

**“EXTASE”, “SULTAN ACHMET” E “LA TOMBE DIT À LA ROSE”:
RETRADUÇÕES DE POEMAS DE VICTOR HUGO MUSICADOS POR
FRANCISCO BRAGA**

**“EXTASE”, “SULTAN ACHMET” AND “LA TOMBE DIT À LA ROSE”:
RETRANSLATIONS OF POEMS BY VICTOR HUGO WITH MUSICAL
SCORE BY FRANCISCO BRAGA**

Valter Cesar PINHEIRO¹
Yonara Sousa MALTAS²
Silvia Ester Ramos de MELO³

RESUMO: As relações culturais entre o Brasil e a França constituem um vastíssimo e fértil campo de estudos para pesquisadores. Desde 2016, desenvolve-se, na Universidade Federal de Sergipe, um projeto – “*De la musique avant toute chose*” – cujo objetivo é examinar essas relações em uma modalidade específica: a presença da poesia escrita em língua francesa, como letra de canção, em peças musicais brasileiras compostas na virada do século XIX para o XX. Neste artigo, são apresentadas retraduições de três poemas de Victor Hugo (1802-1885) – “Extase”, “Sultan Achmet” e “La tombe dit à la rose” – musicados por Francisco Braga (1868-1945), às quais se acrescentam notas acerca das obras em que tais poemas foram publicados (*Les Orientales* e *Les Voix intérieures*), de traduções anteriormente lançadas no Brasil e, por fim, das próprias retraduições propostas, à luz de teóricos da tradução como Antoine Berman e Mário Laranjeira.

PALAVRAS-CHAVE: Relações culturais Brasil – França. Tradução poética. Victor Hugo. Francisco Braga. Canção brasileira.

ABSTRACT: The cultural relations between Brazil and France represent a vast and fruitful study field for researchers. Since 2016, the Federal University of Sergipe has developed a project – “*De la musique avant toute chose*” [Music above all] – aimed at the study of such relations within a specific framework: the presence of poetry written in French, such as song lyrics, in Brazilian musical pieces composed at the turn of the 19th into the 20th century. In this article, we will present retranslations of three poems by Victor Hugo (1802-1885) – “Extase”, “Sultan Achmet” and “La tombe dit à la rose” – with musical score by Francisco Braga (1868-1945), with the addition of some notes about the collections where such poems were first published (*Les Orientales* and *Les Voix intérieures*), about a few translations previously published in Brazil and, finally, about the proposed retranslations according to translation scholars such as Antoine Berman and Mário Laranjeira.

KEYWORDS: Brazil – France cultural relations. Poetic translation. Victor Hugo. Francisco Braga. Brazilian songs.

1. Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo – USP, docente do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Departamento de Letras Estrangeiras da Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão – SE. E-mail: valterpinheiro@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4058-2143>.

2. Graduanda em Letras pela Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão – SE. E-mail: yonara.maltas@outlook.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6362-8044>.

3. Graduanda em Letras pela Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão – SE. E-mail: silviaester.rm@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8948-5870>.

INTRODUÇÃO

Os cinco séculos de presença francesa no Brasil⁴ – e, mais particularmente, a história dos afetos culturais franco-brasileiros⁵ – constituem um campo inesgotável de pesquisa para historiadores, literatos, sociólogos, músicos, críticos de arte e especialistas de áreas afins. Sobressai, nesse domínio de extensões espaciais e temporais tão amplas e cuja bibliografia é igualmente vasta, o significativo papel exercido – sobretudo no *Ottocento* – pela literatura francesa na formação da literatura brasileira.

Esse papel manifesta-se de múltiplas formas, dentre as quais a apropriação, consciente ou involuntária, dos processos de criação de um autor francês por escritores brasileiros; a difusão da obra desse autor, na língua original ou em traduções para o vernáculo, em território nacional; e o surgimento, em periódicos locais e em língua portuguesa, de uma fortuna crítica consagrada à sua obra.

Com a repercussão da Revolução Francesa dentro e fora do *Hexagone* (com o fim do *Ancien Régime* e a disseminação dos ideais iluministas), a França consolida, no século XIX, seu proeminente lugar de centro irradiador de cultura e, no Brasil, torna-se – com a chegada da Missão Artística Francesa, em 1816, e a Independência, em 1822 – a principal referência intelectual, artística, científica e política das elites e das classes dirigentes.

É em tal cenário que se acolhe em nosso incipiente sistema literário a obra de um dos titãs da literatura francesa do século XIX, Victor Hugo (1802-1885), cuja voz ecoa entre nossos escritores – e em especial entre os poetas condoreiros.

Despontam, a partir de 1830, traduções de romances, peças e poemas de Hugo no Brasil, muitas das quais assinadas por figuras de proa de nosso meio literário, como Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Tobias Barreto, Sílvio Romero, Castro Alves e Machado de Assis. Na obra de uma miríade de poetas – à guisa de exemplo, basta que se cite os da lista supradita – pululam igualmente versos hugoanos em epígrafes e citações.

Todavia, o arauto da justiça e dos direitos humanos na França torna-se menos lido no Brasil após a Abolição da Escravatura e a Proclamação da República. O número de traduções de obras de Victor Hugo, mormente a poética, cai significativamente no século XX, mas isso não implica, felizmente, o desaparecimento de publicações de seus textos por aqui, posto que, além das reedições das traduções existentes, ocasionalmente surgem traduções de inéditos e retraduações (que fomentam a releitura das versões anteriores e ainda mantêm o nome do autor em evidência).

4. Título de uma coletânea organizada por Leyla Perrone-Moisés reunindo as conferências pronunciadas em 2009, Ano da França no Brasil, num ciclo organizado pelo Núcleo de Pesquisa Brasil-França do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (PERRONE-MOISÉS, 2013).

5. Parte do subtítulo da conferência proferida por Silviano Santiago em 2009, igualmente no âmbito das celebrações do Ano da França no Brasil, na Academia Brasileira de Letras (SANTIAGO, 2009).

Neste artigo, desdobramento de um projeto de pesquisa cujo objeto é uma das modalidades que participam dos encontros interculturais entre o Brasil e a França: a relação entre poesia e música (mais especificamente, entre a poesia escrita em língua francesa e a música erudita brasileira), propomo-nos a apresentar – e a comentar – novas traduções para três poemas de Victor Hugo: “Extase” e “Sultan Achmet”, publicados em *Les Orientales* (1829), e “La tombe dit à la rose”, que integra a coletânea *Les Voix intérieures* (1837). Como indica a proposta do projeto mencionado, tais títulos não foram escolhidos aleatoriamente: musicados pelo compositor Francisco Braga (1868-1945), esses três poemas deram origem às canções denominadas “Extase” (1892), “Chanson” (1897) e “Les Voix intérieures” (1902).

