisado. Porém, nesse caso, o elemento diferencial decorre da relação estabelecida entre o poema disposto na coluna esquerda e seu espelhamento em notas musicais no lado direito. É possível identificar, igualmente, a força do componente prosódico na distribuição das notas de acordo com a oralidade do verso, como ocorre no segundo e terceiro versos, por exemplo, em que a nota

musical é forjada a partir da junção entre a última palavra do segundo verso e a primeira do terceiro.

A condição de existência do poema reside, portanto, na duplicidade conquistada com as notas musicais, as quais atuam como *holorimes*, uma vez que compõem versos homófonos, ou seja, que reproduzem o mesmo som, porém com grafias e sentidos distintos. Ao traduzir tal poema, segundo os pressupostos da teoria da transcrição, o “tradutor-usurpador” (CAMPOS, 2013, p. 56) produziria uma (re)criação paramórfica – o que busquei realizar –, reforçando, com isso, o caráter dialógico da prática tradutória, cujos frutos “serão diferentes enquanto linguagem, mas, como corpos isomorfos cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (CAMPOS, 2013, p. 37). O autor ainda ressalta que:

Em vez de render-se ao interdito do silêncio, o *tradutor-usurpador* passa, por seu turno, a ameaçar o original com a ruína da origem. Esta, como eu a chamo, a última *hybris* do tradutor luciferino: transformar, por um átimo, o original na tradução de sua tradução. Reencenar a origem e a originalidade como plagiotropia: como “movimento infinito da diferença” (Derrida); e a *mimesis* como produção mesma dessa diferença. (CAMPOS, 2013, p. 56).

Partindo do princípio de que a poesia não significa²¹, a tradução se torna mais criativa, independente, crítica, e o tradutor mais livre para atuar, segundo sua interpretação do que sejam os elementos fundamentais do texto-fonte, “a última *hybris* do tradutor luciferino” (CAMPOS, 2013, p. 56). Nesse sentido, busquei na minha proposta de tradução priorizar o que julguei ser o elemento mais expressivo do poema, a saber, a sua reprodução em notas musicais, cuja existência pode ser interpretada como uma autotradução, que expõe uma nova dimensão a ser explorada. Com vistas à manutenção dessa dupla existência, sem a qual o poema perderia seu caráter insólito, que o torna único, foi preciso afastar-me, de certa forma, da logopeia do poema, uma vez que a manutenção concomitante da melopeia, fanopeia e logopeia, nesse caso, mostrou-se impossível. Segue abaixo um trecho da tradução intitulada, igualmente, “Fado”:

Fala do sol	Fá lá do sol
Doure-se	Dó re si
Reze	Ré si
Se lá do lado me fala	Si do lá do mi fá lá
Do fado me doo	Do fá do mi do
Mire, é fase	Mi ré fá si
Fala dócil	Fá lá dó si

Fala do dó	Fá lá do dó
Fala a fase	Fá lá fá si
Mire-se	Mi re si
Sou o lá	Sol lá
Sou o fado	Sol fá do
Sou o lado	Sol lá do
Sou o sol	Sol sol (...)

Como dito anteriormente, foi necessário distanciar-me da logopeia, ou seja, da construção dos sentidos do texto poético, de modo a restituir a duplicidade conquistada através das notas musicais. Tal postura alinha-se à prática tradutória defendida pelo autor da teoria da transcrição, como corrobora ao relatar sua “insatisfação com a ideia ‘naturalizada’ de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido ‘significado transcendental’ do original)” (CAMPOS, 2013, p. 79). Assim, busquei restituir os níveis que interpretei como estruturantes do poema, a saber, a fanopeia, uma vez que o poema enseja a projeção de uma imagem dupla no olhar do leitor, a qual se constrói a partir do nível melopaico, com os sons das notas musicais. Ao renunciar à pulsão da literalidade, pude, com menos peso e mais liberdade, recriar o que julguei fundamental. Quanto à sonoridade das notas musicais do poema, busquei contornar algumas limitações linguísticas com o auxílio do conceito de idioleto, sobretudo, no que diz respeito à nota dó, a qual pode ser lida tanto com o fonema [ɔ] quanto [o]. Conquanto a tradução não reproduza perfeitamente a duplicidade sonora do original com as mesmas imagens ali presentes, trata-se de uma proposta de tradução que busca evidenciar possibilidades tradutórias de textos de alta complexidade formal, bem como as limitações de tal prática, as quais podem ser contornadas através da utilização de teorias que sustentem o projeto tradutório em questão, nesse caso, a transcrição.

