

A POESIA FRANCESA ATUAL VISTA POR UM TRADUTOR¹

Mário Laranjeira

Professor da Universidade
de São Paulo
mlaran@attglobal.net

RESUMO: *Em 1996, publiquei os meus Poetas de França Hoje: 1945-1995. Agruparei neste artigo as reflexões sobre esse trabalho em torno de três pontos principais. O primeiro diz respeito à relação do leitor brasileiro com a literatura francesa e, particularmente, com a poesia francesa. O segundo trata do que caracteriza a poesia francesa hoje. O terceiro ponto a examinar é o do grau de traduzibilidade da poesia, ou seja, em que medida o leitor que lê um poeta estrangeiro traduzido está lendo o poeta estrangeiro e em que medida o tradutor consegue “levar” para a língua-cultura de chegada as marcas que o poeta deixou no poema original.*

PALAVRAS-CHAVE: Poetas de França hoje, tradução poética, traduzibilidade.

RÉSUMÉ: *En 1996 j'ai publié mes Poetas de França Hoje: 1945-1995. Je réunis dans cet article mes réflexions concernant ce travail au tour de trois points importants. Le premier est le rapport du lecteur brésilien à la littérature française. Le deuxième porte sur ce qui caractérise la poésie française aujourd'hui. Le troisième point à examiner c'est le degré de traduisibilité de la poésie, c'est-à-dire, en quelle mesure le lecteur qui lit un poète étranger lit le poète étranger et en quelle mesure le traducteur réussit à transmettre vers la langue-culture d'arrivée les traces laissées par le poète dans le poème.*

MOTS-CLÉS: Poètes de France aujourd'hui, traduction poétique, traduisibilité.

Há quase meio século venho dedicando estudos, pesquisas e docência à poesia francesa. Nas últimas décadas, tenho-me dedicado também e particularmente à sua tradução. Um dos resultados concretos desse trabalho foi a publicação de meus *Poetas de França Hoje: 1945-1995* pela Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), com apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) e do Serviço Cultural da Embaixada da França, em 1996.

¹ Esta palestra foi pronunciada em Campinas (Unicamp e Aliança Francesa), em 24/9/2002, e no Congresso da ABRAPT, em Fortaleza-CE.

Essa obra reúne trinta poetas, em sua quase totalidade vivos – ou ainda vivos em 1990, quando iniciei esse trabalho –, e que publicaram as suas obras na segunda metade do século XX, ou seja, depois da Segunda Grande Guerra Mundial, e que não mantêm vinculações com o grande movimento literário anterior que foi o Surrealismo.

Agruparei as reflexões sobre esse trabalho em torno de três pontos principais.

O primeiro diz respeito à relação do leitor brasileiro com a literatura francesa e, particularmente, com a poesia francesa. Sabe-se que, desde os tempos coloniais, a leitura dos autores franceses constituiu uma tradição entre os intelectuais brasileiros. No século XVIII, os mentores da Inconfidência Mineira, em sua maioria poetas, nutriram as suas idéias libertárias e literárias na leitura dos enciclopedistas e iluministas franceses.

No século XIX, sem pretender negar o mérito e a forte componente original dos nossos autores românticos, não se pode ignorar que também eles foram beber nas fontes francesas. A leitura de Lamartine, Vigny, Musset e outros teve peso importante na produção da poesia romântica nacional. Victor Hugo chegou a inspirar toda uma ala de nossa poesia chamada de escola condoreira ou hugoniana. E mesmo o indianismo, que é visto como uma marca de afirmação nacional em nossas letras do século XIX, não esconde o seu débito para com Chateaubriand e Rousseau. Poetas românticos ingleses, como Byron, freqüentemente nos chegavam pela via da tradução francesa. Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e outros estão

presentes nas origens do nosso simbolismo. O movimento parnasiano no Brasil não só tem o seu nome ligado às três publicações de *Le Parnasse contemporain* (1866-1876), mas andou nas pegadas de Lecomte de Lisle, Théodore de Banville, José Maria de Heredia, Sully Prudhomme, François Coppée. Até a década de 1950, os intelectuais brasileiros freqüentavam regularmente as letras francesas.