Braga, aliás, não foi o primeiro músico brasileiro a transpor textos de Victor Hugo para o canto lírico. Reis e Silva (2013, p. 7) lembram que, ainda no século XIX, Carlos Gomes, Carlos de Mesquita e Gama Malcher compuseram óperas – *Maria Tudor*, de 1879, *A Esmeralda*, de 1888, e *Bug-Jargal*, de 1890 – cujos libretos são adaptações de obras de Hugo, e que, além de Braga, outros compositores, já no século XX, também musicaram poemas de Hugo (como Villa-Lobos, cuja canção “Les mères”, de 1914, foi escrita sobre versos de “Les enfants”). É igualmente importante assinalar que Braga, como o contemporâneo Alberto Nepomuceno, fez parte de seus estudos em Paris. Não é apenas na letra de algumas de suas peças, portanto, que a França se faz presente: a influência gálica – com a *mélodie*, de origem erudita, inspirada no *lied* alemão – em suas composições (contribuindo para o surgimento da canção brasileira de câmara) é, de mais a mais, amiúde assinalada pelos estudiosos do gênero.

Nosso objetivo é apresentar novas traduções para os poemas de Victor Hugo musicados por Francisco Braga, comparando-as – mediante uma análise semântica, sintática e rítmica (particularmente no que tange à organização estrófica e metrorrítmica) – a algumas das versões existentes. O aspecto composicional das canções de Braga, por suas especificidades (mas, sobretudo, pelo fato de os poemas não terem sido intencionalmente compostos como letras para tais canções), não será levado em consideração neste artigo.

Uma vez que, pode-se perguntar, já há traduções para tais poemas em língua portuguesa, por que retraduzi-los? A questão é oportuna, mas antes de responder a ela faz-se mister elencar as principais traduções da obra poética de Victor Hugo realizadas no Brasil até o presente.

Não há indicações precisas acerca das primeiras traduções brasileiras de Hugo. Ao longo do século XIX, muitas foram divulgadas em periódicos de tiragem modesta, dos quais por vezes não há, em nossas principais hemerotecas, nenhum exemplar disponível. Reis e Silva, no supracitado estudo, apontam *Hugonianas*, de Múcio Teixeira, lançado em 1885, como o primeiro livro editado no Brasil a ter por conteúdo apenas poemas do autor francês recém-falecido. Novos e significativos volumes de traduções

poéticas só voltariam a aparecer no mercado editorial brasileiro meio século depois: em 1950, Raimundo Magalhães Júnior lança uma *Antologia de poetas franceses* de que Hugo participa com 23 poemas; e na mesma década (entre 1956 e 1960), vêm a lume pela Editora das Américas, de São Paulo, os 44 volumes das *Obras completas de Victor Hugo*. Os últimos cinco tomos dessa grande edição, organizados por Jamil Almansur Haddad (responsável pela seleção das traduções, algumas das quais de sua própria autoria), são inteiramente dedicados à poesia. De lá para cá, não foi lançada em livro, segundo Reis e Silva, nenhuma tradução poética de Hugo⁶. O que se vê eventualmente são publicações de traduções de versos hugoanos em seletas de poemas ou em revistas acadêmicas voltadas para os estudos de tradução. Não obstante, tal fato não reflete uma diminuição do interesse pelos escritos de Victor Hugo, dado que a edição de traduções de seus romances – periodicamente incitada pelo sucesso de adaptações musicais e cinematográficas – é permanente.

Voltemos à questão da retradução: se os três poemas de Hugo musicados por Braga já foram vertidos para a língua portuguesa no Brasil, qual seria a finalidade de uma nova tradução? Deixemos a resposta a cargo de Antoine Berman, um dos mais importantes nomes dos estudos tradutológicos no século XX:

Normalmente, busca-se o fundamento da necessidade das retraduições num fenômeno bem misterioso: enquanto os originais permanecem eternamente jovens (não importando o grau de interesse que se tenha por eles, sua proximidade ou seu distanciamento cultural), as traduções “envelhecem”. Correspondendo a um estado determinado da língua, da literatura, da cultura, acontece que, muitas vezes de maneira bem rápida, elas não respondem mais ao estado seguinte. É preciso então retraduzir, pois a tradução existente não desempenha mais o papel de revelação e de comunicação das obras. Além disso – e numa direção de pensamento muito diferente – como nenhuma tradução pode pretender ser “a” tradução, a possibilidade e a necessidade da retradução estão inscritas na própria estrutura do ato de traduzir. Toda tradução feita depois da primeira tradução de uma obra é então uma retradução (BERMAN, 2017, p. 261).

Ou seja: traduções caducam. E em reação a esse fato, próprio da dinâmica das línguas, surgem as retraduições. A redução de publicações de traduções de obras poéticas escritas originalmente em língua francesa é em parte explicada pela decadência da influência francesa no Brasil⁷. No caso de Victor Hugo, como já afirmamos, ao menos

6. Frisamos que nos referimos tão somente a obras que tragam essencialmente reproduções de poemas de Victor Hugo traduzidos para a língua portuguesa. Inúmeros são os estudos – alguns inclusive publicados no formato livro – cujo objetivo é trazer a recensão e a análise de traduções de obras de Hugo, dentre os quais se destaca um volume lançado em 1952, em celebração do sesquicentenário de nascimento do poeta francês, intitulado *Versões poéticas de Victor Hugo*, de Tavares Bastos. Nessa obra, Bastos não apenas faz o inventário de todos os poemas de Hugo traduzidos para o vernáculo até então, mas também propõe novas traduções para quatro poemas (sobre essa obra, v. FALEIROS, 2017).

7. Título de um artigo publicado por Mário de Andrade no *Diário da Manhã* de Recife em 16/04/1936 (v. ANDRADE, 1993, p. 3-5).

parte de sua obra permanece nas prateleiras das livrarias, de que serve de evidência o relançamento do mais recente *box*, em dois volumes, de *Os Miseráveis*, pela Editora Nova Fronteira (em tradução assinada por Casimiro L. M. Fernandes).

Reler os poemas de um autor cuja obra se fez direta e regularmente presente na produção literária e crítica de notáveis escritores brasileiros do século XIX – e que contribuiu, ainda que obliquamente, para o surgimento e consolidação da canção lírica no Brasil ao ter versos seus musicados por nossos principais compositores – é, portanto, tarefa que se impõe a todos aqueles que pretendem, independentemente de seu campo de atuação, conhecer um pouco melhor nosso país e nossa cultura. Assim sendo, as retraduições que ora propomos intentam tornar acessíveis ao leitor de hoje poemas que, conquanto escritos em língua francesa por um autor estrangeiro, igualmente pertencem – na condição de letra de canções de Francisco Braga – ao repertório musical brasileiro.

POEMAS E (RE)TRADUÇÕES

A definição de nosso projeto tradutório iniciou-se com um levantamento de traduções em língua portuguesa realizadas no Brasil para os poemas “Extase”, “Sultan Achmet” e “La tombe dit à la rose”, posto que a pertinência de uma retradução – normalmente explicitada nas justificativas que fundamentam a empreitada – se define a partir da avaliação das traduções anteriores. Em geral, a nova tradução busca recuperar traços relevantes do texto de origem – fonológicos, semânticos, morfossintáticos, rítmicos – que tenham sido ignorados ou desvalorizados nas traduções precedentes⁸. Isto posto, quem retraduz via de regra leva em consideração as traduções já publicadas de um determinado texto.

Surpreendentemente, as únicas traduções encontradas dos poemas supraditos em que os aspectos formais – ou rítmicos, segundo Meschonnic (1999) – foram efetivamente priorizados pelo tradutor são aquelas realizadas (ou selecionadas) por Jamil Almansur Haddad, há mais de meio século, para as *Obras Completas de Victor Hugo*. Haddad, assinala-se, era um renomado especialista no romantismo brasileiro e, como tal, conhecia profundamente a extensão do prestígio de Victor Hugo em nosso meio literário. Parte dessas traduções será examinada neste trabalho.