Considerações finais

Busquei, neste artigo, refletir sobre os desafios tradutórios inerentes à obra *L’Alphabet des aveux* (1954), da escritora francesa Louise de Vilmorin, que permanece desconhecida no Brasil, dada inexistência de traduções, bem como de trabalhos acadêmicos sobre a autora. Dada a extensão de sua produção poética, que conta com dezenove obras, entre prosa e poesia, o foco do artigo foi exclusivamente direcionado ao terceiro volume de poesias da autora, no qual Louise de Vilmorin nos presenteia com seus textos mais complexos e criativos, estruturados a partir de procedimentos linguísticos que constituem verdadeiros

desafios ao tradutor que pretenda desvendá-los a outro público-leitor, fato que ainda não ocorreu em nenhuma língua. Como assinala seu irmão, André de Vilmorin, “assim, essa importante coletânea não contém menos que os melhores poemas atualmente publicados por nossa autora” (VILMORIN, A., 1962, p. 99)²².

Para tanto, parti de reflexões propostas por Haroldo de Campos no que tange à teoria da transcrição, uma vez que esta promove um olhar dialógico, entre original e tradução, e não-hierárquico sobre a prática tradutória, além de tomar o tradutor como criador, retirando-o da pretensa invisibilidade promulgada por vertentes tradicionais dos Estudos da Tradução. Ao pensar a tradução sob o viés transcriador, o tradutor vê-se capaz de atuar à semelhança do autor, propondo uma (re)criação que ressalte o caráter inédito da tradução sem, contudo, perder de vista o referente. Com efeito, trata-se de produzir uma tradução que parta de um profundo trabalho hermenêutico com vistas à identificação da expressividade estética da obra, que será posteriormente recriada, o que chamou de recriação paramórfica.

No caso de *L'Alphabet des aveux* (1954), de Louise de Vilmorin, o pensamento transcriador proporciona ao tradutor o distanciamento da tradução literal, necessário à tradução de textos criativos. Como vimos, diante de tais textos, uma abordagem tradicional pautada pelo significado não atenderia às exigências poéticas da obra, que se forjam, sobretudo, no nível melopaico. Propus, de forma sucinta, apenas algumas traduções de seus poemas, pois trata-se de um projeto em andamento, com vistas à publicação, razão pela qual ative-me, sobretudo, à apresentação e análise da expressividade poética de alguns poemas que compõem a obra em questão.

Por fim, motivou-me o desejo acadêmico de divulgar a obra de uma escritora frequentemente apresentada pela crítica de maneira sexista, a partir de seus relacionamentos amorosos com figuras do meio literário, como ocorre no livro de Jean Bothorel, *Louise ou la vie de Louise de Vilmorin* (1993), que inicia sua biografia descrevendo-a como “Uma sedutora inspirada e frívola, incapaz de uma relação duradoura” (BOTHOREL, 1993, p. 9)²³, ou ainda como “Uma mulher de fogo, apaixonada por seu corpo e por todos os prazeres” (1993, p. 9)²⁴, conquanto seja autora de uma vasta produção poética, publicada por uma das mais tradicionais editoras francesas, a saber, a editora Gallimard. Louise de Vilmorin merece ser lida e conhecida por sua obra, cuja qualidade e complexidade espero ter apontado neste breve trabalho.