Não estou elogiando a imitação servil da literatura francesa ou de quaisquer outras literaturas estrangeiras. O que estou tentando mostrar é que existe, e sempre existiu, um processo de intercunicação entre as culturas, nas quais os grupos mais consolidados em suas experiências exercem influências sobre grupos que ainda buscam a afirmação de sua identidade cultural e literária. Assim, os romanos se alimentaram da cultura e da arte gregas, e, no século XVI, a França foi buscar na Itália, embora com algum atraso, o renascimento científico, artístico e literário. Com as chamadas “Guerres d’Italie” (terminadas em 1539), François I.º leva para a França numerosos artistas, pintores, escultores, arquitetos, escritores – entre os quais um dos maiores gênios de todos os tempos, Leonardo Da Vinci –, que irão promover uma verdadeira revolução nas artes e na cultura francesas. Toda a literatura francesa dita renascentista, e mesmo a do classicismo do século XVII, é tributária dessa influência italiana. Joachim du Bellay, poeta e teórico do grupo *La Pléiade* (século XVI), chamou de “inutrição” a esse processo que consistia em ir buscar nas fontes gregas, latinas e italianas

aquilo que pudesse alimentar e renovar a literatura de seu país. Também o romantismo francês aconteceu sob a influência estrangeira, particularmente alemã e inglesa.

Com o Brasil deu-se algo semelhante quando se buscou, fora dos domínios da cultura portuguesa, elementos de renovação literária e cultural. De início, a leitura – mesmo a imitação – das letras estrangeiras, particularmente francesas, traduzidas ou não, tinha um sabor de revolta, de afirmação anticolonial, que na época significava antilusitana. Isso aparece com maior intensidade após a independência, no decorrer do século XIX. Já nas primeiras décadas do século XX, a literatura brasileira se afirma progressivamente, e essa necessidade de apoio exterior, como aval da própria identidade, foi-se diluindo. Surge, assim, uma literatura nacional consciente de ser “outra”, tanto com relação à antiga metrópole portuguesa quanto às demais literaturas européias ou estrangeiras em geral. A língua nacional (variante brasileira do português) toma também consciência de si como veículo de comunicação sociocultural e como base significativa para a produção literária. Surgem, então, grandes escritores que produzem uma obra literária genuinamente brasileira no conteúdo, no espírito e na forma (Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto e muitos outros). Traduz-se literatura mais do que nunca, mas tem-se agora consciência de que essa literatura traduzida é “estrangeira” e que o seu papel não é o

de erigir-se em modelo, mas o de produzir um enriquecedor “diálogo de culturas”.

Antes, porém, de passar ao segundo item, quero lembrar que, embora a tradução já fosse, principalmente a partir do século XIX, uma importante via de acesso às letras estrangeiras, até meados do século XX todo intelectual, no Brasil, tinha competência lingüística para ler os textos franceses no original. A tradução tinha mais um sentido de ampla divulgação e de apropriação da obra estrangeira. Esse estado de coisas mudou radicalmente na segunda metade do século. A vulgarização do ensino secundário, com a consequente baixa dos seus padrões, e a eliminação do francês, antes obrigatório durante quatro a seis anos, fizeram da tradução a quase única porta aberta para a entrada da literatura e da cultura francesas no Brasil. Para a poesia francesa, em particular. Daí a importância da publicação de obras como antologias ou coletâneas de poesia em tradução. Só essas traduções permitem que o público brasileiro tenha acesso à poesia francesa.

O que se diz da poesia francesa é também válido para a produção literária e poética de outras línguas-culturas. Mesmo o inglês, única língua cujo ensino se mantém obrigatório no ensino fundamental, não dispensa a tradução, pois o baixo nível de aprendizado não capacita o público em geral para a leitura de originais, particularmente quando se trata de poesia.

Mas passemos ao segundo ponto. Para a grande maioria dos leitores brasileiros, mesmo para os letrados e para aqueles que se consideram

cultores das letras francesas, a poesia que se vem fazendo na França, nesse último meio século, é quase totalmente desconhecida. A poesia francesa conhecida aqui é a dos grandes poetas consagrados, principalmente os do século XIX – Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Musset, Alfred de Vigny..., aos quais talvez se possam acrescentar alguns surrealistas como André Breton, Louis Aragon, Jacques Prévert... Depois, silêncio! E devo confessar que eu próprio tinha muito pouco convívio com a poesia francesa recente. Isso, entretanto, não me parece ser nenhum desdouro para nós, leitores brasileiros, pois me dei conta de que muitos franceses com que convivo, incluindo professores de francês e de literatura francesa, também padeciam do mesmo mal.