Conquanto sejam de cunho puramente semântico (ou literal), também decidimos trazer para este artigo as mais recentes traduções que encontramos para “Extase” e “Sultan Achmet”. Essas traduções, que integram o encarte que acompanha o CD *Francisco Braga – Canções*, gravado pelo “Selo Minas de Som” da Escola de Música da UFMG,

8. “Cabe ao tradutor determinar, para cada poema, quais são os elementos mais relevantes, que portanto devem necessariamente ser recriados na tradução, e quais são menos importantes e podem ser sacrificados. [...] Todo ato de tradução implica perdas.” (BRITTO, 2020, p. 120). Um mesmo texto pode, por conseguinte, motivar inúmeras traduções.

são assinadas pelas intérpretes das peças, Mônica Pedrosa (soprano) e Guida Borghoff (pianista). Ao privilegiar tão somente o significado – e não se faz aqui nenhuma crítica específica a traduções cujo intuito não é outro senão dar a conhecer ao público leitor e ouvinte o conteúdo dos versos franceses musicados por Braga –, as intérpretes desconsideraram parte importante daquilo que faz daqueles poemas poemas de fato. Em outras palavras, ao contemplar exclusivamente o “assunto”, Mônica e Guida renunciaram à tentativa de recriar, em suas traduções, aspectos que contribuem para que os poemas de Victor Hugo tenham o elevado valor estético que lhes é atribuído. Esse tipo de tradução, ainda que menos ousado – por ater-se exclusivamente à dimensão semântica (e, às vezes, sintática) do texto de partida – não é, contudo, tarefa de fácil realização, pois exige dos tradutores um amplo domínio da língua-fonte e da língua-meta.

O trabalho tradutório está longe de ser simples ou automático. O que se deve priorizar quando se traduz um texto literário? A literalidade, em busca do máximo respeito ao valor semântico dos versos originais? A literariedade, a fim de que se preserve desses originais – mesmo que se sacrifiquem, aqui e ali, imagens ou estruturas sintáticas que sobressaem no texto de partida – a beleza rítmica, sonora e visual? É possível equilibrar literalidade e literariedade de forma satisfatória? Marcos Bagno (2012, p. 351), por exemplo, autor de uma das mais recentes traduções poéticas de Victor Hugo que encontramos (do poema “Choses du soir”), realça a supremacia da literariedade sobre a literalidade ao afirmar que a fidelidade ao conteúdo não deve subjugar a musicalidade dos versos.

Nosso trabalho organizou-se, a partir de tais reflexões, em duas etapas: na primeira, realizou-se uma tradução de cunho literal dos poemas de Hugo, confrontada, no caso de “Extase” e “Sultan Achmet”, à de Pedrosa e Borghoff; na segunda, uma tradução em que se priorizaram os aspectos ditos formais dos versos – métrica, rima, ritmo –, posteriormente comparada àquelas feitas ou eleitas por Haddad. Apresenta-se, aqui, apenas a versão final de cada retradução (em que se buscou o equilíbrio supracitado), antecedidas por uma breve nota sobre os livros em que foram publicados os poemas de Hugo, uma pequena observação sobre os aspectos formais dos versos originais e alguns comentários acerca das traduções selecionadas para análise.

1. “Extase” (1829)

Victor Hugo, *Les Orientales*, XXXVII.

J'étais seul près des flots, par une nuit d'étoiles.
Pas un nuage aux cieux, sur les mers pas de voiles.
Mes yeux plongeaient plus loin que le monde réel.
Et les bois, et les monts, et toute la nature,
Semblaient interroger dans un confus murmure
Les flots des mers, les feux du ciel.

Et les étoiles d'or, légions infinies,
À voix haute, à voix basse, avec mille harmonies,
Disaient, en inclinant leurs couronnes de feu;
Et les flots bleus, que rien ne gouverne et n'arrête,
Disaient, en recourbant l'écume de leur crête:
– C'est le Seigneur, le Seigneur Dieu!

Hugo, no prefácio das *Orientales*, proclama a liberdade do poeta e diz que ao leitor resta deixar-se absorver pelos devaneios daquele que escreve.

E se então alguém hoje perguntar [ao poeta] a razão dessas *Orientais*? Quem o inspirou a passear pelo Oriente ao longo de um volume inteiro? O que significa esse livro inútil de pura poesia, lançado entre seriíssimas preocupações do público e às vésperas do início da sessão legislativa? A obra é oportuna? Oriente para quê?... Ele dirá que não tem ideia, que é algo que lhe veio à cabeça, e que lhe veio de um jeito ridículo, no verão passado, ao ver o pôr do sol. Ele apenas se queixará de que o livro não tenha saído melhor. (HUGO, 1882, p. III)⁹.

Teria o Oriente lhe vindo à cabeça por acaso, como afirma no prefácio? Em tese dedicada ao estudo das influências hispano-orientais na obra de Victor Hugo, Delvallez-Legendre justifica o interesse pelo Oriente no *Ottocento*, chamado Orientalismo, nos seguintes termos:

No século XIX, as questões relativas à “fantasia” oriental tomam uma dimensão artística e simbólica, mas também histórica e política. O espaço mediterrâneo reúne, a um só tempo, o mundo otomano, o mundo muçulmano, o mundo judeu e o mundo cristão. O Levante ou Oriente representa o lugar sagrado em que nasce o sol, e, metaforicamente, a alvorada das civilizações (DELVALLEZ-LEGENDRE, 2012, p. 94)¹⁰.

A busca pelo Oriente estava, portanto, “no ar do tempo”, e o Orientalismo será um dos traços mais expressivos do movimento romântico na França. No supracitado prefácio, Hugo, no que tange à temática da coletânea, declara:

Disso tudo resulta o fato de que o Oriente, seja como imagem, seja como pensamento, tornou-se, tanto para a inteligência quanto para a imaginação, uma espécie de obsessão geral à qual o autor deste livro tenha talvez inconscientemente se do-

9. “Si donc aujourd’hui quelqu’un lui demande à quoi bon ces *Orientales*? qui a pu lui inspirer de s’aller promener en Orient pendant tout un volume? que signifie ce livre inutile de pure poésie, jeté au milieu des préoccupations graves du public et au seuil d’une session? où est l’opportunité? à quoi rime l’Orient?... Il répondra qu’il n’en sait rien, que c’est une idée qui lui a pris, et qui lui a pris d’une façon assez ridicule, l’été passé, en allant voir coucher le soleil. Il regrettera seulement que le livre ne soit pas meilleur.” (HUGO, 1882, p. III – tradução nossa).

10. “Au XIX siècle, les enjeux de la ‘rêverie’ orientale prennent une dimension artistique et symbolique mais aussi historique et politique. L’espace méditerranéen réunit à la fois le monde ottoman, le monde musulman, le monde juif et le monde chrétien. Le Levant ou Orient représente un lieu sacré où se lève le soleil et par métaphore, l’aube des civilisations.” (DELVALLEZ-LEGENDRE, 2012, p. 94 – tradução nossa).

brado. As cores orientais vieram por si próprias impregnar todos os pensamentos [do poeta], todos os sonhos dele, e seus sonhos e pensamentos tornaram-se, quase por acaso e uns após os outros, hebraicos, turcos, gregos, persas, árabes e até espanhóis, pois a Espanha é ainda Oriente, a Espanha é meio africana, a África é meio asiática (HUGO, 1882, p. VI-VII)¹¹.