REFERÊNCIAS

- BOTHOREL, Jean. *Louise ou la vie de Louise de Vilmorin*. Paris: Grasset, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. Transcrição. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (Org.). *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CATFORD, John C. *Um teoria linguística da tradução: um ensaio de linguística aplicada*. Tradução do Centro de Especialização de Tradutores de Inglês do Instituto de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. São Paulo: Cultrix; Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 1980.
- MAURIÈS, Patrick. *Louise de Vilmorin, un album*. Paris : Le Promeneur, 2002.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1982.
- MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier, 1999.
- MILTON, John. Literary Translation Theory in Brazil. *Meta*. XLI, n.2, p. 196-207, 1996.
- NIDA, Eugene. *Toward a Science of translating*. Leiden: E. J. Brill, 1964.
- 208 POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Traduzido por Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.
- TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (Org.). *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- VILMORIN, André de. *Essai sur Louise de Vilmorin*. Vienne : Pierre Seghers, 1962.
- VILMORIN, Louise de. *L'Alphabet des aveux*. Paris : Gallimard, 2004.
- WAGENER, Françoise. *Je suis née inconsolable : Louise de Vilmorin (1902-1969)*. Paris : Albin Michel, 2008.

¹ “Plus que tout, elle aime son nom, sa famille et Verrières”. (Todas as traduções de excertos citados são de minha autoria).

² « Le lignage partenel de Louise est d'une double nature : noble mais obscure (les Lévêque), plus récente et brillante dans sa spécialité (Vilmorin), la seconde étant infiniment mieux connue. Toutes deux, cependant, très représentatives de la société française et de son évolution au fil des sept siècles que la famille a traversé jusqu'à nous. »

³ « Elle reçut donc un genre d'instruction assez particulière où ne figuraient ni arithmétique, ni calcul, ni sciences d'aucune sorte, ni latin, ni grec. Elle devait seulement apprendre par cœur quelques textes, l'histoire et la géographie et essayer de savoir la table de multiplication. On lui faisait la lecture de *La fée des Grèves*, du *Conscrit de 1813* et du *Journal de la Jeunesse* et il est certain que ces récits ont eu une très grande influence sur la formation de son esprit et sur l'orientation qu'il devait prendre plus tard. »

⁴ « Comme elle avait l'esprit vif, son retard dans ses études ne frappait pas trop et son intelligence suppléait à son manque de savoir. »

⁵ «dans les années 1910 à 1920, les idées qui présidaient à l'éducation des filles étaient bien différentes de ce qu'elles devinrent par la suite. »

⁶ « Louise a manifestement profité du conseil de Malraux qui lui avait chaleureusement recommandé de lire *L'Enfant de la haute mer* du grand poète Jules Supervielle (né en Uruguay mais parfaitement francisé) : il tenait ce recueil de courts récits fantastiques pour un chef-d'œuvre. Louise aussi. [...] Qui veut comprendre Louise doit impérativement lire Supervielle. »

⁷ « Antoine vint rue de la Chaise, y plut, s'y plut et tomba amoureux de Louise. »

⁸ « On imagine parfaitement Louise, gênée de ne plus régner à sa propre table, de ne plus mener le bal comme elle le menait depuis toujours. Louise, bridée sur son propre terrain, ne pouvant plus, au moment où elle en aurait le plus envie légitimement – puisqu'elle a réussi sa reconquête, qu'elle est superbe et plus entourée que jamais – déployer son propre esprit, son goût de la drôlerie, sa verve piquante, son charme d'improvisation À tout va. »

⁹ « Je ne suis que Marilyn Malraux. »

¹⁰ « Le lendemain de Noël, dans l'après-midi, Louise se sent un peu fatiguée et monte se reposer dans sa chambre. Iolé est là. Se sentant plus mal, on fait venir le médecin [...]. Il commence sa piqûre, en présence de Iolé, et Louise lui dit : « Ah mais vous me faites mal ! ». Et, en un soupir, elle meurt. »