Ora, ao iniciar, em 1990, as minhas pesquisas sobre a poesia francesa dos últimos cinquenta anos, impressionaram-me sobremaneira a sua pujança e a variedade, assim como o volume de publicações e o número de eventos que têm como objeto a poesia atual. Mas o que é que caracteriza a poesia francesa de hoje, a poesia francesa que se fez e que se está fazendo desde o fim da Segunda Guerra Mundial? Este é, afinal, o tema que aqui devo tratar.

De início, convém ressaltar que, no passado, desde a Renascença (século XVI) até o Surrealismo (primeira metade do século XX), a poesia francesa, como, aliás, a poesia ocidental de modo geral, sempre formou movimentos ou escolas que, em cada época determinada, admitia princípios estéticos e visões de mundo comuns, o que dava

certa unidade ao período. Isso se externa nas características dos textos poéticos produzidos e se explicita em “manifestos”, desde a memorável *Défense et Illustration de la Langue Française* (1549), em que Joachim Du Bellay expõe as concepções poéticas do seu grupo, *La Pléiade*, até os famosos *Manifestos surrealistas* (1924-1930), de André Breton.

Nesse meio século, pela primeira vez na história, não se constituíram “escolas”, não se publicaram manifestos nem cartas de princípios. A poesia produzida é marcada pela ausência de qualquer princípio centralizador ou generalizável. Cabe, entretanto, colocar em destaque certos traços – alguns negativos, outros positivos – que podem contribuir para a compreensão do fenômeno poético francês das últimas décadas.

Em primeiro lugar, um traço espacial. O Surrealismo, movimento predominante do período que medeia entre as duas grandes guerras, foi um fenômeno fundamentalmente parisiense. Já a poesia produzida depois de 1945 acontece, em grande parte, na província. Acontece como produção e como evento.

Assim, em Toulouse, o poeta da mediação e do *graffiti* Serge Pey funda e anima as revistas *Tribu* e *Emeute*, além de dirigir as *Rencontres Internationales des Poésies Contemporaines de Toulouse*; Jean-Paul Auxemery reside, escreve e traduz em Rochefort-sur-Mer; Julien Blaine, natural de Rognac, poeta e promotor de eventos poéticos, fundou *Doc(k)s*, o Festival de Tarascon e o Centre International de Poésie de Marseille (“Le

Refuge”); Yves Broussard, detentor de vários prêmios de poesia, é diretor da revista *Sud*, de Marseille, e participa ativamente da promoção de eventos relacionados com a poesia; também em Marseille nasceu e vive a poetisa Liliane Giraudon, prêmio Maupassant de 1990, que co-dirige com o poeta Jean-Jacques Viton, desde 1980, a revista *Banana Split* e, desde 1990, a revista-vocal *La Nouvelle B.S.*; em Aix-en-Provence, nasceu e vive o poeta Jean-Marie Gleize, diretor literário da revista *Nioques*; em Avignon, Marie Jouannic anima *La poésie dans un Jardin*; em Lyon, Thierry Renard anima *Le Laboratory*, que produz *Le Magazine Poétique Aube*, além de ser responsável pelas edições *Parole d’Aube* e pelo espaço Pandora, em Venissieux; Nadine Agostini vive em Toulon, onde cria poesia e promove eventos como *Rencontres de Poésie Contemporaine* e outros; Eric Audinet faz o mesmo em Bordeaux; aí também vive, produz e trabalha Claude Chambard... etc. etc.

A relação do que hoje se faz, no domínio da poesia, nos vários centros interioranos franceses poderia ser prolongada indefinidamente. E evidente que, também em Paris – e ali mais do que em qualquer outro lugar –, a poesia está viva e operante. O que se quer frisar aqui é que a capital francesa perdeu, no último meio século, o quase monopólio que detinha em épocas anteriores.

E, paralelamente a esse parcelamento espacial, observa-se, como já foi dito, uma enorme variedade temática e formal, dificilmente redutível a grupos homogêneos. Cada poeta é um leitor e

um crítico de si mesmo e dos seus pares. Todos vêem a modernidade como essa capacidade, esse poder extraordinário de buscar, de recomeçar e recompor sem copiar, de não prolongar sem revivificar. Não se trata de negar, de apagar o legado dos seus maiores. Trata-se, sim, de reinventá-lo, de “hodiernizá-lo”. No lugar de “modelos” ou “mestres”, as últimas décadas vêem surgir uma florada de posições independentes, ainda que aqui ou ali se possam identificar pequenos clãs ou “capelas” que tentam agrupar-se em torno de algumas posições comuns, mesmo que seja apenas para garantir espaço e apoio junto aos órgãos de divulgação, o que representa uma espécie de “poder” no universo da poesia. A regra, entretanto, não é o agrupamento.