“Extase” é um poema composto de duas sextilhas. Os cinco primeiros versos de cada estrofe são alexandrinos, isto é, são versos dodecassílabos compostos por dois hemistíquios de seis sílabas, e os últimos são octossílabos. Quanto ao esquema rímico, as rimas dos dois primeiros versos de cada estrofe são emparelhadas, e as subsequentes, interpoladas. Observa-se igualmente a prevalência de rimas femininas, ou seja, daquelas cuja última palavra termina por um *e* mudo. As rimas masculinas aparecem apenas no terceiro e no sexto versos de cada sextilha. O uso da mesma métrica e da mesma disposição rímica nas duas estrofes assegura ao conjunto grande uniformidade e simetria e deve, a nosso ver, ser levado em consideração pelo tradutor.

“Êxtase”

Tradução: Mônica Pedrosa e Guida Borghoff

Eu estava sozinho perto das ondas, em uma noite estrelada.
Nenhuma nuvem no céu, sobre o mar nenhuma vela.
Meus olhos mergulhavam mais longe do que o mundo real.
E os bosques, e as montanhas, e toda a natureza,
Pareciam interrogar em um murmúrio confuso
As ondas do mar, as luzes do céu.

E as estrelas douradas, legiões infinitas,
Em voz alta, em voz baixa, com mil harmonias,
Diziam, inclinando suas coroas de fogo;
E as ondas azuis, que ninguém governa ou detém,
Diziam, curvando a espuma de sua crista:
– É o Senhor, o Senhor Deus!

A tradução de Mônica Pedrosa e Guida Borghoff visa a comunicar a quem ouve a canção composta por Braga o significado de cada palavra presente na “letra da música”. É, assim, uma tradução que respeita a literalidade, mas não recupera nenhum elemento rítmico do poema original. O único traço formal conservado na tradução é a divisão dos versos em duas sextilhas. Como resultado, tem-se uma tradução em que,

11. “Il résulte de tout cela que l’Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu, pour les intelligences autant que pour les imaginations, une sorte de préoccupation générale à laquelle l’auteur de ce livre a obéi peut-être à son insu. Les couleurs orientales sont venues comme d’elles-mêmes empreindre toutes ses pensées, toutes ses rêveries; et ses rêveries et ses pensées se sont trouvées tour à tour, et presque sans l’avoir voulu, hébraïques, turques, grecques, persanes, arabes, espagnoles même, car l’Espagne c’est encore l’Orient; l’Espagne est à demi africaine, l’Afrique est à demi asiatique (HUGO, 1882, p. VI-VII – tradução nossa).

a despeito de sua considerável fidelidade semântica em relação ao original, não se distinguem aspectos que lhe assegurem a literariedade. Por conseguinte, é uma tradução que se impõe àqueles que buscam conhecer o assunto de “Extase”, mas não a quem deseja ler uma versão que recrie a musicalidade do poema (fator que teria, aliás, motivado Braga a escrever sobre seus versos uma canção).

“Êxtase”

Tradução: Jamil Almansur Haddad

Era só junto às ondas por um céu de estrelas,
Sem nuvens era o céu sobre um mar sem velas.
Ia-me o olhar além deste universo incréu,
E os bosques e as montanhas e toda a natura,
Iam interrogando numa voz que murmura
Os vagalhões do mar como os fogos do céu.

E os astros de ouro puro, infindas teorias,
Em voz baixa, em voz alta, com mil harmonias
Diziam inclinando os grandes halos seus:
E os vagalhões azuis que nada no mundo governa,
Diziam, recurvando a sua espuma eterna:
– É o Senhor, o Senhor Deus!

Diferentemente da tradução – bem mais recente e cuja finalidade é bem específica – de Pedrosa e Borghoff, a de Jamil Haddad considera, ainda que parcialmente, a organização metrorrítmica do original. Observa-se, nessa tradução, que foram respeitadas a disposição gráfica dos versos, divididos em duas sextilhas, e as rimas. À tradicional alternância entre rimas masculinas e femininas da poesia francesa, inexistente em nossa literatura, Haddad contrapõe um esquema em que se alternam terminações graves (paroxítonas) e agudas (oxítonas).

Em alguns pontos, porém, a tradução proposta por Haddad destoa – e se distancia – do poema hugoano. Para os versos finais de cada sextilha, octossílabos, Haddad adotou soluções diferentes. O verso que encerra a primeira estrofe segue, na tradução, a medida dos anteriores. Desse modo, a sextilha termina com um dodecassílabo alexandrino que não se distingue, no aspecto métrico, dos versos que o precedem. Seria de se esperar que a mesma solução fosse adotada na estrofe seguinte, mas não é o que ocorre: o verso final do poema, tal qual o original, é octossílabo. Sem a presença de um verso de idêntica métrica no final da primeira estrofe, esse octossílabo fica sem um correspondente que justifique sua existência, causando a quebra da uniformidade, da simetria e, conseqüentemente, da musicalidade do poema.

Outras pequenas imperfeições conspurcam a tradução de Haddad. Em relação à métrica, observa-se que o segundo verso da primeira sextilha só se torna dodecassí-

labo se não for feita a elisão das átonas que se seguem no segundo hemistíquio (“sobre um mar sem velas”), forçando-se um hiato que não é natural entre os vocábulos “sobre” e “um”, e vê-se que o quinto verso da mesma estrofe – “Iam interrogando numa voz que murmura” – só é um dodecassílabo se for descartada a átona do fim do primeiro hemistíquio, que não se liga, por sinalefa, à primeira sílaba do segundo hemistíquio, iniciada por consoante (interrogando / numa). Caso mais grave é o do quarto verso da segunda sextilha, que conta quatorze sílabas métricas!

Percebe-se, igualmente, que o ponto de cesura de alguns versos não obedece às regras preconizadas pelos versificadores: o primeiro e o quarto versos da primeira estrofe e o segundo da última estrofe terminam com palavras paroxítonas cujas sílabas finais, átonas, não elidem com a primeira sílaba do segundo hemistíquio (“Era só junto às on/das por um céu de estrelas”, “Em voz baixa, em voz al/ta, com mil harmonias”, “E os bosques e as montaa/nhas e toda a natura”).

RETRADUÇÃO PROPOSTA

“Êxtase”

Eu via as vagas só, a noite era de estrelas.
Sem nuvens era o céu, o mar era sem velas.
Distante do real descia o meu olhar.
Colinas, matagais, e toda a natureza,
Pareciam contar as suas incertezas
Aos fogos do céu, às ondas do mar.

E a áurea constelação, legião erradia,
Em voz alta, em voz baixa, em múltipla harmonia,
Dizia, com mesura, arcando os nimbos seus;
E a vaga azul, que não governam mãos nenhuma,
Dizia, recurvando o pico das espumas:
– É o pai criador, Senhor Nosso Deus!