¹¹ « Louise, donc, s'immerge dans la création avec confiance. Ce qu'elle veut, c'est aboutir un recueil dans une veine qu'elle a exploré avec Jean Hugo, celle des jeux verbaux. »

¹² « Il lui aurait été impossible de trouver dans les villes ou leurs banlieues les conditions de recueillement nécessaires à ce genre de travail. »

¹³ « J'ai la tête à l'envers et je vis depuis trois jours dans une angoisse affolante. Nuits presque sans sommeil, palpitations, sursauts au moindre bruit, colère, étourdissement, peur perpétuelle et sans raison. En un mot, je suis en enfer. »

¹⁴ « elle a bien failli perdre la tête et n'y aurait pas échappé si elle ne s'était interrompue, mais seulement après avoir composé tout une série d'œuvres étranges. »

¹⁵ « en particulier les holorimes et les palindromes avaient conduit à la folie plus d'un de ces moines des XIVe et XV siècles, rhétoriciens acharnés à trouver tous les sens et toutes les correspondances des mots, des syllabes, de leurs analogues ou de leur inverses. »

¹⁶ Corrente literária surgida no século XX, que tem por objetivo explorar as potencialidades da linguagem através de jogos de escrita construídos seguindo determinadas restrições linguísticas, como é o caso do célebre romance de Georges Perec, *La disparition* (1969), escrito inteiramente sem a letra “e”, a mais usada na língua francesa. Tem como nomes principais, além de Perec, Raymond Queneau, Italo Calvino, Jacques Roubaud, François Le Lionnais, entre outros.

¹⁷ « revaloriser la traduction implique qu'elle soit une écriture. Sans quoi, c'est une imposture »

¹⁸ « Au XX^e siècle, la traduction se transforme. On passe peu à peu de la langue au discours, au texte comme unité. On commence à découvrir l'oralité de la littérature, pas seulement au théâtre. Ce que les grands traducteurs savaient intuitivement, de toujours. On découvre qu'une traduction d'un texte littéraire doit faire ce que fait un texte littéraire, par sa prosodie, son rythme, sa signifiante, comme une des formes de l'individuation, comme une forme-sujet. Ce qui déplace radicalement les préceptes de transparence et de fidélité de la théorie traditionnelle, en les faisant apparaître comme les alibis moralisants d'une méconnaissance dont la caducité des traductions n'est que le juste salaire. »

¹⁹ « permet précisément d'infiniter le sens, de fragmenter infiniment l'unité, la totalité. De montrer l'enjeu du discours. »

²⁰ « la littérature est l'épreuve de la traduction. »

²¹ « La poésie ne signifie pas. Dire qu'un poème signifie, c'est demander *ce que* tel poème signifie, présupposer qu'il ressortit au signe, donc le diviser en un sens et une forme, qui en est le résidu » (MESCHONNIC, 1982, p. 62)

²² « Tel qu'il est, cet important recueil n'en contient pas moins les meilleurs poèmes actuellement publiés par notre auteur. »

²³ « Une séductrice inspirée et frivole, incapable d'un attachement durable. »

²⁴ « Une femme de feu, amoureuse de son corps et de tous les plaisirs. »

NOTA DA AUTORA

Sheila Maria dos SANTOS – Professora adjunta da Universidade Federal de Santa Catarina. Doutora em Estudos da Tradução (2018) pela Universidade Federal de Santa Catarina. Mestre em Literatura Comparada, Tradutologia e Filologia (2013) pela *Université Paris IV – Sorbonne*. Graduada em Letras Português/Francês (2010) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Centro de Comunicação e Expressão,

Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.
Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

Currículo acadêmico: <http://lattes.cnpq.br/0385056960675473>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6290-6367>

E-mail: dossantos.sheilamaria@gmail.com