Pode-se também detectar, na poesia francesa recente, afinidades de natureza política, filosófica ou religiosa. O marxismo e seus derivados continuam marcando parte da produção literária e poética francesa, como já vinha fazendo desde o período entre-guerras, mesmo que as manifestações concretas tenham identidade e características diferentes. Não se observa mais, por exemplo, na produção dos grandes poetas, mesmo daqueles que foram ou são filiados ao partido comunista, como Eugène Guillevic ou Henri Deluy, a poesia explicitamente engajada e combativa de épocas passadas. Uma quebra bastante visível se opera por volta de 1952-1953 quando, simultaneamente, se assiste ao fim do Surrealismo (que já vinha se enfraquecendo desde 1939) e ao fim da poesia cívica da *Occupation*, da *Résistance* e da *Liberation*. Com

Yves Bonnefoy e Jean-Claude Renard, entre outros, dá-se o reencontro da poesia como *ascese* e não como instrumento de busca de uma verdade – seja ela política, filosófica, científica ou outra – que se situe fora da própria poesia e da vida na poesia.

A linha da tradição religiosa, que foi a de Claudel e de La Tour du Pin, tem seu principal representante hoje no poeta Pierre Lemaire. A lingüística, o estruturalismo, a psicanálise tentam apoderar-se do território da poesia e, apesar das resistências, transpiram na obra de alguns poetas.

Um filão bastante produtivo na poesia atual é o que revivifica tradições populares, que estende as suas raízes até as fontes medievais e as suas ressurgências através dos tempos. São exemplos dessa tendência Roland Dubillard, Daniel Biga, Edmond Jabès, Géo Norge e outros.

Na esteira das experiências de Mallarmé sobre a distribuição e a disposição da matéria gráfica no espaço da página, num jogo de claros e de manchas, de caracteres tipográficos diversificados, situam-se poetas como André du Bouchet, Anne-Marie Albiach, Emmanuel Hocquart e outros.² A essa tendência podem-se juntar os que praticam algum modo de minimalismo, de condensação, de poética do fragmento, como Eugène Guillevic, Jean Folain, André du Bouchet, Alain Veinstein. Há uma recusa, por parte de grande número de poetas atuais, de seduzir o leitor pela

musicalidade ou por qualquer tipo de sentimentalismo. A forma frequentemente se dissolve, o verbo e os sentidos ficam pulverizados. Na ânsia de inovações e de progresso – pois também o há em arte –, muitas vezes tem-se a lamentar que nem todos os poetas possuam o gênio necessário para superar, em sua prática, o risco da total incomunicabilidade.

Não se pode silenciar, entre as vanguardas surgidas nas últimas décadas, os poetas ligados a *Tel Quel*, entre os quais se destaca Denis Roche, que, depois de decidir encerrar a sua produção poética no início dos anos 70, lançou, com sucesso considerável, em janeiro de 1995, uma nova edição de sua obra completa pela editora Seuil.

Nos anos 60 surge também uma outra tendência: a dos poetas filósofos, ou filósofos da linguagem, que proscvem do mundo poético qualquer linguagem simples e direta. O poema volta-se para a análise do próprio poema. Embora essa autocontemplação seja uma marca bastante generalizada na poesia francesa recente, o que aqui se aponta é o fato de alguns poetas, que eu chamaria de filósofos da linguagem, a erigirem como elemento básico de sua poesia. Frequentemente levanta-se, assim, uma barreira de cultura e de erudição entre o texto e seu possível leitor. A alguns poetas dessa linha, entretanto, não faltam talento e originalidade, como é o caso de Michel Deguy e Jacques Roubaud.