Manteve-se, nessa retradução, a estrutura básica do poema hugoano: duas sextilhas constituídas de cinco dodecassílabos alexandrinos e um verso de outra medida. Substituiu-se, aqui, o octossílabo final por um decassílabo (com cesura na quinta sílaba tônica, para que se chegasse a dois hemistíquios de igual tamanho). Também foram conservadas a pontuação original e as estruturas rítmica e sintática do poema (a inserção, no terceiro verso da segunda estrofe, de uma locução adverbial de modo, “com mesura”, não causa nenhuma alteração na conformação sintática do conjunto).

Em relação aos alexandrinos, nota-se que a tônica que marca o ponto de cesura recai, na maior parte deles, sobre uma palavra oxítônica. Nos casos em que o primeiro hemistíquio se encerra por uma paroxítona, a átona restante liga-se à primeira sílaba

da segunda parte do verso por sinalefa. Cada hemistíquio corresponde, assim, a um hexassílabo com unidade própria de sentido (excetuando-se o quarto verso da segunda estrofe, que, todavia, segue a estrutura do verso francês).

Acerca das rimas, manteve-se o arranjo original em toda a extensão do poema (os dois primeiros versos de cada estrofe são emparelhados; os quatro subsequentes, interpolados). Foram empregadas, como equivalentes às rimas suficientes¹² usadas por Hugo, rimas soantes perfeitas, com exceção dos pares “estrelas” / “velas” (em que, a despeito da correspondência gráfica exata, há uma pequena variação no timbre vocálico da tônica: ê / é) e “natureza” / “incertezas” (com a sobra do fonema *s* que marca o plural). No entanto, com respeito às classes gramaticais das palavras que rimam, observa-se a ocorrência tanto de rimas ricas (como “erradia”, adjetivo, e “harmonia”, substantivo) quanto pobres (“olhar” e “mar”, substantivos), diversamente do que se constata no poema original. Por outro lado, logrou-se, na busca por soluções que pudessem equivaler a traços relevantes da versificação francesa, substituir as rimas femininas e masculinas daquele sistema por rimas graves e agudas, respectivamente.

Como acontece com toda e qualquer tradução, algumas adaptações foram necessárias quanto às escolhas lexicais. Não houve, entretanto, perda significativa ou acentuada alteração de sentido em nenhum verso. Como exemplo de mudança mais evidente, cita-se o terceiro verso da primeira estrofe, em que “Mes yeux plongeaient plus loin que le monde réel” vira “Distante do real descia o meu olhar”. A troca de “yeux” (olhos) por “olhar” tornou possíveis o alcance de uma rima com o final do sexto verso (“mar”) e o emprego de uma palavra oxítona. Sobre a troca de “mers” (plural) por “mar” (singular) no último verso da primeira sextilha – “Les flots des mers, les feux du ciel” –, um aspecto curioso se destaca: Hugo muito verossimilmente adotou o plural para resolver um problema rítmico: o substantivo “mer” no singular exigiria um determinante de duas sílabas, “de la”, o que alteraria a medida do primeiro hemistíquio. Se sanou a questão métrica, o plural gerou outra desarmonia: a locução adjetiva do primeiro bloco está no plural; a do segundo, no singular. Tal assimetria desapareceu em nossa retradução.

Por fim, destaca-se igualmente a conservação de alguns paralelismos sintáticos importantes, como se vê no segundo verso da primeira sextilha (“Sem nuvens era o céu, o mar era sem velas”) e no terceiro e quinto versos da segunda estrofe, com o verbo no imperfeito (na terceira pessoa do singular, não do plural, como no original) seguido do gerúndio. Esses paralelismos são recorrentes na poesia hugoana e sua permanência em uma tradução nos parece indispensável.

12. Rimas que se apoiam sobre dois sons idênticos (*rimes suffisantes*). Há também em “Extase” um caso de rima pobre, assentada na repetição de um único som: “feu” e “Dieu”.

2. "Sultan Achmet" (1829)

Victor Hugo, *Les Orientales*, XXIX.

À Juana la grenadine,
Qui toujours chante et badine,
Sultan Achmet dit un jour:
– Je donnerais sans retour
Mon royaume pour Médine,
Médine pour ton amour.

– Fais-toi chrétien, roi sublime!
Car il est illégitime,
Le plaisir qu'on a cherché
Aux bras d'un turc débauché.
J'aurais peur de faire un crime.
C'est bien assez du péché.

– Par ces perles dont la chaîne
Rehausse, ô ma souveraine,
Ton cou blanc comme le lait,
Je ferai ce qui te plaît,
Si tu veux bien que je prenne
Ton collier pour chapelet.

Ao contrário do que se observa em "Extase", os traços orientais de "Sultan Achmet" são – pelos nomes próprios, toponímicos, gentílicos e honoríficos que aparecem no poema – explícitos. Como assinalado anteriormente, a Espanha, até ao menos meados do século XIX, igualmente integrava o cenário oriental no imaginário francês. Segundo Delvallez-Legendre (2012, p. 60-61), o tema do homem subjugado por mulheres de grande beleza (por vezes, escravas), muito frequente em *Les Orientales*, era habitual na poesia andaluza, e reflete-se em "Sultan Achmet", cujo protagonista se dispõe a trocar seu reino por sua amada e a converter-se, caso haja reciprocidade para seu amor, ao cristianismo.

"Sultan Achmet" é uma ode, ou seja, é um poema lírico *cantabile* de estrutura simétrica e de temática elevada. O poema é composto de três sextilhas de versos heptassílabos, que rimam segundo o esquema ABBAB, isto é, os primeiros dois pares de versos são emparelhados e os dois versos finais retomam as rimas iniciais, arranjo que – associado à canônica alternância entre terminações masculinas e femininas – dá ao poema um caráter indubitavelmente musical.

“Canção”¹³

Tradução: Mônica Pedrosa e Guida Borghoff

À Joana a granadina,
Que sempre canta e flerta,
O sultão Achmet disse um dia:
– Eu darei definitivamente,
Meu reino por Medina,
Medina por teu amor.

– Torne-se cristão, rei sublime!
Pois é ilegítimo
O prazer que se procura
Nos braços de um turco abusado.
Eu teria medo de cometer um crime.
É com certeza um pecado.

– Pelas pérolas que a corrente
Realça, ó minha soberana,
Teu colo branco como o leite,
Eu farei o que te agrada,
Se você quiser que eu tome
Teu colar por um rosário.

Já foram apontados os fundamentos e as características das traduções de Pedro-sa e Borghoff. Mais uma vez, realça-se a qualidade da tradução semântica, que, não obstante presente a discutível tradução de “débauché” por “abusado” (ao passo que, em francês, o sentido é mais próximo de “devasso” ou “pervertido”) e o aportuguesamento do nome próprio Juana, é muito boa.

“Sultão Achmet”

Tradução: Jamil Almansur Haddad

Pois a Juana, a granadina,
Que sempre canta e fascina,
Achmet disse com furor:
Eu daria sem temor,
O meu reino por Medina,
Medina por teu amor.

Faze-te cristão, sublime
Rei, porque eu sei que me oprime
Todo o prazer procurado
Junto a um turco debochado,
Eu temo fazer um crime,
Grande seria o pecado.

13. Em tempo: Braga não atribuiu à canção o título do poema de Hugo, como já afirmado no início deste trabalho, mas “Chanson”.

Ah, eu por todas as pérolas
Que te ornam, minha estupenda,
Do alto de teu colo vário,
Eu farei o que te agrada
Desde que aceites que eu tome
Teu colar como rosário.

Tal como se apontou em relação a “Extase”, essa tradução de Haddad para “Sultan Achmet” é a única que se encontrou em que é patente o esforço do tradutor em transpor para sua versão os aspectos formais do poema francês. A despeito de sua boa realização – o tradutor conseguiu transmitir com precisão o conteúdo do poema e preservar, em linhas gerais, sua forma mais aparente (três sextilhas de versos heptassílabos) –, certas soluções são controversas, dentre as quais a supressão dos travessões (dificultando a percepção da mudança de vozes no poema) e o uso de versos brancos na última estrofe (com exceção do terceiro e do sexto versos, que rimam entre si).

RETRADUÇÃO PROPOSTA
“Sultão Achmet”

À Juana a granadina,
Que sempre canta e fascina,
Disse Achmet com destemor:
– Eu daria sem pavor
O meu reino por Medina,
Medina por teu amor.

– Faz-te cristão, rei sublime!
Pois não há o que legitime
O prazer que é alcançado
Com um turco depravado.
Temo cometer um crime,
E não um simples pecado.

– Pelas pérolas, alteza,
Que avivam tua beleza
E teu colo alvo e lendário,
Dar-te-ei deleite vário,
Se eu tomar, ai que riqueza!,
Teu colar por um rosário.

Nossa retradução conserva a estrutura do original, recuperando elementos que Haddad havia descartado em sua versão, como o uso de travessões e as rimas da última sextilha, e restaurando, assim, a simetria da composição em toda sua extensão.

Restabeleceu-se, ademais, a grafia original do nome da mulher amada pelo sultão, diferentemente do que fizeram Pedrosa e Borghoff.

Para assegurar a métrica e as rimas, foram feitas modificações na estrutura sintática de alguns versos, sem que tal variação, contudo, causasse perda considerável de sentido. Como exemplo citam-se o segundo verso da segunda estrofe – “Car il est illégitime” torna-se “Pois não há o que legitime” –, em que há o emprego de uma negação inexistente no original; o terceiro verso da terceira estrofe – “Ton cou blanc comme le lait” vira “E teu colo alvo e lendário” –, no qual o acréscimo do adjetivo “lendário”, no sentido de “fantástico”, “admirável”, “incomum”, não descaracteriza a imagem de Juana; e, por fim, o penúltimo verso do poema – “Si tu veux que je prenne” fica “Se eu tomar, ai que riqueza!” –, com a inserção de uma locução interjetiva que se associa ao sentido da frase do sultão, a fim de se alcançar a medida justa do verso e a rima com o segundo verso da sextilha.

3. “La tombe dit à la rose” (1837)
Victor Hugo, *Les Voix intérieures*.

La tombe dit à la rose:
– Des pleurs dont l’aube t’arrose
Que fais-tu, fleur des amours?
La rose dit à la tombe:
– Que fais-tu de ce qui tombe
Dans ton gouffre ouvert toujours?

La rose dit: – Tombeau sombre,
De ces pleurs je fais dans l’ombre
Un parfum d’ambre et de miel.
La tombe dit: – Fleur plaintive,
De chaque âme qui m’arrive
Je fais un ange du ciel!

A Revolução de 1830 teria, segundo Moretto (2003, p. 15), trazido grandes mudanças na concepção estética e política de Victor Hugo. Ao longo daquela década, o poeta publicaria quatro livros de poemas, dentre os quais *Les Voix intérieures*. No prefácio desse volume o autor aponta aspectos que o diferenciariam de *Les Orientales*, publicado oito anos antes:

Se o livro que se vai ler é algo, é o eco, decerto confuso e enfraquecido, mas fiel, acredita o autor, do canto que, em nós, responde àquele que ouvimos fora de nós. [...] O que ele contém os outros continham, com a diferença de que, nas *Orientales*, por exemplo, a flor estaria mais aberta, ao passo que, nas *Voix intérieures*, a gota de orvalho ou de chuva estaria encoberta (HUGO, 1837, p. VII)¹⁴.

14. “Si le livre qu’on va lire est quelque chose, il est l’écho, bien confus et bien affaibli sans doute, mais fidèle, l’auteur le croit, de ce chant qui répond en nous au chant que nous entendons hors de nous. [...] Ce qu’il contient, les autres le contenaient; à cette différence près que dans *Les Orientales*, par exemple, la fleur serait plus épanouie, dans *Les Voix intérieures*, la goutte de rosée ou de pluie serait plus cachée.” (HUGO, 1837, p. VII – tradução nossa).

“La tombe dit à la rose”, poema que reproduz um diálogo entre uma flor e um túmulo, foi escrito no ano em que foram publicadas as *Voix intérieures*, 1837. Nele, sobressaem os expedientes mais assiduamente utilizados por Victor Hugo, como o uso de antíteses e das forças da natureza como metáfora. A despeito de sua breve extensão, nesse poema se nota a presença de termos que se repetem ao longo de toda a coletânea, como “tombe”, “fleurs”, “ombre”, “ange”, “âme”, “pleurs” e “rose”. A existência de um campo lexical comum ao conjunto de poemas do livro não pode ser negligenciada pelo tradutor, que deve atentar não apenas ao sentido geral ou aos *aspectos formais do texto que tem em mãos, mas igualmente à escolha dos termos em língua portuguesa de que se servirá.*

Tal qual “*Extase*”, “*La tombe dit à la rose*” é composto de duas sextilhas em um esquema rímico que alterna rimas emparelhadas e interpoladas (com terminações masculinas no terceiro e no sexto versos). Ambos os poemas, no entanto, distinguem-se em relação à métrica, posto que os versos de “*La tombe dit à la rose*” são heptassílabos.

A absoluta simetria entre as duas estrofes confere fluidez e ritmo ao poema, o que fez de tal traço um aspecto a ser priorizado em nossa proposta retradutória.

“A rosa e a campa”

Tradução: A. Marques Rodrigues

Diz a campa à linda rosa:

– Das per’las que na manhã
O orvalho em ti deposita
Que fazes, ó flor louçã?

Então a rosa responde:

– No teu pego sempre a abrir
Que fazes, ó desgraçada,
Do que está sempre a cair?

Eu por mim, ó negra campa,
Quando ao sol encobre um véu,
Das per’las faço perfume...
– E eu faço anjos do céu!

Essa tradução e a que segue foram republicadas nas *Obras completas de Victor Hugo* por Jamil Haddad, que não propôs para “*La tombe dit à la rose*” uma tradução de sua lavra. Traz-se, aqui, apenas duas das quatro traduções escolhidas por Haddad: deixamos de lado uma tradução cuja autoria não foi determinada e outra em que não foi conservada a medida heptassilábica.