Nota-se também, desde os anos 60, uma linha divisória bastante nítida que opõe duas grandes tendências na poesia atual: a que contesta a vali-

2 Sobre essa visão espacialista do poema moderno, veja-se Collot (1988), particularmente “L’horizon typographique dans les poèmes de Reverdy (p. 51-70) e “André du Bouchet et le ‘pouvoir du fond’” (p. 179-217).

dade do lirismo e a que considera a presença desse mesmo lirismo como essencial à poesia. Na primeira,

o vocabulário da poesia torna-se análogo ao vocabulário conceitual do filósofo. Os lugares e atos assumem significado novo. A parede, o barranco, a clareira, em Du Bouchet, o ato de escalar, em Jacques Dupin, remetem a sítios poéticos, a posturas existenciais que o poeta se propõe meditar. A efusão se faz reflexão, a subjetividade se apaga diante de uma espécie de impessoalização que será a grande marca da poesia moderna. (VANNIER, 1988, p. 79)

Daí a fórmula de Du Bouchet (1961): “Escrevo tão longe de mim quanto possível”. Nessa linha se situam, além dos poetas já citados, Henri Deluy, Michel Deguy, Henri Meschonnic, Alain Veinstein, Denis Roche, Olivier Cadiot e outros muitos. Mas, se toda uma vertente da poesia francesa moderna participa da “estética do fragmento e da concentração”, outra vertente não menos importante procura colocar-se em uníssono com a pulsação vital do universo. O texto desenvolve-se num movimento de adesão ao ser e aos seres, torna-se reflexo da vida, do estar vivo no mundo com tudo o que isso implica de certeza e de interrogação, de bem e de mal vividos, mas nem sempre racionalmente explicados. Isso abre a enorme brecha de onde brota a poesia com toda a sua carga lírica de alegrias e tristezas, de exaltação e de depressão. São exemplos desse lirismo das coisas e da vida os textos de Jacques Dupin: *Le règne mineral*; de Eugène Guillevic: *Carnac, J'ai vu le menuisier...*;

de Philippe Jaccottet: *Semaison, Oiseaux, fleurs et fruits, Tu es ici, Intérieur*; de Claude Roy: *Le nom des choses, Le cosmos*; de Jean Tardieu: *Objets perdus, Les femmes de ménage, Outils posés sur la table*; de Géo Norge: *Bergerie*, além de uma infinidade de outros.

Na trilha de Baudelaire, o poeta de hoje ainda assiste à eterna luta entre o anjo e o demônio que nele coabitam e faz desse dualismo essencial do ser humano fonte de lirismo (André Frénaud – *Il n'y a pas de paradis*; Jean Tardieu – *Mortel battement*). Não se trata de um lirismo piegas e sentimentalista, mas da expressão da experiência subjetiva e existencial. Esse lirismo está profundamente ancorado no real e nas suas relações com o sujeito profundo do poeta.

Do ponto de vista formal, é ainda possível observar a tendência para a pulverização do verso, o que, para alguns poetas, é marca de modernidade. Tal prática, entretanto, está longe de ser unânime. No período que examinei (1945-1995), todas as formas poéticas são possíveis e praticadas. Não é raro que o mesmo poeta, em duas fases de sua produção, ou mesmo concomitantemente, pratique o poema em prosa, o versículo, o verso livre, o verso regularmente metrificado, o verso branco, o verso rimado. Na obra de Alain Bosquet, de André Frénaud, de Philippe Jaccottet, de Claude Roy, de Géo Norge e de outros mais, encontramos exemplos dessa flutuação formal. Outros poetas têm mais regularidade formal. É o caso de Georges Perros que escolhe o tradicionalíssimo e popular verso francês octossilábico

para nele vazar praticamente toda a sua produção; ou André du Bouchet, que tem na visão espacial da página – no branco do papel como suporte da presença gráfica das palavras significativamente distribuídas – um elemento fundamental da sua estética. Eugène Guillevic sempre praticou o verso breve, sem se prender a métricas rígidas, mas sempre produzindo ritmos vivazes, incisivos, claros. A leitura de Yves Bonnefoy nos coloca diante de uma riqueza rítmica e harmônica admirável. Parece haver no fundo um eco da musicalidade de Lamartine ou de Hugo, embora Bonnefoy não pratique sistematicamente nenhum metro fixo, nenhuma recorrência fônica.