Na tradução supratranscrita, observa-se que Marques Rodrigues manteve o número total de versos do poema, mas desfez a distribuição gráfica original, transformando as duas sextilhas em três quartetos. Tal mudança altera significativamente aquilo que Laranjeira (2003) denomina visilegibilidade de um poema: um soneto deve

ser traduzido por um soneto; versos rimados, por versos rimados; um poema composto de duas sextilhas, por outro de forma similar. Acerca do esquema rímico, vê-se que os versos foram dispostos numa combinação que alterna terminações graves e agudas, que, no entanto, não assumem posição correspondente à das rimas masculinas e femininas em francês. Além disso, outro ponto que distancia o original dessa tradução é o fato de que apenas os versos pares dos quartetos rimam entre si. Com relação à métrica, Rodrigues só logra manter a medida heptassilábica em toda a extensão do poema se for desconsiderada uma das duas elisões que se apresentam no último verso: “e eu” ou “faço anjos”. A fidelidade semântica também é comprometida com a inserção de adjetivos inexistentes no original, como “louçã”, “linda” e “desgraçada”, e a supressão de outros, como os que caracterizam o perfume (“d’ambre et de miel”) ou termos como “plaintive” e “âme”, que integram o rol de palavras recorrentes nas *Voix intérieures*. Tais mudanças no nível semântico justificar-se-iam se tivessem por meta alcançar a fidelidade à significância do texto e à sua unidade formal e semântica, mas, com a reconfiguração das estrofes e a ausência de rimas nos versos ímpares, essas modificações tornam-se indefensáveis.

“A rosa e o túmulo”

Tradução: Barão de Paranapiacaba

O túmulo disse à rosa:

– Que fazes, flor dos amores,
Desse pranto que em teu seio
Chove da aurora aos albores?

A rosa ao túmulo disse:

– Que fazes do que baqueia
Nessa voragem, que sempre
Hiante se patenteia?

E a rosa: – Túmulo escuro!

Do pranto da madrugada,
Formo, na sombra, uma essência
De âmbar e mel fabricada.

Responde o túmulo à rosa:

– Flor de vermelha corola!
De cada corpo, que encerro,
A Deus um anjo se evola.

Assim como Marques Rodrigues, o Barão de Paranapiacaba decidiu-se pela reconstituição do poema de Victor Hugo de modo diverso do original. Ele também reagrupou os versos em quartetos, mas, por ter acrescentado quatro versos ao conjunto, sua tradução apresenta, se comparada à de Marques Rodrigues, uma estrofe a mais.

Ambas as traduções assemelham-se em outro ponto: somente os versos pares de cada quarteto rimam entre si. O Barão, porém, optou pelo emprego de terminações graves em todos os versos.

Com relação à semântica, nota-se que o tradutor, ao contrário do que fez o poeta francês, se serviu de termos incomuns, como “voragem”, “hiante” e “evola”, o que pode dificultar tanto a compreensão do poema quanto sua memorização, condição importante para um texto tão melodioso (não por acaso, aliás, os versos de “La tombe dit à la rose” foram musicados por diversos compositores, dentre os quais, além do próprio Braga, Liszt e Wagner!). Ademais, algumas soluções adotadas pelo Barão alteraram significativamente o sentido original. Citamos como exemplo dois casos que ocorrem na última estrofe: “fleur plaintive” é traduzido por “flor de vermelha corola”, e “âme” – termo tão presente no livro –, por “corpo”, cuja acepção se opõe frontalmente à do vocábulo original.

RETRADUÇÃO PROPOSTA

“A tumba assim diz à rosa”

A tumba assim diz à rosa:

– Do pranto que tu desposas,

Que fazes tu, flor do amor?

A rosa assim diz à tumba:

– Que fazes tu, catacumba,

Do que cai em teu negror?

A rosa diz: – Tumba de umbra,

Torno o pranto, na penumbra,

Um perfume de ambre e mel.

E a tumba: – Flor lamentosa,

De cada alma que aqui poussa

Eu faço um anjo do céu.

A proposta de retradução que aqui se apresenta para “La tombe dit à la rose” traz por título “A tumba assim diz à rosa”. Nosso primeiro objetivo foi recuperar a disposição gráfica do poema original, com doze versos heptassílabos divididos em duas sextilhas. Também tivemos o intuito de conservar alguns dos termos mais recorrentes nas *Voix intérieures*, como “âme”, “ange”, “ciel”, “fleur” e “tombe”, traduzidos por vocábulos que se equivalem no sentido e na forma às palavras francesas (“alma”, “anjo”, “céu”, “flor” e “tumba”). “Pleurs”, que aparece duas vezes no poema, é traduzido por “prantos”, termo ao qual se assemelha tanto semântica quanto foneticamente. A duplicidade de sentidos de “tombe” no quarto e no quinto versos da primeira sextilha (substantivo na primeira ocorrência; verbo, na segunda) poderia ser recriada se se empregasse em seus lugares “tumba” e “tomba”, mas isso acarretaria um sensível desa-

juste na rima. Optamos, assim, pelo uso de “catacumba” no quinto verso (solução que mantém o esquema rímico e a sonoridade dos versos de origem) e pelo deslocamento do conteúdo daquele verso para o verso subsequente.

O primeiro verso da segunda estrofe ostenta uma palavra latina (“umbra”). Decidimo-nos por um termo igualmente inusual no terceiro verso, traduzindo “ambre” por um homônimo que, apesar de lexicalizado, é muito menos corriqueiro do que “âmbar”. Com isso, mantivemos a métrica heptassilábica e pudemos, no verso seguinte, traduzir “ombre” por “penumbra”, rimando os dois versos entre si. O emprego de “ambre” também permitiu que resgatássemos a assonância e a aliteração originais (“ombre / ambre” – “penumbra / ambre”) e imprimíssemos – a despeito da singularidade dos vocábulos adotados (questão controversa, assinalada na análise da tradução do Barão de Paranapiacaba) – um *tom afrancesado* ao poema, modo de reafirmar ao leitor, num ato de retorno ao original, que o texto que ele tem em mãos foi originalmente escrito em uma língua outra:

[Desse modo,] busca-se a afirmação do outro na tradução, sua estranheza, sua estrangeiridade. A tradução-introdução/tradução-aclimação dá lugar, assim, a uma tradução que lança luz às especificidades linguísticas, estilísticas e textuais daquele texto-fonte, retraduzindo-o na sua singularidade (MATTOIS, 2017, p. 13).

No décimo verso, a tradução de “plaintive” por “lamentosa” recobra um sentido que se perdera nas traduções anteriores, e rima – a despeito de uma pequena variação, em algumas regiões do Brasil, no timbre vocálico da tônica ó / ô –, com “que aqui poussa”.

Nosso propósito, reiterar-se, era restabelecer a disposição gráfica do poema original e regastar parte do vocabulário mais regular das *Voix intérieures*. Tal objetivo foi alcançado sem que fossem sacrificados o sentido global do texto, a sintaxe, a métrica e as rimas, compostas num esquema de alternâncias entre versos de terminação grave e aguda (como correspondentes às rimas femininas e masculinas francesas).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como assinalado ao longo deste artigo, é consenso entre teóricos e críticos de literatura e de tradução que a literariedade de um texto poético amiúde reside em seus aspectos formais. Buscamos, em nossas retraduições, privilegiar alguns desses aspectos (mormente aqueles que foram desconsiderados ou ignorados por outros tradutores), de modo a criar uma versão que corresponda o mais fidedignamente possível aos originais. Sabedores de que não há traduções definitivas – e de que as que aqui se propõem não invalidam ou substituem as demais – e partindo do fato de que não consideramos,



em nosso trabalho, as composições musicais de Francisco Braga, terminamos este artigo com uma proposta: seria um projeto instigante e de grande interesse retraduzir os poemas de Hugo a partir da análise das partituras das canções, de modo que tais versões viessem a ser "cantáveis". Alguém aceita o desafio?

"Extase" (1829) Victor Hugo, <i>Les Orientales</i> , XXXVII.	RETRADUÇÃO PROPOSTA "Êxtase"
<p>J'étais seul près des flots, par une nuit d'étoiles. Pas un nuage aux cieux, sur les mers pas de voiles. Mes yeux plongeaient plus loin que le monde réel. Et les bois, et les monts, et toute la nature, Semblaient interroger dans un confus murmure Les flots des mers, les feux du ciel.</p> <p>Et les étoiles d'or, légions infinies, À voix haute, à voix basse, avec mille harmonies, Disaient, en inclinant leurs couronnes de feu; Et les flots bleus, que rien ne gouverne et n'arrête, Disaient, en recourbant l'écume de leur crête: - C'est le Seigneur, le Seigneur Dieu!</p>	<p>Eu via as vagas só, a noite era de estrelas. Sem nuvens era o céu, o mar era sem velas. Distante do real descia o meu olhar. Colinas, matagais, e toda a natureza, Pareciam contar as suas incertezas Aos fogos do céu, às ondas do mar.</p> <p>E a áurea constelação, legião erradia, Em voz alta, em voz baixa, em múltipla harmonia, Dizia, com mesura, arcando os nimbos seus; E a vaga azul, que não governam mãos nenhuma, Dizia, recurvando o pico das espumas: - É o pai criador, Senhor Nosso Deus!</p>
<p>"Sultan Achmet" (1829) Victor Hugo, <i>Les Orientales</i>, XXIX.</p> <p>À Juana la grenadine, Qui toujours chante et badine, Sultan Achmet dit un jour: - Je donnerais sans retour Mon royaume pour Médine, Médine pour ton amour.</p> <p>- Fais-toi chrétien, roi sublime! Car il est illégitime, Le plaisir qu'on a cherché Aux bras d'un turc débauché. J'aurais peur de faire un crime. C'est bien assez du péché.</p> <p>- Par ces perles dont la chaîne Rehausse, ô ma souveraine, Ton cou blanc comme le lait, Je ferai ce qui te plaît, Si tu veux bien que je prenne Ton collier pour chapelet.</p>	<p>RETRADUÇÃO PROPOSTA "Sultão Achmet"</p> <p>À Juana a granadina, Que sempre canta e fascina, Disse Achmet com destemor: - Eu daria sem pavor O meu reino por Medina, Medina por teu amor.</p> <p>- Faz-te cristão, rei sublime! Pois não há o que legitime O prazer que é alcançado Com um turco depravado. Temo cometer um crime, E não um simples pecado.</p> <p>- Pelas pérolas, alteza, Que avivam tua beleza E teu colo alvo e lendário, Dar-te-ei deleite vário, Se eu tomar, ai que riqueza!, Teu colar por um rosário.</p>



"La tombe dit à la rose" (1837) Victor Hugo, <i>Les Voix intérieures</i> .	RETRADUÇÃO PROPOSTA "A tumba assim diz à rosa"
<p>La tombe dit à la rose: - Des pleurs dont l'aube t'arrose Que fais-tu, fleur des amours? La rose dit à la tombe: - Que fais-tu de ce qui tombe Dans ton gouffre ouvert toujours?</p> <p>La rose dit: - Tombeau sombre, De ces pleurs je fais dans l'ombre Un parfum d'ambre et de miel. La tombe dit: - Fleur plaintive, De chaque âme qui m'arrive Je fais un ange du ciel!</p>	<p>A tumba assim diz à rosa: - Do pranto que tu desposas, Que fazes tu, flor do amor? A rosa assim diz à tumba: - Que fazes tu, catacumba, Do que cai em teu negror?</p> <p>A rosa diz: - Tumba de umbra, Torno o pranto, na penumbra, Um perfume de ambre e mel. E a tumba: - Flor lamentosa, De cada alma que aqui pousa Eu faço um anjo do céu.</p>

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Vida literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Sonia Sachs. São Paulo: Hucitec / Edusp, 1993.
- BAGNO, Marcos. *Choses du soir: o que se traduz quando se traduz poesia?*. In: BARRETO, Junia (org.). *Victor Hugo: disseminações*. Vinhedo, Editora Horizonte, 2012, p. 347-354.
- BERMAN, Antoine. A retradução como espaço da tradução. Tradução de Clarissa Marini e Marie-Hélène Torres. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 37, n. 2, p.261-268, 2017. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2017v37n2p261>.
- BRAGA, Francisco. *Francisco Braga – Canções*. Mônica Pedrosa, soprano; Guida Borghoff, piano. Tradução dos poemas: Mônica Pedrosa e Guida Borghoff. Belo Horizonte: Minas de Som, 2018. 2 CD.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020. 3ª edição.
- FALEIROS, Álvaro. Tavares Bastos, retradutor de Victor Hugo. In: FALEIROS, Álvaro; MATTOS, Thiago. *A retradução de poetas franceses no Brasil: de Lamartine a Prévert*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2017, p. 75-109.
- HUGO, Victor. *Les Orientales* (segundo a edição original). Paris: G. Chamerot, 1882. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55028937/f1n405.texteBrut> [acesso em 30 de agosto de 2020].
- _____. *Les Voix intérieures: Poésies*. Lausanne: G. Rouiller, 1837. Disponível em : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54267973> [acesso em 30 de agosto de 2020].
- _____. *Os Miseráveis*. Tradução de Casimiro L. M. Fernandes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.
- _____. *Obras Completas, XLI- XLII* (seleção e tradução de Jamil Almansur Haddad). São Paulo: Editora das Américas, 1960.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- LEGENDRE, Sophie Delvallez. *Les influences hispano-orientales dans l'œuvre poétique, graphique et dramatique de Victor Hugo (1820-1860)*. Rennes: Hal, 2012. Disponível em: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00713809/document> [acesso em 30 de agosto de 2020].

MATTOS, Thiago. Princípios da retradução. In: FALEIROS, Álvaro; MATTOS, Thiago. *A retradução de poetas franceses no Brasil: de Lamartine a Prévert*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2017, p. 5-45.

MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.

MORETTO, Fulvia M. L. Victor Hugo e o romantismo. *Lettres Françaises*, Araraquara/SP, nº 5, 2003, p. 9-18. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/736/602> [acesso em 30 de agosto de 2020].

PERRONE-MOISÉS, Leyla (org.). *Cinco séculos de presença francesa no Brasil: Invasões, Missões, Irrupções*. São Paulo: Edusp, 2013.

REIS, Dennys da Silva; SILVA, Jocileide da Costa. Notas historiográficas dos poemas de Victor Hugo traduzidos no Brasil. *Tradução em Revista*, 2013/2. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/22592/22592.PDFXXvmi=> [acesso em 30 de agosto de 2020].

SANTIAGO, Silviano. Presença da língua e da literatura francesa no Brasil: para uma história dos afetos culturais franco-brasileiros. *Letras*, Santa Maria, v. 19, n. 2, p. 11-25, 2009. <https://doi.org/10.5902/2176148512007>.