O poeta contemporâneo, em cada caso, vai vazar a sua poesia na forma mais condizente com aquele poema específico que está criando. Como a forma é significativa (no sentido corrente e no sentido saussuriano da palavra), ela não é separável do conteúdo, do sentido. Ela é geradora de significância, de poeticidade. A forma “informa” o poema, não o “enforma”. Ela faz parte de sua identidade tanto quanto o conteúdo que dela é inseparável. O poema não tem um conteúdo revestido, adornado de uma forma; tem o que H. Meschonnic chama de *forme-sens*. Assim, ser o poema metrificado ou não, rimado ou não, não é um acidente. O poema é tudo, intrinsecamente, não por justaposição ou por superposição.

Feito esse rápido vôo de identificação por sobre a poesia que hoje se faz na França, volto ao ponto de onde parti: a recepção da poesia francesa atual no Brasil. Como dissemos, a poesia francesa

atual é praticamente ignorada em nosso país. A que se deve tal fato? Ao desinteresse? Provavelmente não. Embora muita gente não se dê conta, a poesia é responsável por quase metade dos títulos anualmente publicados no país. Se lemos poesia nacional, por que não nos interessaríamos pela francesa? No século passado, até os anos 50, a poesia francesa fazia parte da leitura de qualquer intelectual brasileiro. É que a escola brasileira de então – hoje acusada de elitista – tinha forte base humanística, e o humanismo, em grande parte, nos chegava via França. Até a Lei de Diretrizes e Bases da Educação, o aluno que completasse o curso secundário estudava francês, língua e literatura, durante pelo menos seis ou sete anos. O que mudou foram as condições do nosso público leitor, não o seu potencial interesse pela literatura francesa, em geral, e pela poesia francesa, em particular.

Diante desse quadro, que fazer? Se o nosso público não lê francês, é obvio que não pode ter acesso à poesia escrita em língua francesa. Sim, mas há o caminho da tradução. Será ele válido, particularmente para o texto poético? Em que medida quem lê tradução lê poesia francesa? E o que passo a discutir.

Cabe aqui chamar a atenção para uma constatação meramente material: a proporção de poesia traduzida que se publica no Brasil não chega a 1,5% dos textos literários traduzidos, ao passo que a prosa literária traduzida ultrapassa os 50% de tudo que vai para as prateleiras das nossas livrarias.

Outro ponto a examinar é o do grau de traduzibilidade da poesia, ou seja, em que medida o

leitor que lê um poeta estrangeiro traduzido está lendo o poeta estrangeiro e em que medida o tradutor consegue “levar” (*trans-ducere*) para a língua-cultura de chegada as marcas que o poeta deixou no poema original.

Não é meu objetivo, aqui, discutir em profundidade questões subjacentes a essa, tais como: seria o texto depositário de um sentido único, transcendental, teológico, permanente, imutável, incólume às circunstâncias de tempo e espaço, de diferenças culturais e individuais? Todo e qualquer texto significa da mesma maneira e só admite uma entrada que desvendaria o sentido “correto”, único válido? Ou todo texto é polívoco, plurivalente, com mais de uma leitura válida? Todas as leituras de um texto seriam igualmente aceitáveis? Qual é o papel do autor, do tradutor e do leitor na produção ou na atualização dos sentidos?

De fato, os teóricos estão longe de ter chegado a um acordo quanto às respostas a serem dadas a cada uma dessas perguntas, mas, respaldado em algumas teorias que julgo válidas, assim como apoiado na prática do traduzir, vou limitar-me a umas poucas considerações que retomam algumas posições que já expus em trabalhos anteriores (LARANJEIRA, 1993).

No caso da tradução, que é a reescrita de uma leitura, estão implicados, pelo menos, três sujeitos: o autor, o tradutor e o leitor. O primeiro, ao produzir o texto chamado “original”, imprime nele as suas marcas históricas, culturais, genéticas etc., que fazem com que a sua produção seja única. O leitor desse primeiro texto vai atualizar essas

marcas, produzir sentidos, em função de sua própria inserção histórica, cultural e genética. Se esse leitor reescreve a sua leitura, isto é, traduz, acrescenta as suas próprias marcas às do original, produzindo um segundo texto que também é único, e de que passa a ser co-autor, pois, por maior esforço que faça para se “apagar”, isso é totalmente impossível. O segundo texto (o texto traduzido) manifestará, pois, necessariamente, marcas de dois sujeitos. O leitor do texto traduzido, por sua vez, trará para a sua operação de leitura, que é uma operação de geração e atualização do(s) sentido(s) ou da significância, a sua própria carga genética, histórica, cultural etc... Ao ler o texto traduzido, portanto, ele estará lendo o primeiro sujeito (autor do original), o segundo sujeito (tradutor como leitor-reescritor) e a si mesmo.

O leitor precisa ter consciência daquilo que se produz no ato de sua leitura para não ter a ilusão de que está tendo acesso, assim como todos os outros leitores em qualquer tempo ou lugar, a um conteúdo simples e monolítico, que corresponda “exata e univocamente” a um sentido primeiro ou à intenção significativa do autor. Ele lê o autor, sim, pois o texto carrega as marcas dele, mas não lê só o autor. Quem lê Mallarmé no original, lê Mallarmé e a si mesmo. Quem lê Mallarmé traduzido por Augusto de Campos, por exemplo, lê Mallarmé, lê Augusto de Campos e lê a si mesmo.

O trabalho do tradutor – pelo menos do tradutor que não pretende enganar o leitor com recriações totalmente livres, inspiradas vagamente num texto-pretexito de partida e a que chama

tradução – deve recriar um texto homólogo ao original, o que consiste em fazer uma análise cuidadosa e competente das marcas manifestadas no texto original e tentar recriá-las no texto que reescreve.

Quais são as marcas fenotextuais, as marcas fisicamente manifestadas da significância no caso do poema? São de vária natureza, e cada texto terá as suas próprias que lhe darão identidade. Examinemos algumas. Em primeiro lugar, as bases espaciais significantes, os elementos visualmente perceptíveis: o branco da página e a distribuição sobre ela da massa verbal impressa, os caracteres tipográficos, os grafismos de qualquer espécie que compõem a visibilidade do texto. Antes de aceder à leitura linear, discursiva, lingüística, o leitor vê globalmente o objeto textual, e essa percepção espacial é o primeiro elemento condicionante da leitura poética que, contrariamente à dos textos não-poéticos, é retroativa e tabular. Por meio dela as unidades menores de significação se redefinem no conjunto do texto e adquirem valores cambiantes, plurivalentes, ultrapassando o nível da simples referencialidade. Depois, os elementos semânticos e sintáticos, as agramaticalidades, que devem ser reinterpretadas no nível mais elevado da semiótica, o tom ou registro, as recorrências fônicas, sintáticas e semânticas, os ritmos, a melodia,

É evidente que nem todas as marcas fenotextuais da significância podem ser reproduzidas identicamente na língua-cultura de chegada. O que o tradutor de poesia deve buscar não é, pois, recriar

um texto idêntico – isso é totalmente impossível –, mas sim gerar em sua língua-cultura um texto homólogo ao original, isto é, que tenha marcas textuais homólogas e assim seja capaz de provocar, no leitor final, uma leitura homóloga, leitura em que se possam reconhecer também as marcas que o primeiro sujeito imprimiu em seu fenotexto, e não apenas as marcas advindas da operação tradutória ou recreativa. Um poema bem traduzido cria um poema na língua-cultura de chegada e passa a ter vida própria como qualquer poema “original” dessa língua-cultura.

Assim, no caso dos *Poetas de França Hoje*, a enorme variedade de “concepções de poesia” e de realizações concretas dessas concepções exigiu do tradutor – que não pretendia re-criar livremente, mas traduzir – um enorme e minucioso trabalho de análise das marcas textuais de cada poeta em cada poema, e um trabalho não menos árduo e minucioso de busca, nos recursos da língua portuguesa, da matéria com que se pudesse reescrever, de maneira homóloga à significância de cada original, esses poemas que agora são também brasileiros.

Traduzir um poema é ir roubar em território alheio uma centelha do fogo sagrado e trazê-la para a intimidade de seu próprio lar. Tenho apresentado, em meus vários trabalhos publicados, algumas fagulhas que fui roubar no território da moderna poesia francesa e que poderão, quem sabe, acrescentar algum brilho e calor à vida poética de aquém-Atlântico.

REFERÊNCIAS

COLLOT, Michel. *L'Horizon fabuleux II: XXe. siècle*. Paris: Librairie José Corti, 1988.

DU BOUCHET, André. *La chaleur vacante*. Paris: Mercure de France, 1961.

LARANJEIRA, Mário. *Poetas de França Hoje: 1945-1995*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1996.

_____. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1993.

VANNIER, Gilles. *Histoire de la Littérature Française: XXe. siècle. tome 2: 1945-1988*. Paris: Bordas, 1988.